



organizadores

Aion Roloff

Andrea Bittencourt

Antonio Augusto Nery

Diálogos COM A LITERATURA PORTUGUESA III



organizadores

Aion Roloff

Andrea Bittencourt

Antonio Augusto Nery

Diálogos COM A LITERATURA PORTUGUESA III



Programa de
Pós Graduação
em Letras-UFPR



pimenta
cultural
2024
São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

D537

Diálogos com a Literatura Portuguesa III / Organização Aion Roloff, Andrea Bittencourt, Antonio Augusto Nery. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

Volume 3

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-106-2

DOI 10.31560/pimentacultural/2024.11062

1. Literatura Portuguesa. 2. Literatura comparada.
3. Literaturas em Língua Portuguesa. 4. Literatura e Poesia.
5. Romance histórico. I. Roloff, Aion (Org.). II. Bittencourt,
Andrea (Org.). III. Nery, Antonio Augusto (Org.). IV. Título.

CDD: 869

Índice para catálogo sistemático:

I. Literatura Portuguesa
Simone Sales • Bibliotecária • CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<https://creativecommons.org/licenses/>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

Direção editorial Patricia Bieging
Raul Inácio Busarello

Editora executiva Patricia Bieging

Coordinadora editorial Landressa Rita Schiefelbein

Assistente editorial Júlia Marra Torres

Diretor de criação Raul Inácio Busarello

Assistente de arte Naiara Von Groll

itoração eletrônica Andressa Karina

Milena Pereira Mota

Tipografías Acumin, Heading Pro Trial, Rage

Revisão: Andreia Bittencourt

Organizadores Aion Roloff
Andrea Bittencourt
Antonio Augusto Neri

PIMENTA CULTURAL

São Paulo • SP

+55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 4

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoras

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioqueta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

- Dayse Sampaio Lopes Borges**
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil
- Diego Pizarro**
Instituto Federal de Brasília, Brasil
- Dorama de Miranda Carvalho**
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
- Edson da Silva**
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil
- Elena Maria Mallmann**
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Eleonora das Neves Simões**
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
- Eliane Silva Souza**
Universidade do Estado da Bahia, Brasil
- Elvira Rodrigues de Santana**
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Éverly Pegoraro**
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
- Fábio Santos de Andrade**
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
- Fabricia Lopes Pinheiro**
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Felipe Henrique Monteiro Oliveira**
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Fernando Vieira da Cruz**
Universidade Estadual de Campinas, Brasil
- Gabriella Eldereti Machado**
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Germano Ehler Pollnow**
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
- Geymesson Brito da Silva**
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi**
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Handherson Leylton Costa Damasceno**
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Hebert Elias Lobo Sosa**
Universidad de Los Andes, Venezuela
- Helciclever Barros da Silva Sales**
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil
- Helena Azevedo Paulo de Almeida**
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
- Hendy Barbosa Santos**
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil
- Humberto Costa**
Universidade Federal do Paraná, Brasil
- Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges**
Universidade de Brasília, Brasil
- Inara Antunes Vieira Willerding**
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Jaziel Vasconcelos Dorneles**
Universidade de Coimbra, Portugal
- Jean Carlos Gonçalves**
Universidade Federal do Paraná, Brasil
- Jocimara Rodrigues de Sousa**
Universidade de São Paulo, Brasil
- Joelson Alves Onofre**
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil
- Jónata Ferreira de Moura**
Universidade São Francisco, Brasil
- Jorge Eschriqui Vieira Pinto**
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
- Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho**
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Juliana de Oliveira Vicentini**
Universidade de São Paulo, Brasil
- Julierme Sebastião Moraes Souza**
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
- Junior César Ferreira de Castro**
Universidade de Brasília, Brasil
- Katia Bruginski Mulik**
Universidade de São Paulo, Brasil
- Laionel Vieira da Silva**
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Leonardo Pinheiro Mozdzenski**
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Lucila Romano Tragtenberg**
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
- Lucimara Rett**
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
- Manoel Augusto Polastreli Barbosa**
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho**
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil
- Marcio Bernardino Sirino**
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Marcos Pereira dos Santos**
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México
- Marcos Uzel Pereira da Silva**
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santadel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patrícia Bieging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patrícia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fátima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tânia Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raué Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fátima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajá, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Apresentação	12
Prefácio	14
CAPÍTULO 1	
<i>Ranieri Emanuele Mastroberardino</i>	
A representação do bem comum	
nas obras <i>O príncipe</i> , de Nicolau	
Maquiavel, e <i>Os Lusíadas</i> ,	
de Luís Vaz de Camões.....	26
CAPÍTULO 2	
<i>Aion Roloff</i>	
A literatura como pano de fundo	
de um discurso filosófico-religioso?	
Uma análise de <i>O pároco de aldeia</i> , de Alexandre Herculano	42
CAPÍTULO 3	
<i>Eduardo Soczek Mendes</i>	
Os frades à mesa:	
uma refeição em <i>O monge de Cister</i> ,	
de Alexandre Herculano	55
CAPÍTULO 4	
<i>Matheus Leschnhak</i>	
Notas para um novo dia:	
rebanhos, rios, lagos e sóis em Caeiro e Thoreau	79

CAPÍTULO 5

Xênia Amaral Matos

Farsas:

o conto queirosiano e o diálogo
experimental com o gótico 101

CAPÍTULO 6

Andrea Bittencourt

Vislumbres de mulheres

e fêmeas em *O mandarim* 122

CAPÍTULO 7

Lucas do Prado Freitas

Uma análise da monstruosidade

de Totó n'O *crime do padre Amaro* 137

CAPÍTULO 8

Daiane Cristina Pereira

O grotesco feminino

em *O livro de Alda*, de Abel Botelho 154

CAPÍTULO 9

João Vitor Nunes Machado

O diabo tem coração:

ecos d'*O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro,

no Pastor, d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*,

de José Saramago 176

CAPÍTULO 10

Antonio Augusto Nery
Valeria Evencio Zecchinello de Carvalho

- Morte e natureza em *Terra do pecado*,**
de José Saramago 197

CAPÍTULO 11

Robson José Custódio

- Eugénio de Andrade:**
rompimentos da escrita em *Obstinado rigore* 211

CAPÍTULO 12

Charles Vitor Berndt

- Um passeio pelo iberismo**
de Miguel Torga:
uma discussão sobre *Poemas ibéricos* 224

CAPÍTULO 13

Sara Vitória Silva Monteiro

- Diálogos entre história e literatura:**
a instância narrativa em *A monja de Lisboa*,
de Agustina Bessa-Luís 245

CAPÍTULO 14

Felipe Pereira de Carvalho

- A identidade como uma**
“celebração móvel”
em *Todos os nomes*,
de José Saramago 255

CAPÍTULO 15 <i>Salete Aparecida Franco Miyake</i> A influência dos espaços narrativos na configuração da vida errante de <i>Caim</i>, de José Saramago	276
CAPÍTULO 16 <i>Nathaly Iara Justino do Nascimento</i> A botânica poética de Matilde Campilho	299
CAPÍTULO 17 <i>Marco Aurélio Pereira Mello</i> Imaginar para sobreviver: leitura de um conto de guerra de Ana Margarida de Carvalho	318
Sobre os autores e as autoras.....	335
Índice remissivo.....	339

APRESENTAÇÃO

Neste terceiro volume de *Diálogos com a Literatura Portuguesa*, continuamos o ensejo de apresentar as produções dos integrantes do grupo de pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFOR/CNPq), as quais trazem discussões acerca de temáticas variadas, mas tendo como ponto comum escritores e obras da Literatura Portuguesa, num diálogo profícuo de tempos, pontos de vista e vozes.

Desta vez, iniciamos nossa navegação no século XVI, com uma análise comparada de obras de Nicolau Maquiavel (1469-1527) e Luís Vaz de Camões (1524-1580), passando por Alexandre Herculano (1810-1877), sem deixar de aportar nos escritos de Eça de Queirós (1845-1900). Visitamos, ainda, o pensamento de Abel Botelho (1854-1917), dos heterônimos de Fernando Pessoa (1888-1935), José Saramago (1922-2010), Eugénio de Andrade (1923-2005) e Miguel Torga (1907-1995), além de compor um diálogo entre história e literatura a partir de Agustina Bessa-Luís (1922-2019) e de viajar pelos versos de poemas de Matilde Campilho (1982-). Para finalizar, aportamos no século XXI, especificamente nos contos de Ana Margarida de Carvalho (1969-).

Tendo em vista a miríade de autores, tempos e lugares, como nos demais volumes, optamos por apresentar os textos em ordem cronológica de publicação da obra analisada, considerando, no caso de estudo comparado de escritos de tempos distintos, aquele publicado por primeiro. Ainda, quando de obras produzidas no mesmo ano, mas estudadas por pesquisadores diferentes, atendemos à ordem alfabética do nome desses pesquisadores.

Esperamos, mais uma vez, que a leitura desta compilação de estudos sobre a Literatura Portuguesa seja proveitosa e incentivadora de novos diálogos.

Aion Roloff

Andrea Bittencourt

Antonio Augusto Nery

Organizadores

PREFÁCIO

VIVER SIGNIFICA PARTICIPAR DO DIÁLOGO: UM TECIDO DIALÓGICO SOBRE A LITERATURA PORTUGUESA

Ana Clara Magalhães de Medeiros (UnB)

Nestas páginas, tratarei de *Diálogos com a Literatura Portuguesa*. A expressão em itálico no título remete a três sentidos que se cruzam prodigiosamente no livro que o leitor agora tem em mãos. Primeiramente, evoco a expressão por ela servir de título a este livro, organizado por Antonio Nery, Aion Roloff e Andrea Bittencourt. Cabe acrescentar que se trata de um terceiro volume, sendo esta publicação, portanto, já a terceira, em menos de quatro anos, levada a público por um conjunto de estudiosos das Letras Portuguesas da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Aqui, o outro sentido da expressão já pede passagem: esta coletânea, com as que a antecederam, resulta do trabalho sistemático, responsável e coletivo do Grupo de Pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa (CNPq), sediado na UFPR, vinculado ao Centro de Estudos Portugueses (CEP) da mesma instituição, em atividade desde 2012, e coordenado pelo professor Antonio Augusto Nery e pela professora Patrícia Cardoso.

Considero importante registrar **todos os nomes** e, ainda, frisar as temporalidades e os espaços que fazem deste livro um produto intelectual possível e acessível a todos que se interessam pela Literatura de Portugal, pois esse grupo, as personagens que pensaram e escreveram este livro propiciam a experiência do melhor sentido para tal conjunto de palavras – *Diálogos com a Literatura Portuguesa* –, qual seja, o sentido da interlocução como práxis,



do diálogo como acontecimento, que permite a interação de consciências e vozes múltiplas e sedimenta, neste terceiro milênio, um campo fértil e autônomo de pensamento sobre a Literatura Portuguesa no Brasil, o país com maior número de falantes da língua portuguesa em todo o mundo.

Antes de adentrar propriamente os *Diálogos com a Literatura Portuguesa*, gostaria de evocar um pensador russo que lamentavelmente não conheceu a nossa língua e as literaturas sumamente dialógicas que ela produz. Ainda assim, insisto em citar o tal russo porque ele nos ensina a celebrar o diálogo – e a trabalhar para que ele exista, seja na literatura, seja na vida. Vocalizo, então, Mikhail Bakhtin:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (Bakhtin, 2006, p. 348).

O volume que agora se publica é prova inequívoca de que **viver**, na universidade brasileira, felizmente, **significa participar do diálogo**. E cada capítulo – você verá – requer a nossa participação: com os olhos atentos a tantos cronotopos, com os lábios repetindo excertos de beleza comovente, com a vontade de fazer do diálogo também um ato responsável **noso**. Vamos, então, ao **tecido dialógico** – nome outro para este livro.

O primeiro capítulo dele estabelece o marco cronológico inicial de nosso percurso de leitura. Tudo começa com o definitivo (ao menos para a cultura **lusíada**) século XVI. Ranieri Mastroberardino, autor do texto *A representação do bem comum nas obras O príncipe, de Nicolau Maquiavel, e Os Lusíadas, de Luís Vaz de Camões*, analisa a **presença** da medieval literatura de espelhos de príncipes como tradição viva e decisiva para a estruturação d'*O príncipe* (1532), de Maquiavel, e d'*'Os Lusíadas* (1572), de Camões. A pesquisa observa



argutamente que a *specula principis* sobrevive nas obras-primas de Maquiavel e Camões, na medida em que os dois autores buscaram, em contextos nacionais bastante diversos, apresentar conselhos, orientações a seus monarcas, de modo a incidir sobre os destinos políticos, sociais e econômicos de suas pátrias. O capítulo, por sua matéria comparativa intrigante, logra incitar em nós o desejo de ler também a dissertação de Mastroberardino, defendida na UFPR, sobre o mesmo tema.

No segundo capítulo do livro, *A literatura como pano de fundo de um discurso filosófico-religioso?: uma análise de O pároco de aldeia, de Alexandre Herculano*, avançamos até a primeira metade do século XIX, para acompanhar o debate proposto pelo pesquisador Aion Roloff a respeito da narrativa *O pároco de aldeia* (1825), de Alexandre Herculano. A discussão gira em torno da relação estabelecida entre literatura, discurso filosófico-religioso e burguesia, a partir do casamento – como instituição angular para a fundamentação da burguesia, conforme entendimento do historiador Eric Hobsbawm, com quem o autor do texto estabelece profícuo debate. A investigação explicita que, sim, Herculano produz um romance, tal qual concebido por Ian Watt em seu célebre *A ascensão do romance*. Contudo, esse romance põe em evidência o caráter acessório da própria trama literária, com vistas a enfatizar a discussão política, filosófica e religiosa em pauta no Portugal oitocentista. O texto de Herculano, assim como o de Roloff, extrapola fronteiras territoriais e ultramarinas lusitanas e alcança discussão relevante sobre o papel da literatura, de um modo geral, no contexto de **ascensão do individualismo** no longo século XIX.

Chegando ao terceiro capítulo da obra aqui prefaciada, seguimos em companhia de Alexandre Herculano, agora sob a mirada de Eduardo Soczek Mendes, que, em *Os frades à mesa: uma refeição em O monge de Cister, de Alexandre Herculano*, destaca o anticlericalismo e a glotonaria como marcas estruturantes de D. João Eanes de Ornelas, o abade de Alcobaça, personagem principal do romance



O monge de Císter ou a época de D. João I (1848). Destaco dois grandes feitos do artigo de Mendes: (i) a discussão densa e multifacetada empreendida em torno do conceito de anticlericalismo, no seio da cultura portuguesa, admitindo que suas bases remontariam à Idade Média, tendo amplo desenvolvimento no século de Herculano (o XIX); (ii) o percurso histórico-crítico estabelecido sobre as ordens religiosas beneditina (cisterciense), dominicana e franciscana, desde seu nascimento no período medieval até sua extinção pelos liberais no Portugal da primeira metade dos anos 1800. Ao realizar pesquisa histórica de fôlego notável para uma quantidade exígua de páginas, o pesquisador denuncia a hipocrisia de um grupo social dominante, chamando atenção para certa atualidade da pena de Herculano: a incongruência entre o discurso e a prática dos poderosos (não apenas em Portugal...).

Com Matheus Leschnhak, chegamos ao quarto capítulo de nossa jornada leitora (*Notas para um novo dia: rebanhos, rios, lagos e sóis em Caeiro e Thoreau*), agora acessando estudo comparado entre a Literatura Portuguesa e a Estadunidense. A proposta, no entanto, é mais inusitada do que se pode supor, pois o pesquisador elege o comparativo entre o heterônimo Alberto Caeiro não com o tão celebrado – por Fernando Pessoa – Walt Whitman, mas recorrendo ao *Walden*, de Henry David Thoreau (contemporâneo e compatriota de Whitman). Acionando as descobertas recentes (e ainda pouco difundidas no universo de língua portuguesa) do pessoano Patrício Ferrari, enxerga potência na comparação entre o mestre de Pessoa e um escritor de língua inglesa (Thoreau) cujo nome aparece inscrito em apontamentos pessoanos da década de 1910 (quando nasceu, para Pessoa, o seu Alberto Caeiro e quando morreu, para o mundo, o heterônimo). O capítulo converge para a análise comparada de poemas caeirianos (de seus três livros) e momentos narrativos de *Walden* (obra publicada em 1854). A comparação alicerça-se em três *topoi* que o leitor pessoano (corrijo-me, caeiriano) conhece bem: o guardador/pastor de rebanhos; o rio/lago; e o Sol. Assim, Leschnhak



chega à conclusão arrojada, que merece ser retomada: os dois poetas bucólicos, com seus processos criativos naturais/naturalistas/ sensacionistas, fundam um “ato de resistência contra-hegemônica, daí a proposição ética interpretada em cada obra” – arremata o autor do capítulo.

Xênia Amaral Matos, autora de *Farsas: o conto queirosiano e o diálogo experimental com o gótico*, inaugura a “tríade queirosiana” no livro *Diálogos com a Literatura Portuguesa III*. Nesta publicação abrangente sobre as Letras Portuguesas, de Camões à contemporaneidade, não poderia estar ausente reflexão sobre o autor máximo do Realismo lusitano. No entanto, adentramos a prosa de Eça a partir de uma chave de leitura pouco recorrente neste mais de um século de crítica dedicada ao romancista: a pesquisadora propõe estudo sobre o gótico nos contos que compõem a obra *Farsas*, textos publicados no jornal *Gazeta de Portugal*, no ano de 1866. Eis o ponto-cume da análise de Matos: tomar *Farsas* não como um conjunto de contos, mas antes como um único conto – dotado de temário, personagens, ambiências, cronotopos e narradores variados –, que ganha unidade por dois elementos principais: primeiramente, pela presença de um “arquinarrador, uma figura, distinta dos outros narradores, que emoldura a narrativa, organizando as 11 histórias”; em seguida e, sobretudo, pela estética gótica, responsável pela costura das 11 pequenas histórias. Evidenciando pontos de contato entre *Farsas* e o gótico de autores da tradição alemã, inglesa e francesa (a exemplo de Heine, Hoffman, Poe e Baudelaire), Xênia Matos consegue ainda explicitar como as *short stories* de Eça constituíram importante momento de desenvolvimento criativo e técnico para que esse contista se tornasse **aquele** romancista, o vindouro, de *O primo Basílio* (1878) ou *d'Os Maias* (1888).

Andrea Bittencourt, no sexto capítulo desta coletânea – *Vislumbres de mulheres e fêmeas em O mandarim* –, discute os conceitos de orientalismo (conforme Edward Said) e orientalidade (a partir de Kenneth Jackson) n'*O mandarim* (1880), também de Eça de Queirós.



A autora focaliza a representação do feminino em tal narrativa, cotejando as imagens (e miragens...) da dita “mulher portuguesa” e das “mulheres ocidentais” (como narradas por um autor português que jamais esteve no Oriente). Recorrendo, ainda, aos importantes contributos de José Vanzelli sobre a China/os chineses na obra queirosiana, a pesquisadora se ocupa em relacionar as duas amadas (amantes, nos termos do XIX), Cândida e Vladimira, da personagem Teodoro, de *O mandarim*. A composição das mulheres da narrativa, conclui Bittencourt, termina por acentuar aquele traço de superioridade ocidental apregoada pelo orientalismo europeu – incidente no século de Eça, mas, seguramente, também no nosso...

O sétimo capítulo dos *Diálogos* é o último dedicado, neste volume, à poética queirosiana. Há, contudo, certa unidade entre os três estudos dedicados à obra de Eça nesta publicação: Lucas do Prado Freitas, discorrendo sobre a personagem Totó, d'*O crime do padre Amaro*, como figura monstruosa, retoma, explicitamente, a discussão levantada por Xênia Matos sobre o gótico no romancista português. Estabelecendo diálogo evidente com a colega de grupo de pesquisa, Freitas também elege focalizar, tal qual sua colega Andrea Bittencourt, a representação do feminino na prosa de Queirós. Dito isso, resta-me acrescer que o capítulo *Uma análise da monstruosidade de Totó n'O crime do padre Amaro* avança para a interpretação de Totó (personagem deficiente d'*O crime do padre Amaro*) como peça-chave para compreender a fricção dos discursos religioso e científico dos fins do século XIX em Portugal, sendo essa figura feminina diabólica uma espécie de espelho insuportável de Amélia, beata corrompida pelo padre da trama. Entre o sobrenatural e o naturalismo, habita esse romance queirosiano, narrativa que sublinha a mesma conclusão a que antes chegara Antero de Quental, na sua conferência no cassino: o Catolicismo corrosivo dos povos peninsulares como **causa** central da sua **decadência**.

Dando continuidade à pesquisa sobre a representação da mulher na prosa portuguesa oitocentista, Daiane Cristina Pereira,



no oitavo capítulo deste livro (*O grotesco feminino em O livro de Alda*, de Abel Botelho), oferece excelente oportunidade para conhecer ou revisitar a obra de Abel Botelho, expoente do Ultrarrealismo ou Naturalismo em Portugal, bem pouco estudado deste lado do Atlântico. A pesquisadora propõe discussão aprofundada sobre a composição grotesca do feminino, notadamente das prostitutas, n'*O livro de Alda* (1898). Recorrendo à bibliografia bastante atualizada e pertinente ao tema, a exemplo dos trabalhos de Mary Russo (sobre o grotesco feminino) e de Maria Rita Kehl (acerca da sexualidade feminina na passagem do século XIX para o XX), Pereira constrói análise minuciosa sobre quatro cenas narrativas que envolvem Mário (protagonista da trama) e Alda (seu ambíguo objeto de desejo). Revolvendo as sexualidades, as repressões, o patriarcado e a misoginia da sociedade oitocentista, *O livro de Alda* talvez aponte para características recalcadas na nossa própria sociedade? A questão fica lançada para os leitores do romance e desta coletânea.

No capítulo nono deste volume, adentramos, definitivamente, o campo da literatura contemporânea. Contudo, a discussão proposta por João Vitor Nunes Machado, em *O diabo tem coração: ecos d'O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, no Pastor, d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, desvela um tecido de muitos tempos: o da narrativa bíblica, parodiada por José Saramago no seu *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991); o da heteronímia pessoana nos anos 1910, mais especificamente com o dessacralizado menino Jesus, que brinca com *O guardador de rebanhos* chamado Alberto Caeiro; e o do mundo (especialmente o português), enfim laico e secularizado, pós-colonial, marcado pela falência das verdades ortodoxas (a exemplo da verdade cristã). A proposição crítica do pesquisador é sólida e dialógica: ocupa-se em investigar o que chama de **dilatação** do "evangelho" caeiriano no romance saramaguiano. Ancorado nos conhecidos (e reconhecidos) estudos de Salma Ferraz sobre o **quinto Evangelho** (o de Saramago), o pesquisador aprofunda o debate em torno da ideia de heteronímia cristã, promulgada pelo Nobel português em seu romance e enfatizada por críticas



como Ferraz. O saldo do capítulo é uma instigante fusão entre o Guardador de Rebanhos pessoano e o Pastor-Diabo saramaguiano, que ficam ainda mais imiscuídos se recordarmos ser Caeiro também autor daquele conjunto de poemas que leva por título *O pastor amoroso*. Afinal, "o diabo tem coração" – conclui o pesquisador brasileiro.

Antonio Nery e Valeria Zecchinello de Carvalho formam dupla que nos conduz pelos caminhos da quinta dos Ribeiro, aquela *Terra do pecado*, onde a viúva Maria Leonor se debate contra seu próprio desejo, contra os crivos morais vocalizados por homens e mulheres de seu tempo e, ainda, contra as forças da natureza – elementos habilmente articulados no primeiro romance publicado por José Saramago (ainda em 1947, mais de 50 anos antes de o autor se tornar o nosso prêmio Nobel de Literatura). Analisando, portanto, esse romance de um Saramago anterior àquele mais conhecido por leitores do mundo todo, Nery e Carvalho, com seu texto *Morte e natureza em Terra do pecado, de José Saramago*, apostam em dois elementos que considero, particularmente, matriciais para a compreensão da prosa romanesca saramaguiana de um modo geral: a presença da morte e a insurgência da natureza. "Quem disser que a natureza é indiferente às dores e preocupações dos homens, não sabe de homens nem de natureza" – tal advertência é formulada pelo narrador d'*O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado somente em 1984; mas o estudo apresentado no capítulo décimo deste volume parece sugerir que a relação entre humano e natureza estivera desde sempre presente nas narrativas de Saramago. Entre a morte do dono da quinta e a vida pós-morte (do marido), habitam as dores e preocupações das mulheres – a inundar culturas, até que seque, murche, feneça a **terra do patriarcado**.

"Com palavras amo", eis o verso inicial do poema *Cristalizações*, de Eugénio de Andrade, evocado por Robson José Custódio em seu capítulo, intitulado *Eugénio de Andrade: rompimentos da escrita em Obstinado rigore*. **Com palavras amamos** mais a Literatura Portuguesa, tão vivamente invocada, investigada, fecundada neste



livro que vamos prefaciando. Custódio realiza procedimento cada vez menos recorrente nos estudos em literatura de nosso século: adentra as sendas da poesia, verso a verso, para pasmar nos silêncios de que Eugénio de Andrade se vale para erigir seu livro *Obstinado rigore* (1964). Amparado pelas discussões de Blanchot e Nancy, o crítico focaliza a presença, na lírica, da morte, que assume também outros nomes – solidão, vazio, silêncio. Tudo isso sem deixar de ressalvar a relação estruturante que a poesia de Andrade estabelece com a natureza e seus elementos, aquilo que nos faz recordar os apontamentos recentemente lidos, nos capítulos anteriores, sobre *Terra do pecado* e sobre *evangelhos* telúricos.

A última palavra do parágrafo precedente serve com muito rigor para qualificar os poemas analisados no capítulo 12 deste livro: *Um passeio pelo iberismo de Miguel Torga: uma discussão sobre Poemas ibéricos*, de autoria de Charles Vitor Berndt. Aliás, o pesquisador excede os chamados *Poemas ibéricos* e recorre aos *Diários* de Torga, bem como a outras obras suas em verso e prosa, para aproximar as ideias, as ações e as palavras do escritor transmontano ao pensamento iberista de Rafael de Labra e, sobretudo, de Miguel de Unamuno. Com discussão matizada sobre as propostas de iberismo, hispanismo e iberismo cultural, o investigador brasileiro oferece um rico panorama sobre questão fulcral à poética e mesmo à existência torguiana: a concepção de uma harmoniosa península fundada no comunitarismo. Contra todos os **tiques imperialistas** (a expressão **maravilhosa** é de Paulo Ferreira, evocada inteligentemente por Charles Berndt), o capítulo promove o largo pensamento sobre solidariedades culturais e territoriais – práticas menos supremacistas, mais fraternas.

Sara Vitória Silva Monteiro comparece nesta obra, no capítulo de número 13, com a tarefa de discutir o entrelaçamento literatura-história na obra da prolífica escritora Agustina Bessa-Luís. O texto (*Diálogos entre história e literatura: a instância narrativa em A monja de Lisboa, de Agustina Bessa-Luís*) debruça-se sobre o romance publicado em 1985, que remonta aos registros históricos e às fontes



populares sobre a freira Maria de Menezes, mais conhecida em território lusitano por Maria da Visitação – religiosa que, no século XVI, relatava ser visitada pelo Cristo e receber, em seu próprio corpo, as chagas do Filho do Deus cristão. O Tribunal da Inquisição, à época, considerou tratar-se de fraude e, desde então, o tema rende mote para séculos de contações orais e para páginas e páginas de metafíscão historiográfica e criação literária. Articulando nomes angulares do pensamento sobre o romance histórico – Lukács, White, Jameson –, a investigadora da UFPR desnuda as malhas compositivas da narrativa, provocando uma instigante releitura do passado em companhia da já centenária Agustina.

Parafraseando Felipe Pereira de Carvalho, autor do capítulo *A identidade como uma “celebração móvel” em Todos os nomes, de José Saramago*, podemos dizer que ele, pesquisador saramagiano, **se encarrega de criar uma ponte**: entre o senhor José, da Conservatória Geral do Registro Civil, espaço estruturante do romance *Todos os nomes* (1997), e nós, leitores da obra, habitantes de um mundo Moderno, com “M” maiúsculo, e caótico, como a Conservatória da trama. Neste mundo, dos séculos XX e XXI, os sujeitos vivem o que o pesquisador chama oportunamente de “condição *in media res*”. O conceito, oriundo da teoria literária, auxilia-nos a entender o debate aqui proposto sobre um senhor José, qualquer, que se desmancha no ar (da Conservatória), para se levantar outro sujeito, inacabado, porque enfim aberto a celebrar “toda a sua mobilidade e fragmentação” – as palavras são de Carvalho, no capítulo 14 deste volume. No esteio de Berman, Giddens e Hall, o crítico articula sua própria odisseia pelas consciências de sujeitos cruzados pelo autor-narrador José Saramago: a mulher desconhecida, a senhora do rés do chão direito e o Sr. José ele mesmo, uma **celebração móvel**, sem dúvidas, desse inquietante romance do José de Azinhaga.

Com Salete Aparecida Franco Miyake, chegamos ao último capítulo dedicado à poética de José Saramago nesta coletânea. Em *A influência dos espaços narrativos na configuração da vida*



errante de Caim, de José Saramago, deparamo-nos com um exercício crítico sobre o último romance do Nobel português: *Caim*, de 2009. A perspectiva analítica é rigorosamente delimitada: perscrutar a categoria “espaço” no vertiginoso trajeto que o assassino de Abel, recriado por Saramago, percorre pelo mundo hebraico-cristão do Antigo Testamento bíblico. Considerando os conceitos de topofilia e topoanálise, de Bachelard, e, ainda, dialogando com a noção de cronotopo, de Bakhtin, a autora percorre a estrutura espaço-temporal cíclica da narrativa, explicitando a jornada de aprendizagem experimentada pelo protagonista. Cumpre frisar que Caim, protagonista do romance, é antagonista na história bíblica – e esse embate de versões lembra o movimento de arena ideológica, contra a verdade religiosa, já experimentado por Saramago em seu *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e discutido neste volume por João Vitor Nunes Machado em capítulo precedente, mais um índice do grande diálogo literário e crítico logrado por este livro.

Com um salto, chegamos ao único livro de poemas de Matilde Campilho, jovem escritora lisboeta que apresenta, na visão da pesquisadora Nathaly Iara Justino do Nascimento, uma poética botânica em *Jóquei*, publicação de 2014. Tecendo bem realizada análise comparada entre os poemas *Príncipe no roseiral* e *Principado extinto* (posicionados em polos opostos do livro supracitado), a pesquisadora da UFPR investe na observação de um metaverso – “isto é um poema” – incidente, nesses precisos termos, tanto no primeiro quanto no segundo poema debatidos. Assim, o estudo *A botânica poética de Matilde Campilho* demonstra como um dos textos matildianos investe no não dito – “não fala de amor” –, enquanto o outro arrisca-se pelas sendas do dito – “fala de amor”. A análise, já promissora, ganha densidade quando avança pelos inúmeros versos compostivos da dupla de poemas em estudo, que vertem a **botânica de asfalto** (sim, aquela flagrada por Walter Benjamin), experimentada pelo *flâneur* cosmopolita, contemporâneo, de Paris, mas também de Lisboa, do Rio de Janeiro, de todo lugar passível de ser **reflorestado** pela vivaz poética de Campilho, agora semeada pela arguta crítica brasileira.



No último estudo deste livro, que conta ao todo com 17 capítulos, acessamos, finalmente, a chamada **novíssima** ficção portuguesa de autoria feminina. Marco Aurélio Pereira Mello, autor de *Imaginar para sobreviver: leitura de um conto de guerra de Ana Margarida de Carvalho*, apresenta-nos discussão sobre o mundo como brinquedo a partir do conto *E agora eu era o herói*, do livro *Cartografias de lugares mal situados* – cujo subtítulo é *10 contos de guerra* –, publicado por Ana Margarida de Carvalho, em 2021. Focalizando a personagem central do conto analisado – de nome Vanka –, o investigador aciona o conceito de brinquedo, conforme teorização de Lev Vigotski, para indicar que a imaginação atua, na narrativa, como mecanismo de sobrevivência da criança em um universo devastado, pois o espaço é Berlim-Alemanha e o tempo é o pós-Segunda Guerra Mundial. Refletindo sobre a violência contra os alemães (notadamente contra as crianças), no momento subsequente à vitória dos Aliados, o texto (à maneira de outros desta coletânea) propicia o diálogo entre literatura e história, fazendo pensar a terrível atualidade de temas tão demasiado humanos como a guerra.

Colhendo palavras de Luís de Camões a Ana Margarida de Carvalho, 18 pesquisadores brasileiros percorrem tempos vários e enfrentam formas literárias diversas a fim de evidenciar que, do lado de cá do Atlântico, nós também construímos as **imagens e miragens** da Literatura Portuguesa – para evocar, finalmente, o conhecido ensaio de Eduardo Lourenço. Professores, doutores e estudantes de pós-graduação e de graduação da UFPR unem-se, sem hierarquia, nesta obra, para nos permitir participar do diálogo, de tal maneira que, como indica Bakhtin, tomamos parte também na vida – dialógica, por natureza, como a Literatura Portuguesa.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LOURENÇO, E. Imagem e miragem da lusofonia. In: LOURENÇO, E. **A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

1

Ranieri Emanuele Mastroberardino

A representação do bem comum nas obras *O príncipe*, de Nicolau Maquiavel, e *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11062.1

RESUMO

Este artigo é intrínseco ao Renascimento italiano e português e possui como foco principal revelar em que medida existe uma convergência de pensamento político entre Nicolau Maquiavel (1469-1527) e Luís Vaz de Camões (1524-1580), em suas respectivas obras-primas. Para tal fim, *O príncipe* (1532) e *Os Lusíadas* (1572) são examinados como livros pertencentes à tradição da literatura de espelhos de príncipes (Prieto, 1983; Skinner, 1996). Caracterizada por uma variedade de livros de conselhos em torno da conduta dos soberanos renascentistas, a literatura de espelhos de príncipes contribuiu para a consolidação da instituição monárquica, bem como para a divulgação de um modelo de governante. Tendo em vista essa perspectiva de análise, depreendemos que, em um cenário político-social extremamente conturbado, os soberanos de Maquiavel e de Camões deveriam atender aos interesses da população, em vez de restringirem-se aos interesses pessoais.

Palavras-chave: Literatura de espelhos de príncipes. Nicolau Maquiavel. Luís Vaz de Camões. Pensamento político.

INTRODUÇÃO: A LITERATURA DE ESPÉLHOS DE PRÍNCIPES



Servindo de manuais de conduta para os governantes renascentistas, a literatura de espelhos de príncipes, também intitulada *specula principis*, originou-se na Idade Média, mas se difundiu apenas a partir de 1430, com o advento da imprensa (Skinner, 1996). Em sua maioria, tais manuais eram constituídos por diversos tratados, memorandos e elogios, que versavam sobre a educação política e moral dos soberanos. Contudo, as características do *specula principis* podem aparecer em outros gêneros literários, como, por exemplo, o épico (Prieto, 1983).

De acordo com Buescu (1997) e Skinner (1996), enraizou-se, na Península Itálica e Ibérica, um discurso político-moral acerca do ideal de governante, calcado em virtudes exemplares. Essas virtudes eram divididas em três categorias: as virtudes principescas (liberdade, magnificência, clemência e honra), as fundamentais ou cardinais (prudência, temperança e justiça) e as cristãs (piedade, religião e fé). Para que o governante e o corpo social à sua volta fossem prósperos, o dirigente político deveria seguir, rigorosamente, esse conjunto de atributos, sem nunca o negligenciar. Sendo assim, ao se preocupar com o êxito da comunidade no plano empírico, a literatura de espelhos de príncipes operava por meio da técnica do aconselhamento, enfatizando ao soberano o que ele deveria realizar e recusar. Aparentemente, havia um pensamento de que, se o soberano fosse impecável, a coletividade, por consequência, seria gloriosa.

Articulando-se a essa percepção, o governante, em assuntos públicos e privados, deveria estar à altura do lugar que ocupava, realizando grandes feitos honrosos e sendo submisso apenas ao poder papal e divino. Além de ser temente a Deus e honrar a fé cristã,



precisava ser mantenedor da concórdia interna, ético, generoso, solícito, legislador e justo, sendo bondoso e sabendo perdoar o quanto fosse necessário. Em igual medida, o soberano teria de possuir amor pelo conhecimento militar e literário, discernimento, força de ânimo, autocontrole, lealdade e cautela em suas respectivas ações, sendo comedido nas despesas, abstendo-se do mal e dos vícios, como, por exemplo, a embriaguez, o orgulho e a venalidade (Buescu, 1997; Mastroberardino, 2020; Skinner, 1996).

Efetivamente, o retrato modelar acerca do soberano era fácil de ser identificado. Na prática, era consenso conceber o monarca como um ser arguto, firme em suas decisões, paciente nas adversidades, garantidor da justiça, defensor da lei e da paz, além de ser pai/pastor do povo, bem como um representante de Deus e da fé cristã na Terra. Segundo Skinner (1996, p. 241), na soma de todas as virtudes, havia um sentido pragmático, voltado à promoção do bem comum da comunidade:

Qualquer governante que visasse seu próprio benefício e não o de seus súditos não poderia ser visto como um autêntico príncipe, mas somente como um ladrão, ‘devedor de homens’ e tirano [...] quando aqueles que governavam se dedicavam apenas a seu bem, prazer e proveito particulares, o resultado era a manifesta destruição de toda política comum que era boa, pública e justa.

Ao angariar todas as virtudes e ao rechaçar todos os vícios, a verdadeira incumbência do governante era viver em prol da coletividade e da fé cristã, garantindo o equilíbrio da sociedade. Em concordância com Buescu (1997), é exatamente nesse ponto que residia a grandiosidade da literatura de espelhos de príncipes. Para ela, o gênero literário atuava no enaltecimento e nos limites do poder monárquico. Apesar de os escritores aconselharem o soberano a alcançar o topo da honra, da fama e da glória individual, eles destacavam, simultaneamente, a responsabilidade cívica do monarca, lembrando-lhe seus respectivos deveres como dirigente político e



defensor da cristandade. Com isso, a intenção didática da literatura de espelhos de príncipes era nítida: mediante um tom respeitoso e autoritário, advertia e instruía o soberano acerca de tudo que ele deveria saber e praticar.

Por mais que *O Príncipe* e *Os Lusíadas* sejam obras inseridas na tradição do *specula principis*, ressaltamos que pertencem a gêneros literários distintos. A obra-prima de Maquiavel é um tratado político, o qual se constitui por ser um texto claro, simples e didático ao tratar de matérias governativas, apresentando em forma de ensinamento um princípio político, em seguida exemplificando-o com fatos retirados da história antiga e contemporânea (Berlin, 2002). Por outro lado, a obra-prima de Camões é uma epopeia, ou seja, uma narrativa de fundo histórico em que se registram poeticamente as tradições e os ideais de um grupo étnico sob a forma de aventuras de um ou alguns heróis (Saraiva, 1997). Embora haja essa diferença, o que nos importa é averiguar o modo como Nicolau Maquiavel e Luís Vaz de Camões lidaram com as características do *specula principis* para fazer com que os seus respectivos governantes¹ atendessem ao interesse da coletividade.

A REPRESENTAÇÃO DO BEM COMUM

A julgar pela nossa investigação, verificamos que Nicolau Maquiavel e Luís Vaz de Camões apresentavam um horizonte político calcado, respectivamente, na reorganização da Itália e de Portugal do século XVI. Embora o primeiro território fosse constituído por um conjunto de Estados independentes, extremamente hostis uns com os outros, e o segundo fosse uma nação constituída desde o século

1 Lorenzo de' Medici (1492-1519) foi Senhor de Florença e duque de Urbino, no século XVI. Nicolau Maquiavel dedicou-lhe o livro *O Príncipe*. D. Sebastião (1554-1578) foi o 16º rei de Portugal. Luís Vaz de Camões dedicou a esse rei a epopeia portuguesa por excelência, *Os Lusíadas*.



XIII, ambos se encontravam em um momento de fragilidade política, econômica e social. Para modificar esses cenários, identificamos que Maquiavel e Camões direcionavam conselhos em torno da expectativa de uma ação cívica por parte de seus soberanos, Lorenzo de' Medici e D. Sebastião. Tal ação fundamentava-se na construção de pátrias justas e coesas, as quais deveriam ser o retrato da elaboração e, sobretudo, da implementação de boas leis. Ao externar tamanha preocupação com esse aspecto, Maquiavel e Camões aproximavam-se da literatura de espelhos de príncipes, dado que as recomendações dos dois pensadores confluíam para o compromisso social que os governantes precisariam ter perante a coletividade. Ao que parece, existia uma confiança desmedida nos que governavam, a ponto de fazer com que o poder deles fosse considerado "razão do bem coletivo e como transformador da vida nacional; [...] um sentido de leis iguais que não consagrasssem privilégios [...]" (Reale, 1977, p. 105).

Tendo em vista esse entendimento, percebemos que, em vez de o Senhor de Florença e de o rei de Portugal utilizarem o poder somente a serviço de seus respectivos interesses particulares, deveriam empregá-lo também em prol do bem comum, legislando em benefício da pátria. Aparentemente, tanto o escritor florentino quanto o poeta português haviam constatado que os interesses de Lorenzo de' Medici e de D. Sebastião não poderiam ser maiores do que o bem público. Nas palavras de Maquiavel (1996, p. 61), "[...] é necessário que um príncipe faça boas fundações. Sem elas, é certa a sua ruína. As fundações principais para todos os Estados, sejam novos, velhos ou mistos, são as boas leis [...]." Apresentando uma confluência de raciocínio, Camões (2010, IX, 27) ressalta que o monarca não poderia simplesmente ignorar o bem público em proveito de bens individuais: "E vê do mundo todo os principais / Que nenhum no bem publico imagina; / Vê neles que não tem amor a mais / Que a si somente, e a quem Filáucia² insina; [...]." Portanto, os soberanos não

2 Em conformidade com as notas de rodapé que integram a edição de *Os Lusíadas*, filáucia significa "amor-próprio" (Camões, 2010, p. 371).



eram donos da comunidade, mas indivíduos que deveriam legislar em nome da e para a comunidade. Sobre essa compreensão, Escorel (1958, p. 176) propõe que

o caminho a seguir será antes uma reforma social que restaure aquela identidade de interesses, a que já se referia Maquiavel, entre governantes e governados, e do qual possa renascer aquele perdido senso de missão pública, de serviço à coletividade, [...] uma moral se pode dizer quando se acha encarnada historicamente em instituições de fato voltadas ao bem da comunidade.

De modo semelhante à ponderação de Escorel (1958), Martim de Albuquerque (2011, p. 281) discorre que o bem da comunidade também fazia parte da visão política camoniana:

Quanto ao fim do poder, Camões não hesita. É a Justiça. Ainda aqui a sua concepção apresenta um grande lastro tradicional. [...] Pela justiça, aliás, se estabelece o liame entre o poder e a ordem jurídica. [...] A lei, porque é elemento de atuação da justiça, há de ser igual, constante, suave, e em favor do povo [...].

Buscando retirar a Península Itálica e Portugal de seus contextos calamitosos, Maquiavel e Camões esperavam que os soberanos cumprissem com as suas respectivas responsabilidades cívicas, criando regimentos e estatutos que enaltecessem a justiça e fossem favoráveis à população. Diante disso, tudo leva a crer que, na filosofia política maquiaveliana e camoniana, não havia espaço para a marginalização dos habitantes comuns, pois ambas também convergem em descontinar e valorizar a perseverança, a resiliência, a obediência e a lealdade das camadas populares. Tendo como base essas reflexões, é possível notar que os escritores se esforçavam para fazer nascer, em Lorenzo de' Medici e em D. Sebastião, um sentimento de orgulho em relação aos cidadãos comuns. Nesse sentido, Maquiavel (1996, p. 133) exalta, no último capítulo de *O príncipe*, as virtudes das camadas populares:



Não consigo exprimir com qual amor fui recebido em todas as províncias que sofreram por causa dessas invasões estrangeiras; com que sede de vingança, com que fé obstinada; com que devoção, com que lágrimas. Que portas se lhe fechariam? Que povos lhe negariam obediência? Que inveja se lhe oporia? Qual italiano lhe negaria o respeito?

O mesmo é observado no último canto de *Os Lusíadas*, mais especificamente, nas estâncias 147 e 148:

Olhai que ledos vão, por várias vias,
Quais rompentes leões e bravos touros,
Dando os corpos a fomes e vigias,
A ferro, a fogo, a setas e pelouros,
A quentes regiões, a plagas frias,
A golpes de Idolatras e de Mouros,
A perigos incógnitos do mundo,
A naufrágios, a pexes, ao profundo!

Por vos servir, a tudo aparelhados;
De vós tão longe, sempre obedientes
A quaisquer vossos ásperos mandados,
Sem dar reposta, prontos e contentes

(Camões, 2010, X, 147-148).

Ao desejar que Lorenzo de' Medici e D. Sebastião tivessem sua atenção voltada aos anseios da população, Maquiavel e Camões solicitam recompensas para os súditos, principalmente para aqueles que de fato as merecessem. Caso algum membro da camada popular contribuísse positivamente para a comunidade, ele deveria ser incentivado e respeitado, além de ser agraciado com prêmios e com impostos adequados. Ao que tudo indica, os literatos não admitiam que o povo sofresse qualquer tipo de opressão. Maquiavel (1996, p. 17), por exemplo, concede o seguinte conselho ao Senhor de Florença:

Quem conquista um ou dois Estados, querendo mantê-los, deve respeitar duas condições: uma é que a estirpe do antigo príncipe seja extinta, a outra é não alterar nem as



leis nem os impostos. Desse modo, em um tempo breve, torna-se um único corpo com o antigo principado.

Na mesma direção, Camões (2010, VII, 84-85) adverte o rei português, alertando-o de que a opressão para com os mais humildes lhe causava repulsa:

Nenhum ambicioso, que quisesse
Subir a grandes cargos, cantarei,
[...]
Nenhum que use de seu poder bastante
Pera servir a seu desejo feio,
E que, por comprazer ao vulgo errante,
Se muda em mais figuras que Proteio.
Nem, Camenas, também cuides que cante
Quem, com hábito honesto e grave, veio,
Por contentar o Rei, no ofício novo,
A despir e roubar o pobre povo!

Nesse ideal de pátria justa e coesa, vale a pena ressaltar que os governantes teriam de se comportar como pais diante de seus povos, satisfazendo-os sempre que fosse possível. No capítulo XXI de *O príncipe*, intitulado "Como um príncipe deve agir para ser estimado", constatamos que o soberano precisaria exercer certa paternidade perante os súditos:

Um príncipe deve ainda mostrar-se amante das virtudes, honrando os homens virtuosos e os que excedem em alguma arte. Deve encorajar os seus cidadãos a acreditar que podem exercitar suas atividades em calma, seja no comércio, na agricultura ou em qualquer outra. Que um não tema melhorar suas propriedades por medo de que lhe sejam tiradas, que outro não tema abrir um comércio por medo dos impostos. O príncipe deve preparar prêmios para quem queira fazer essas coisas e para quem quer que pense, de qualquer modo, em ampliar a sua cidade ou o seu Estado (Maquiavel, 1996, p. 112-113).



Apresentando um pensamento condizente com a reflexão do florentino, Camões (2010, X, 148-150) considera que o governante deveria se aproximar dos súditos, em vez de deixá-los à própria sorte:

Só com saber que são de vós olhados,
Demônios infernais, negros e ardentes,
Cometerão convosco, e não duvido
Que vencedor vos façam, não vencido.

[...]

Favorecei-os logo, e alegrai-os
Com a presença e leda humanidade;
De rigorosas leis desalivai-os,
Que assi se abre o caminho à santidade.

[...]

Todos favorecei em seus ofícios,
Segundo tem das vidas o talento:

[...].

Apesar de terem refletido sobre o exercício do poder em favor do bem comum da pátria e dos cidadãos, Maquiavel e Camões enfatizam que Lorenzo de' Medici e D. Sebastião precisavam ser movidos pelo desejo de glória, honra e fama. Na realidade, o ideal de governante que desponta dos dois livros era condizente com o ideal de governante retratado pelo *specula principis*. Assim, o Senhor de Florença e o rei de Portugal necessitariam prezar, simultaneamente, pelo bem individual e pelo bem da coletividade. A título de exemplificação, convém trazer à tona a seguinte passagem de *O príncipe*, na qual Maquiavel (1996, p. 129) reflete se o momento da Península Itálica poderia proporcionar uma nova organização social que assegurasse benefícios ao governante e à comunidade:

Considerando, portanto, todas as coisas que foram discutidas, pensei comigo mesmo se, atualmente, na Itália era hora de honrar um novo príncipe e se existisse a matéria bruta que daria oportunidade a um príncipe prudente



e valoroso de introduzir uma nova ordem que trouxesse honra a ele e benefícios para o povo. Parece-me que existam todas as condições favoráveis para um príncipe novo, como nunca houve antes.

A seu modo, Camões (2010, IX, 94) também ressalta que deveria existir uma organização social favorável à coletividade e aos interesses do rei, conforme podemos perceber no seguinte excerto:

[...] dai na paz as leis iguais, constantes,
Que aos grandes não dem o dos pequenos,
[...] vos vesti nas armas rutilantes,
Contra a lei dos immigos Sarracenos:
Fareis os Reinos grandes e possantes,
E todos tereis mais e nenhum menos:
Possuireis riquezas merecidas,
Com as honras que ilustram tanto as vidas.

Após termos aproximado o ideal de pátria que emerge do tratado político florentino e da epopeia portuguesa, podemos concluir que, na profundidade dessas obras literárias, a implementação do bem comum era um fator decisivo para reverter o caos que assolava a Itália e Portugal do século XVI. Contudo, sublinhamos que, na perspectiva maquiaveliana e camonianiana, a atuação em prol do bem coletivo também ficava a cargo dos cidadãos. Da mesma forma que ocorria com os soberanos renascentistas, os habitantes deveriam possuir um senso de dedicação cívica, colocando o bem da comunidade acima de todos os interesses particulares. Nesse compromisso civil, o povo estaria a serviço da coletividade, percebendo como bem próprio o bem coletivo: "Apesar de que, cada um, sozinho, seja bom, todos juntos serão melhores [...]" (Maquiavel, 1996, p. 132) e "Eis ali seus irmãos contra ele vão /(Caso feio e cruel!); mas não se espanta, / Que menos é querer matar o irmão, / Quem contra o Rei e a Pátria se elevanta" (Camões, 2010, IV, 32). Ao que parece, para redimir a Península Itálica e Portugal, era imprescindível um esforço mútuo por parte dos governantes e dos súditos. Enquanto os interesses próprios dividiam a comunidade, o interesse comum a unificava.



Em conformidade com Escorel (1958), o que realmente importava, para Maquiavel e Camões, era a participação de todos os membros da comunidade na defesa do bem do Estado. Assim, a pátria estava acima de tudo e era necessário servi-la sem reserva e infidelidade.

Por mais que Nicolau Maquiavel e Luís Vaz de Camões apresentem uma concordância de ideias quanto ao modo como concebem a pátria, convém destacar novamente que os dois literatos pertenciam a realidades completamente distintas. Enquanto Maquiavel empenhava-se em transformar os Estados independentes da Península Itálica em uma nação forte e autônoma (Escorel, 1958; Sanctis, 1959; Gramsci, 1976), Camões já fazia parte de uma nação consolidada. Enquanto o autor de *O príncipe* preocupava-se com a unificação da Península Itálica e, por consequência, com a construção de uma pátria italiana e hegemônica, o autor de *Os Lusíadas* almejava ver Portugal retornando à condição de pátria firme e soberana, tanto no continente europeu quanto no ultramar.

Ao trabalhar com a diferença histórica existente entre Maquiavel e Camões, Albuquerque (1983, p. 44) relata que,

[...] se tanto Maquiavel como o nosso poeta possuíram uma larga cultura clássica, as suas experiências foram tão diferentes quanto as suas vidas. Maquiavel podia gabar-se de ter olhado a realidade de frente e o mesmo podia fazer Camões. Uma e outra realidade, porém, que distantes! Pouco havia de comum, efectivamente, entre a realidade que se resumia na política astuciosa dos pequenos tiranos da Itália renascentista e a realidade traduzida numa política missional.

Baseados nessas considerações, podemos frisar a importância da literatura de espelhos de príncipes, visto que, por intermédio da técnica do aconselhamento, Maquiavel e Camões encontraram um caminho semelhante para tentar solucionar problemas específicos da Itália e de Portugal do século XVI. Logo, percebemos um ponto de contato entre as reflexões políticas dos dois escritores,



embora o cenário que servia como pano de fundo para tais reflexões não fosse o mesmo. Ao contrário do que aponta Albuquerque (1983)³, a diferença de realidade entre os dois autores não é um entrave para que se realize uma aproximação entre *O príncipe* e *Os Lusíadas*, pois, a partir de um gênero literário comum aos dois livros, podemos encontrar uma confluência em relação à maneira como Maquiavel e Camões lidavam com as particularidades de seus respectivos contextos históricos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Redigido este artigo, inferimos que, ao fornecer conselhos aos seus governantes, Maquiavel e Camões estavam afeitos à literatura de espelhos de príncipes, também conhecida como *specula principis*. Além de aconselhar Lorenzo de' Medici e D. Sebastião a alcançar o topo da honra, da fama e da glória individual, os humanistas frisavam quais eram as responsabilidades cívicas do Senhor de Florença e do rei de Portugal. Conforme especificamos, os dois soberanos tinham as respectivas incumbências de reconstruir a Itália e Portugal do século XVI, fazendo com que esses territórios fossem justos perante os súditos e hegemônicos no contexto europeu.

Embora exista essa diferença de território entre os dois autores, observamos a relevância do *specula principis*, porque, mediante as características desse gênero literário, Maquiavel e Camões encontraram um modo semelhante para tentar resolver os problemas da Itália e de Portugal. Sendo assim, verificamos uma afinidade entre a filosofia política dos dois pensadores, ainda que o contexto histórico de seus territórios de origem não fosse o mesmo. Dessa forma,

3 “[...] os dois autores, o italiano e o português, correspondendo a uma diferenciação do mundo e da vida [...] não permite que um poema como *Os Lusíadas* [...] possa ser aproximado, em termos gerais e no cerne, da doutrina de Maquiavel” (Albuquerque, 1983, p. 58).



a diferença de realidade entre os dois autores não é uma barreira que impossibilita uma aproximação entre *O príncipe* e *Os Lusíadas*, uma vez que, a partir de um gênero comum às duas obras, é possível nos deparar com uma convergência quanto ao método como Maquiavel e Camões enfrentavam as especificidades da Península Itálica e da pátria portuguesa.

Haja vista as nossas observações, concluímos que Nicolau Maquiavel e Luís Vaz de Camões não eram alheios aos problemas de seus respectivos locais de origem. O ato do aconselhamento, adotado pelos dois escritores, não pode ser considerado um exercício retórico banal e corriqueiro, mas um procedimento que evidencia o engajamento social e a mentalidade política dos dois literatos. Nessa relação entre sociedade e política, identificamos que *O príncipe* e *Os Lusíadas* não são apenas um tratado e uma epopeia, mas são escritas literárias de intervenção político-social, pois as diversas recomendações fornecidas por Maquiavel e Camões visavam à organização da sociedade italiana e portuguesa. Na esteira desse raciocínio, verificamos como o aspecto histórico-social é importante para a constituição e o entendimento dos dois livros. A realidade histórica e social não é um ornamento, mas uma parte integrante da estrutura das obras em questão, capaz de fazer com que o leitor reflita sobre o teor das ideias contidas nesses dois textos literários. Além disso, conseguimos expandir os nossos horizontes de compreensão acerca do papel da literatura e, em grande escala, sobre a função da arte. A arte e a literatura podem passar por um processo de politização, com o objetivo de instruir quem precisa ser instruído e de transformar a realidade ao redor.

Baseado nos resultados apresentados, consideramos a temática de nossa pesquisa um elemento a mais para a imensa fortuna crítica acerca de Maquiavel e de Camões, assim como para a diversidade de análises que despontam da leitura de *O príncipe* e de *Os Lusíadas*. Nesse sentido, pontuamos que o cânone literário necessita ser revisitado e estudado constantemente, porque a gran-



deza de toda e qualquer obra literária será realçada quando múltiplas interpretações vierem à tona. De acordo com a nossa óptica, o conhecimento não se constitui a partir de uma perspectiva analítica, mas a partir do momento em que as mais diversas interpretações colaboram e interagem para o aprofundamento de obras e de autores. Além dessa ponderação, esperamos que a nossa investigação tenha contribuído não somente para verificar a relação de Maquiavel e Camões com o *specula principis*, mas para retirar essa literatura política, pedagógica e moralizadora da zona do esquecimento. Deparando-nos com a literatura de espelhos de príncipes, conseguimos compreender que, embora não faça parte do século XXI, ela é atual, na medida em que carrega conteúdos e preocupações que ainda dialogam com a nossa vida cotidiana, como, por exemplo, a questão do governante a serviço do bem comum e da justiça.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, M. Maquiavel e Camões. In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, 4, 1983, Ponta Delgada. **Actas** [...]. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1983. p. 33-59.

ALBUQUERQUE, M. A concepção do poder político em Camões. In: AGUIAR E SILVA, V. (Coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. p. 279-282.

BERLIN, I. A originalidade de Maquiavel. In: BERLIN, I. **Estudos sobre a humanidade**: uma antologia de ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 299-390.

BUESCU, A. I. Um discurso sobre o príncipe: a "pedagogia especular" em Portugal no século XVI. **Penélope: Revista de História e Ciências Sociais**, Lisboa, n. 17, p. 33-50, 1997. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2656433>. Acesso em: 24 ago. 2023.

CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril, 2010.

SCOREL, L. **Introdução ao pensamento político de Maquiavel**. Rio de Janeiro: Livraria Simões, 1958.

GRAMSCI, A. **Maquiavel, a política e o estado moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

MAQUIAVEL, N. **O príncipe**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MASTROBERARDINO, R. E. **O príncipe, de Nicolau Maquiavel, e Os Lusíadas, de Luís Vaz de Camões**: uma aproximação via *specula principis*. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

PRIETO, M. H. T. C. U. O "ofício de rei" n'*Os Lusíadas* segundo a concepção clássica. In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, 4., 1983, Ponta Delgada. **Actas** [...]. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1983. p. 767-805.

REALE, M. Cristianismo e razão de estado no renascimento lusíada. In: REALE, M. **Horizontes do direito e da história**. São Paulo: Saraiva, 1977. p. 70-116.

SANCTIS, F. Il concetto di patria nel Machiavelli. In: OLIVERI, M. (Org.). **La letteratura italiana nelle pagine della critica**. Torino: Paravia, 1959. p. 293-294.

SARAIVA, A. J. **Luís de Camões**. Lisboa: Gradiva, 1997.

SKINNER, Q. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

2

Aion Roloff

A literatura como pano de fundo de um discurso filosófico-religioso?

Uma análise de *O pároco de aldeia*,
de Alexandre Herculano

RESUMO

Este artigo pretende analisar a narrativa *O pároco de aldeia* (1825), de Alexandre Herculano, procurando esmiuçar o discurso presente na obra a partir das seguintes indagações: trata-se de uma obra literária? Se é literária, podemos declarar que se trata de um discurso filosófico-religioso? De que forma? Qual discurso está predominantemente presente na obra: história, literatura, filosofia? Nessa busca, devemos antever o contexto da obra – o século XIX e a sociedade burguesa – e o enredo – se é que podemos dizer assim –, que gira em torno do dote de Bernardina e da intervenção do pároco no casamento dela, o que é posto como uma representação de uma classe burguesa. Dessa forma, esta análise pretende também visionar como o discurso de Herculano estabelece uma crítica à sociedade burguesa, quando representa um microcosmo social em sua narrativa.

Palavras-chave: Alexandre Herculano. *O pároco de aldeia*. Discurso filosófico-religioso.

INTRODUÇÃO

O livro *O pároco de aldeia* (1825)¹, de Alexandre Herculano, publicado pela primeira vez em 1844², figura entre uma das obras incluídas em *Lendas e narrativas* (1851) e trata de um interessante exemplar de como a literatura desse autor pode suscitar grandes discussões. Nossa artigo pretende analisar a obra do ponto de vista do discurso presente nela: trata-se de uma obra literária? Se é literária, podemos declarar que se trata de um discurso filosófico-religioso? Por quê?

Para iniciar a discussão, fazem-se necessárias questões pertinentes à discussão sobre o que é literatura. Para isso, nos apoiamos em teóricos como Umberto Eco (2012), Antonio Candido (2012) e Juan José Saer (1991), que debateram sobre esse mesmo problema. Além disso, discutiremos acepções de Ian Watt (2010), em seu livro *A ascensão do romance*, tentando averiguar as características afeitas à obra de Herculano no gênero romance: afinal, se o discurso de Herculano é literário, podemos dizer que se trata de um romance? Com quais elementos?

Ainda, não podemos deixar de antever o contexto de produção da obra: o século XIX e suas transformações únicas e peculiares. O enredo – se é que podemos dizer assim – gira ao redor do dote de Bernardina e da intervenção que o pároco faz para garantir o casamento dela. Isso é posto como uma representação de uma classe burguesa e suas principais instituições. Assim, esta análise pretende também visionar como o discurso de Herculano estabelece uma crítica à sociedade burguesa, quando representa um microcosmo

1 Existe uma discrepância não resolvida a respeito da contração de preposição que une as palavras "pároco" e "aldeia". Algumas edições grafam como *O pároco da aldeia*, utilizando a contração de + a, e outras, *O pároco de aldeia*, fazendo uso apenas da preposição. Optamos por utilizar a grafia sem a contração, tendo em vista a edição usada nesta análise.

2 Na revista *O Panorama*.



social em sua narrativa. Para tanto, utilizaremos Peter Gay (2002), quando apresenta o casamento como uma das principais instituições que fundamentam a burguesia.

Por fim, tentaremos responder à pergunta do título deste artigo: estamos diante de uma obra que usa o discurso literário como pano de fundo para falar de religião e filosofia? Se sim, de que forma?

DISCURSO LITERÁRIO

A obra se inicia com um longo e demorado prólogo e depois se divide em oito capítulos. A ideia do narrador é apresentar um relato sobre um padre prior de aldeia – o pároco de aldeia do título –, mas, antes, traz uma discussão filosófica muito demorada:

Como a filosofia é triste é árida!

Á arvore da ciência, transplantada do Éden, trouxe con-sigo a dor, a condenação e a morte; mas a sua pior peço-nha guardou-se para o presente: foi o cepticismo.

Feliz a inteligência vulgar e rude, que segue os caminhos da vida com os olhos fitos na luz e na esperança postas pela religião além da morte, sem que um momento vacile, sem que um momento a luz se apague ou a esperança se desvaneça (Herculano, 1969, p. 26).

O narrador continua uma discussão filosófica, valorizando religião/religiosidade e criticando um discurso científico, sem entrar no enredo/história ficcional propriamente dito:

Feliz a alma vulgar e rude que crê e nem sequer sabe que a dúvida existe no mundo! Está certa de que, além da morte, há vida; conhece as suas condições; conhece-as como lhes ensinaram, como conhece as condições dos corpos. Para ela as noites não tem os pesadelos monstruosos, nem os dias as meditações febris em que



o céptico involuntário se debate na orla do possível, que toca por um lado nas solidões do nada, por outro na imensidão de Deus (Herculano, 1969, p. 28).

Afinal, estamos diante de qual discurso? Todo o prólogo segue numa discussão infundada sobre religião/religiosidade: isso é literatura? Existe uma história de ficção a ser contada? Quem é o pároco de aldeia? O prólogo parece muito com um discurso filosófico:

O materialismo incrédulo já tirou das fases espirituais dos altos engenhos argumento contra a imortalidade. Com a sua lógica míope, persuadiu-se de que via as enfermidades e a decadência do corpo; que via o entendimento caquético esmorecer com a decrepidez; quis que ele, na morte, ficasse perdido e anulado entre as cinzas da sepultura (Herculano, 1969, p. 30).

Finalmente, ao findar o texto, o narrador apresenta o pároco: "Uma das cousas que, nas recordações da juventude, ainda espirram para mim poesia e saudade é a imagem de um velho prior de aldeia que conheci na minha meninice" (Herculano, 1969, p. 33). A história do padre, mostrado como um ser bondoso, caridoso, justo, vai sendo narrada, mas sempre com diversas digressões, bem ao estilo do prólogo: o narrador vai e volta com a narrativa, chama atenção e parece querer persuadir e convencer o leitor, utilizando, inclusive, artimanhas estilísticas para isso: "E com essas digressões esquecemo-nos do padre prior. Não importa. Deixá-lo cear em paz e rezar o brevíario" (Herculano, 1969, p. 41).

O enredo, finalmente declarado, é curto e singular: o pároco de aldeia faz um arranjo de casamento para Bernardina, filha de uma lavadeira que deseja se casar com Manuel, que quer o mesmo, mas existe um obstáculo: o pai do noivo.

Por encurtar razões: os dous amavam-se como loucos. As pessoas desinteressadas achavam-nos um par completo; e com bom fundamento: O Manuel da Ventosa era um galhardo mancebo, único herdeiro de ginja



abastado, e Bernardina uma rapariga honesta. [...] Eis o caso: o Bartolomeu da Ventosa [pai de Manuel] era rico e avaro, mas bestialmente avaro. Perpetua Rosa [mãe de Bernardina] pobre, pobríssima [...] Assim, para ele (Bartolomeu) seria cousa monstruosa e abominável só o imaginar a possibilidade de seu filho Manuel casar com Bernardina (Herculano, 1969, p. 53-54).

O pároco tira um dinheiro de suas economias, paga o dote de Bernardina e, assim, o casamento se concretiza.

Saer (1991, p. 2), em seu artigo *O conceito de ficção*, declara que a ficção não é “uma reivindicação do falso”, mas, sim, algo que possui um caráter duplo entre o real e o imaginário, algo que não solicita crédito como verdade, mas como ficção. Eco (2012, p. 81), em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, afirma:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional. [...] O leitor tem de saber que está sendo narrado uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que escritor está contando mentiras [...]. o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

O que, no texto de Herculano, nos faz crer que estamos diante de uma obra ficcional? Além do enredo – tipicamente romântico – e da maneira como ele é contado, o que mais faz com que entremos num acordo ficcional, visto que a narrativa é entrecortada com várias digressões do narrador, sempre discutindo: filosofia, religiosidade e ciência?

Candido (2012), em seu ensaio *O direito à literatura*, diz que literatura são todas as práticas discursivas, funcionando como manifestação universal de todos os homens de todos os tempos. O autor também argumenta que a literatura seria um fator indispensável de humanização e um instrumento de instrução e educação.



Sendo assim, a obra de Herculano – embora apresentando elementos de um discurso que não o literário – é literatura e, como existe uma narrativa – embora curta e entrecortada por digressões –, podemos dizer que estamos diante de literatura de ficção. Mas será que estamos diante também de um romance?

Watt (2010), em seu clássico livro *A ascensão do romance*, propõe uma importante forma de visualizar o surgimento do gênero romance no século XIX: antes de tudo, o romance apresenta uma história realista em sua forma.

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; [...] a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos [...] Como as regras da evidência, o realismo formal obviamente não passa de uma convenção; e não há razão para que o relato da vida humana apresentado através dele seja mais verdadeiro que aqueles apresentados através das convenções muito diferentes de outros gêneros literários (Watt, 2010, p. 31).

Ora, a obra de Herculano é descrita toda com procedimentos que utilizam/instauram o realismo formal: o narrador apresenta um relato completo e autêntico da experiência humana, fala sobre si mesmo e seus apontamentos sobre filosofia, conta a história do pároco, o casamento de Bernardina e traz muitas reflexões positivas sobre o Catolicismo:

E que quereis? O catolicismo é jovial: o seu culto, como o vulgo o entende, é ruidoso e risonho e brilhante e atrativo e sociável, e por isso debalde trabalhareis por arrancá-lo ao povo, que vive e morre no meio do trabalho, dos cuidados, das privações. O domingo, o dia santo, o orago da paróquia são seus dias de contentamento e repouso (Herculano, 1969, p. 77).



Também tece críticas à religião católica: "Por certo, que no culto católico se têm introduzido abusos, e para isso contribui muitas vezes o próprio clero, menos instruído, menos bem educado, moralmente, que o clero anglicano" (Herculano, 1969, p. 86); como também apresenta digressões sobre o Protestantismo e o debate Protestantismo *versus* Catolicismo:

E o protestantismo? O protestantismo despedaçou os vultos dos santos, proibiu os orágos e as romagens; esfarapou alvas, casulas, amictos, pluviais; apagou as luzes; varreu as flores; apagou o incenso. Fechou-se nas celebrações do domingo; e fez bem! Bem ao povo a quem para tédio e tristeza, nos países protestantes, sobeja o domingo (Herculano, 1969, p. 91).

É interessante notar, contudo, que o narrador vai e volta com a narrativa, fazendo diversas digressões não aderentes ao enredo do padre prior, e sabe disso: "E a que vêm estas metafísicas aqui? De que utilidade são elas para a história do pároco da aldeia [...]?" (Herculano, 1969, p. 100). Essa consciência do narrador só faz confirmar que estamos diante, sim, de um romance e de um romance ficcional, que não conta só uma história, mas a utiliza para falar de outros assuntos, percorrendo diversos tipos de discurso, não só o literário. Evidentemente, Watt (2010) aponta outras características relativas ao gênero romance – que surge com a ascensão da classe burguesa no contexto pós-Revolução Francesa – que não se restringem ao dito realismo formal: trata-se de um gênero representativo da classe burguesa e o enredo da narrativa de Herculano, para além das digressões presentes, gira em torno de um dos pilares da burguesia, o casamento (Hobsbawm, 2015).

Segundo Eco (2012, p. 21), "o tempo narrativo também pode ser lento, cíclico ou imóvel [...] em toda obra de ficção, o texto emite sinais de suspense quase como se o discurso se tornasse mais lento ou até parasse [...]." É exatamente isso que ocorre na narrativa de Alexandre Herculano: o narrador sabe o que está fazendo,



ele apresenta todo o enredo do dote de Bernardina e da história do padre prior, mas faz isso num discurso lento, entrecortado por várias pausas, nas quais insere digressões em que discute outros assuntos e apresenta outros discursos que não são literários ou ficcionais, ou seja, usa a literatura como ponto de partida para discutir assuntos vários.

O que o negócio deu de si vê-lo-á o leitor no prosseguimento desta história, **que poderá ter mil defeitos, mas que (não é por me gabar)** tenho levado com toda a pontualidade na cronologia e na averiguação dos mais miúdos factos que possam ilustrá-la (Herculano, 1969, p. 118, grifo nosso).

O CASAMENTO

A obra segue literária/ficcional justamente porque, em momento algum, o narrador esquece a história que vinha contando do padre prior; inclusive, tem total posse da história, e modo a saber onde deve inserir novas digressões que julga importantes à obra: "O leitor deve estar já suficientemente aborrecido de tão comprida história do moleiro, da lavadeira e do prior; por isso não o farei assistir às explicações entre pai e filho" (Herculano, 1969, p. 69).

Se visualizarmos a obra como um exemplo de narrativa construída visando àquilo que Watt (2010) define como "realismo formal", é importante, então, tomar nota de que o enredo também representa a sociedade burguesa oitocentista, de quando a obra foi originalmente escrita.

Como já exposto, a história aborda a bondade do padre prior, que decide interferir no casamento de Bernardina; assim, não podemos deixar de perceber uma crítica – ainda que de forma muito sutil – aos valores burgueses do casamento. O narrador, inclusive, apresenta a aldeia como um microcosmo social:



O padre prior e o sacristão representam a Igreja espiritual e materialmente, o Agostinho da tenda o comércio, o Barnabé a agricultura. A senhora Perpétua Rosa a indústria, e finalmente, o honrado Bartolomeu da Ventosa representa, nos seus sonhos, a indústria agrícola ou a agricultura industrial (Herculano, 1969, p. 71).

O relacionamento de Bernardina e Manuel é a grande força motriz do enredo; nesse ponto, o narrador também tece comentários sobre o casamento:

O matrimonio é de sua natureza resfriativo: a paixão mais violenta acalma, entibia-se, entisica e morre com o trato doméstico; e feliz pode chamar a união em que a amizade e a estima vêm substituir os sonhos e delírios do amor já saciado. Há, todavia, um período em que, apesar de satisfeita, ele resiste ainda: é durante o lento desabar das ilusões, que vão caindo peça a peça [...] Bernardina, essa é que a dera em cheio casando com o Manuel da Ventosa. Aos quatro meses de noivo era ainda um baboso por ela (Herculano, 1969, p. 123, grifo nosso).

Gay (2002, p. 54) declara que “[...] a família era o ícone adorado pela classe média do século XIX, e a felicidade doméstica era o lema que, por assim dizer, pendia sobre o leito conjugal”. Sendo assim, o enredo da obra de Herculano fala justamente do papel da figura feminina e do casamento, servindo ao ideal burguês do século XIX: “[...] para a esposa, a família vitoriana podia representar tanto uma prisão como um refúgio. [...] Seu ambiente era o lar, único lugar em que podiam realizar a vocação divina de esposas e mães” (Gay, 2002, p. 68). Afinal, o obstáculo do enredo é o pai de Manuel, que não concorda com o casamento do filho com uma mulher pobre como Bernardina. Quando o pároco faz o arranjo do casamento, consegue finalmente dar à mulher o espaço de refúgio que ela espera; Manuel é o único herdeiro do rico pai, que não consente o casamento até a interferência do padre. Evidentemente, não podemos esquecer que a obra se passa no contexto oitocentista de Portugal. A respeito, Victor Sá (1988) nos dá notícia de que os valores burgueses chegaram ao território português bem depois dos demais países da Europa, como França e Inglaterra.

Ao final, a história do padre prior se resolve de forma um tanto quanto abrupta, mas com uma reflexão final interessante:

A história do casamento feito pelo velho pároco, conforme depois me contaram (era eu pequeno, e lembra-me como se fosse hoje) chegou aos ouvidos do prelado diocesano o qual disse ao fâmulo do fâmulo do seu secretário de galhofar, que, na primeira visita que fizesse à diocese, havia de elogiar publicamente aquele digno pastor. Nunca, porém houve ocasião para a primeira visita, porque esta costumeira velha tinha passado já de moda. Eram pieguices só boas para os Bartolomeus dos Mártires e para os Caetanos Brandões; pobres homens, a quem Deus fale na alma, se é que valiam disso (Herculano, 1969, p. 144-145).

Dessa forma, o romance segue com as características daquilo que chamamos "realismo formal". O narrador não deixa de antever e expor críticas à instituição religiosa e seus problemas e a história chega de fato aos ouvidos da instituição, mas "fica por isso mesmo". O narrador apresenta tal fato de maneira muito sutil, indicando certa tensão, que é momentânea, logo se dissipando.

CONCLUSÃO

O pároco de aldeia, obra muito fiel à sua época de produção – o século XIX –, se trata de um romance, de uma narrativa ficcional. Segundo Cândido (1968, p. 11),

geralmente, quando nos referimos à literatura, pensamos no que tradicionalmente se costuma chamar 'belas letras' ou 'beletrística'. Trata-se, evidentemente, só de uma parcela da literatura. Na acepção lata, literatura é tudo o que aparece fixado por meio de letras, traço, obras científicas, reportagens, notícias, textos de propaganda, livros didáticos, receitas de cozinha etc.



Assim, a obra de Herculano, sendo literatura, nos conta uma história. O que pretendemos evidenciar nesta análise foi que a história ficcional apresentada é, na realidade, usada como pano de fundo para falar sobre outro assunto. O enredo – singelo e muito curto – é costurado junto a um número grande de digressões que abordam temas outros, versando, inclusive, sobre outro discurso, o filosófico-religioso, devidamente endereçado a um leitor- modelo³ específico: o povo português. O narrador, de fato, dá notícia disso no capítulo V:

Falemos sério: não contigo, filósofo estético-romântico-progressivo, que não vales a pena disso, mas com o povo português que fala português chão e inteligível. Falemos sério, porque estas matérias de crenças e de culto são cousas graves e santas. Saber resistir à violência é forte, mas vulgar; saber resistir à calúnia e os motejos é maior esforço e mais raro (Herculano, 1969, p. 83).

Após endereçar seu texto, o narrador – deixando a narrativa do padre prior em suspenso, e com total consciênciia disso – prossegue:

[...] envergonhemo-nos de, muitas vezes, não seguirmos na vida prática os ditames do cristianismo; não nos envergonhemos, porém, do culto dos sete séculos da monarquia. A língua e a religião são as duas cadeias de bronze, que no unem, no correr dos tempos as gerações passadas às presentes [...] A Pátria é o crucifixo com que o nosso pai se abraçou moribundo, e com que nós nos abraçaremos, também, antes de ir dormir o grande sono, ao pé do que nos gerou no cemitério da mesma aldeia em que ele e nós nascemos (Herculano, 1969, p. 83).

O discurso – literário, mas não narrativo – acompanha o narrador, apresentando uma série de reflexões ao povo português, acerca de religião e da pátria, trazendo à tona discussões sobre o Protestantismo, vida e morte, enfim, assuntos e discursos alheios à história ficcional contada até então. Sobre a fé, por exemplo, o próprio narrador por vezes a enaltece, enquanto noutras se pergunta

³ Na acepção de Eco (2012), leitor-modelo se refere ao leitor a quem a narrativa se destinava quando foi escrita, não necessariamente correspondendo a quem a leu de fato.

até que ponto ela poderia de fato oferecer alento: "Qual refúgio lhe oferecerá a religião? Refúgio imediato, sólido, esperançoso?" (Herculano, 1969, p. 34).

Posto isso, nos perguntamos: a ficção funciona como pano de fundo para fazer uma discussão filosófico-religiosa **ou** a discussão filosófico-religiosa é o ponto central do texto e a história do padre prior e do casamento de Bernardina figuram como um pano de fundo para ilustrar como funciona a sociedade, que precisa tomar nota do discurso presente? São maneiras interessantes de observar a obra. Procuramos afirmar que a literatura, aqui, nada mais é do que apenas um ponto de partida para apresentar outros discursos – e tentar persuadir o leitor –, sejam eles filosóficos, sociológicos e religiosos.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CANDIDO, A. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GAY, P. **O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HERCULANO, A. **O pároco de aldeia - O galego**. Lisboa: Bertrand, 1969.
- HOBESBAWM, E. **A era do capital**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- SÁ, V. A subida ao poder da burguesia portuguesa. **Revista da Faculdade de Letras**, Porto, n. 5, p. 245-252, 1988. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2111.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2018.
- SAER, J. J. O conceito de ficção. **Punto de Vista**, Buenos Aires, n. 40, 1991. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2018.
- WATT, I. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.

3

Eduardo Soczek Mendes

Os frades à mesa:
uma refeição
em *O monge de Cister*,
de Alexandre Herculano

RESUMO

Averiguamos, neste estudo, como Alexandre Herculano (1810-1877) revisitou ficcionalmente a personagem de D. João de Ornelas, abade de Alcobaça, e o figurou no romance histórico *O monge de Cister ou a época de D. João I* (1848). Interessa-nos, sobretudo, a construção da cena da refeição, na qual o abade recebe os superiores dos dominicano e dos franciscanos. Estabelecemos, pois, um diálogo dessa elaboração com os contextos de publicação e de ambência da narrativa e, por fim, observamos como a figuração da personagem resguarda características popularmente anticlericais, negativamente estereotipadas em relação ao clero, como a glotonaria e a hipocrisia, por exemplo. Para tanto, embasamos as nossas averiguações nos estudos de Cristian Santos (2014), Fortunato de Almeida (1967), Luís Machado de Abreu (2004), Vitória Maria Rodarte (2020), dentre outros.

Palavras-chave: Alexandre Herculano. Anticlericalismo. Ordens Religiosas.

INTRODUÇÃO

Prefaciando a sua obra *História da Igreja em Portugal*, o professor Fortunato de Almeida (1967, p. 7) ressalta que

[...] todas as manifestações da vida coletiva do país se encontram quase sempre e profundamente influenciadas pelas ideias religiosas e pelo espírito das instituições eclesiásticas. Pretender estudar a evolução histórica do povo português, abstraindo previamente da sua vida religiosa e missão do clero regular e secular, seria o mesmo que tentar compreender o mecanismo circulatório fora dos vasos sanguíneos.¹

A relação cultural e histórica da religião e da religiosidade do povo português, referida pelo historiador, como "o sangue que corre pelas veias", é real. Os acontecimentos históricos em Portugal, a cultura popular e o calendário estão intimamente concatenados com a tradição religiosa do Catolicismo em suas mais diversas expressões e sincretismos locais. Aliás, "o que se apura ao certo é que a Espanha foi evangelizada ainda nos tempos apostólicos, e nela se propagou e desenvolveu posteriormente a fé cristã"² (Almeida, 1967, p. 11), ou seja, antes mesmo da formação do Estado (século XIII), o Catolicismo figurava no território, hoje português, e os membros do clero interferiam nas mais variadas esferas da sociedade. Por isso,

[...] também a produção literária de Portugal abordou, referenciou, representou e, até mesmo, satirizou, em diferentes momentos e sob a pena dos mais diversos autores, as personagens do clero ou o beatério, as comemorações da liturgia católica, os lugares destinados ao culto e os textos de tradição bíblica. Salientamos que nada disso eram exemplares distantes da realidade quotidiana (Mendes, 2022, p. 12).

1 Optamos por atualizar a grafia em nossas transcrições, conforme o acordo ortográfico vigente (1990). Todavia, em obras publicadas em Portugal, manteremos a ortografia e acentuação portuguesas.

2 Nesse contexto, quando o autor se refere à Espanha está tratando da totalidade do território da Península Ibérica, e não apenas do Estado nacional espanhol, unificado no século XV.



O escritor português Alexandre Herculano (1810-1877), por exemplo, foi um dos intelectuais do período oitocentista que tornou as expressões da religiosidade católica um dos eixos centrais de suas obras, sobretudo porque eram assuntos que estavam na “ordem do dia” do século XIX. Como bem expõe György Lukács (2011, p. 38, grifo do autor),

primeiro foi a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão que fizeram da história uma **experiência das massas**, e em escala europeia. Entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções que em séculos inteiros. E a celeridade das mudanças confere a essas revoluções um caráter qualitativamente especial, apaga nas massas a impressão de ‘acontecimento natural’, torna o caráter histórico das revoluções muito mais visível do que costuma ocorrer em casos isolados.

Embora Herculano tenha nascido após a Revolução de França (1789) e as invasões napoleônicas em Portugal (1807), que culminariam na fuga da família real e na transferência da Corte para o Brasil, então colônia lusa, o autor assistiu, ainda criança, à primeira Revolução Liberal portuguesa (1820), que resultaria, por exemplo, na extinção oficial do Tribunal do Santo Ofício (1821), visto como instituição extremamente sustentada e sustentadora do Antigo Regime lusitano, promotora do atraso científico e perseguidora das liberdades individuais. Para não nos estendermos, o historiador oitocentista veria, ainda, a Guerra Civil Portuguesa (1828-1834), entre absolutistas e liberais, da qual, como tantos outros seus contemporâneos, tomaria partido pelos constitucionais e, por esses motivos, também conheceria o exílio em Inglaterra e França. Por fim, testemunhou a anticlerical extinção das Ordens Religiosas em Portugal (1834), após a vitória liberal, e o confisco dos mosteiros, dos conventos e dos bens dos frades, dos monges e das monjas.

Essas informações prévias são importantes para entender como as discussões políticas acerca do papel da Igreja e do clero



estavam em voga no período em que Herculano produziu e publicou, não tendo sido ele o único a abordar a temática religiosa em seus estudos de historiografia, em seus opúsculos opinativos veiculados na imprensa e em sua produção literária.

Portanto, o nosso intuito é, neste trabalho, refletir sobre o retrato e a construção anticlerical de uma personagem do romance histórico *O monge de Cister ou a época de D. João I*, publicado em 1848³, por Herculano: D. João Eanes de Ornelas, o abade de Alcobaça. Verificaremos isso, sobretudo, a partir do episódio da ceia que o abade toma com os superiores dos dominicanos e dos franciscanos. Em diálogo com a economia interna do romance, com as ideologias propagadas no período de publicação da obra e com outras informações sobre os populares estereótipos dos religiosos, abordaremos se há na personagem do abade de Alcobaça, construída em *O monge de Cister*, a transposição da figura popular monástico-fradesca.

Para tanto, iniciaremos por discutir a complexidade da expressão “anticlericalismo” e como essa manifestação se deu nos escritos de Alexandre Herculano: pensaremos, por exemplo, no contexto de produção do autor, que fora um momento de grande apogeu da materialização do discurso anticlerical. Depois, passaremos a abordar os elementos do referencial histórico de D. João de Ornelas e a construção ficcional da sua personagem no romance histórico do escritor português. Por fim, averiguaremos mais detidamente alguns excertos de *O monge de Cister*, sobretudo a descrição da refeição oferecida pelo abade cisterciense. Seremos guiados, em nossas

3 *O monge de Cister ou a época de D. João I* teve excertos divulgados, com o subtítulo *Romance histórico (fragmento) 1388-1389*, pela primeira vez a 2 de janeiro de 1841, em *O Panorama*. Foram cinco edições de continuidade da narrativa, contando com a primeira publicação, até a tiragem do dia 13 de fevereiro de 1841. Era, certamente, uma maneira de dar alguma prévia de obras tão densas e volumosas e, quem sabe, aguçar a curiosidade dos leitores, uma vez que, em 1848, *O monge de Cister* seria publicado em volumes. Sob o arcabouço da tematização dos dramas clericais, que Herculano denominou *Monasticon*, tal romance figura ao lado de outra narrativa histórica: *Eurico, o presbítero*, que teve trechos veiculados na *Revista Universal Lisbonense*, em 1842, e, em 1844, veio a lume em tomo.



discussões, pelos trabalhos de Cristian Santos (2014), Fortunato de Almeida (1967), Luís Machado de Abreu (2004), Vitória Maria Rodarte (2020), dentre outros estudos, que nos orientarão para uma leitura mais proveitosa da referida obra.

ALEXANDRE HERCULANO E “OS AFLORAMENTOS DA ATITUDE ANTICLERICAL”

É realmente bastante complexa a relação de Alexandre Herculano com o clero secular e com as Ordens Religiosas mais diversas. Sobre isso, abundam os estudos e, em poucas linhas, é difícil esmiuçar todos as produções do autor sobre figuras clericais ou as polêmicas nas quais se envolveu com setores eclesiásticos, visto que, algumas vezes, o historiador contestou muitas das atitudes dos membros do clero e, em outros momentos, chegou a fazer apelos humanitários pelos frades e pelas monjas. No prólogo a *Eurico, o presbítero* (1844), declarou-se como **romancista do clero** (Herculano, [19--]) e figurou personagens religiosas pérfidas, como é o caso do abade de Alcobaça, de *O monge de Cister*, mas também retratou personagens clericais de grandiosa virtude. Apontou o que considerava os erros das Ordens Religiosas – como os cistercienses, os dominicanos, os franciscanos e os jesuítas –; todavia, igualmente denunciou o desmantelo dos mosteiros, das igrejas e dos conventos, após a expulsão dos religiosos, e o lucro de alguns ricaços sobre o que considerava a perda moral, histórica e cultural do povo português. Por diversas vezes, por fim, o autor expôs o seu descontentamento com as atitudes ultramontanas do clero, ou seja, quando se defendia, grosso modo, a uniformização do culto e da disciplina da Igreja, conforme as expressões **absolutas** do papa.



Em suma, a relação de Herculano com o clero é permeada de variáveis e de ponderações, de acordo com as diferentes situações.

Entretanto, é preciso considerar que há em Portugal uma intensa e longa tradição anticlerical, até mesmo devido à forte presença da Igreja Católica, conforme já noticiamos, e essa expressão anticlerical não está restrita apenas à literatura. Em outras palavras, o anticlericalismo permeia a cultura portuguesa desde há muito tempo. Santos (2014, p. 27), por exemplo, discorre sobre as maneiras como o discurso anticlerical era manifestado:

O anticlericalismo oitocentista, longe de se reduzir a uma mera ideologia negativa, opositora aos valores cristãos e, particularmente, católicos, foi uma matriz de movimentos, de ideias políticas que se manifestaram fortemente na organização de grupos, nas manifestações culturais, na literatura e na imprensa. De fato, o fenômeno anticlerical desse período deve ser entendido como um vasto campo de ideias, em certos casos conflitivas, manifestas em escritos de natureza científica, ficcional e jornalística, numa dinâmica viva frente às mentalidades e sensibilidades do período histórico em questão.

Atentemos a como o autor declara a complexidade do pensamento anticlerical do século XIX, pois o mesmo termo abarca uma série de manifestações, que não devem ser generalizadas e podem partir de crentes, mas também de descrentes, e que não são meras proposições para o aniquilamento da religião e dos seus membros eclesiásticos. Contudo, também existiam as propostas mais radicais. Além disso, essas expressões anticlericais vinham manifestas das mais diferentes maneiras: na produção ficcional, na imprensa (visual e textualmente) e em outras expressões culturais, como os cantares populares, por exemplo.

Abreu (2004, p. 13-14), em seus *Ensaios anticlericais*, refere algo bastante semelhante sobre a atenção que se deve dar ao termo “anticlerical” e explica como podem ser algumas dessas manifestações:



Se existem assuntos que induzem naturalmente uma perspectiva simplificadora da complexidade das coisas, esse é precisamente o caso do tema anticlerical. A carga negativa transportada pelo prefixo 'anti' com que foi cunhado o termo no século XIX, oculta a riquíssima diversidade de elementos positivos que ele igualmente contém, nomeadamente como agente de mudança e promotor de programas de renovação da existência civil e da vida eclesial. Sob a ideia de luta travada contra a influência do poder eclesiástico na instituição política e na sociedade civil escondem-se outras faces do anticlericalismo. Enumeremos, sem pretensões de exaustividade, algumas: a sua natureza de elemento do processo de secularização, de expressão mais vigorosa do livre-pensamento, de fator de mudança cultural, de protesto contra a degradação da vida religiosa, de reivindicação de emancipação social e política. Não quer dizer que o fenômeno anticlerical seja redutível à soma destes elementos ou, menos ainda, que cada um deles se deixe esgotar na sua inclusão do universo do anticlericalismo. Isso significa tão somente que estamos em presença de uma realidade não só muito mais complexa do que inicialmente poderíamos supor, mas também que atravessa diferentes áreas do território antropológico numa transversalidade disciplinar que ao tema confere dimensão semântica plural.

O anticlericalismo é, portanto, uma manifestação bastante complexa, permeada de pluralidades: "[...] mais do que de anticlericalismo devemos falar de **anticlericalismos**, tão variados se apresentam os respectivos conteúdos referenciais" (Abreu, 2004, p. 29, grifo do autor). Ademais, envolve diferentes campos do conhecimento, como a teologia, a história, a teoria literária, a antropologia e a sociologia, por exemplo. Contudo, é importante termos presente que o prefixo "anti" da expressão não é mera carga negativa. Por fim, Abreu (2004, p. 35, grifo nosso), afunilando seu estudo e se debruçando mais sobre essa temática em Portugal, assim se refere sobre a tradição existente do pensamento anticlerical em seu país:

[...] os afloramentos da atitude anticlerical existem desde sempre na tradição cultural portuguesa. Desde as cantigas medievais até aos recentes assomos de incomodidade causados pelas convicções católicas de um Primeiro Ministro socialista num Estado laico. [...] o apogeu da visibilidade expressiva e sintomática do fenômeno anticlerical corresponde ao período compreendido entre meados do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. / Dir-se-á, por isso, que **as manifestações de anticlericalismo são perenes, geradoras de abundante expressão escrita** [...].

O estudioso afirma que a manifestação anticlerical, em Portugal, deve ter surgido antes mesmo de receber esse nome ou antes mesmo de um termo ser cunhado para designá-la: resguardando as devidas proporções e contextualizações, elas são verificáveis em cantigas da Idade Média, que surgiram, primeiramente, de forma oral, mas seguem em assuntos contemporâneos, como nas publicações dos romances atuais e mesmo, podemos acrescentar, em relatórios sobre os abusos psicológicos e sexuais cometidos e acobertados pela hierarquia eclesiástica⁴. São, como bem declara Abreu (2004), manifestações perenes da cultura portuguesa.

Diante dessas ponderações, podemos nos questionar: a que visavam as expressões anticlericais de Herculano? **É o que averiguaremos na análise** de um dos episódios marcantes de *O monge de Císter*. Passemos, primeiramente, a uma breve contextualização sobre a figura histórica de D. João de Ornelas, que se faz fundamental para pensar a sua refiguração no romance de Herculano.

4

Com um relatório divulgado a 13 de fevereiro de 2023, a Comissão Independente para o Estudo de Abusos Sexuais, em Portugal, jogou luz sobre possíveis crimes de assédio praticados por membros do clero entre os anos de 1950 e 2022, conforme noticiado pela *Agência Ecclesia*, órgão de imprensa oficial da Igreja portuguesa. A respeito, acessar: <https://agencia.ecclesia.pt/portal/igreja-portugal-comissao-independente-para-o-estudo-de-abusos-sexuais-diz-que-problema-a-tingiu-grande-expressividade-no-passado/>.

D. JOÃO DE ORNELAS, O ABADE DE ALCobaça: PERSONAGEM COM REFERENCIAL HISTÓRICO

Recordamos que D. João Eanes de Ornelas, o abade dos cistercienses de Alcobaça, foi, antes de ser uma personagem recriada por Herculano em um romance, um indivíduo com referencial histórico e de relevância para o momento em que *O monge de Cister* está cronologicamente ambientado – o século XIV – em Portugal, pois ele viveu em um período conturbado para o reino: a sombra da dominação castelhana se projetava sobre Portugal, ameaçando a sua independência e culminando na Batalha de Aljubarrota (14 de agosto de 1385), que foi vencida pelos portugueses e da qual o religioso também participou como força militar. Há, a título de ilustração, importantes relatos da ligação entre o Mosteiro de Alcobaça e a causa de D. João I (1357-1433) contra os castelhanos na *Crónica del rei Dom João I*, de Fernão Lopes (1418?-1459).

O título de **abade**, que, etimologicamente, faz referência a **pai**, é conferido ao superior ou prelado de uma jurisdição de monges. Nesse caso, isso não era pouco, pois o Mosteiro de Alcobaça, pertencente à Ordem de Cister⁵, era, no século XIV, segundo Almeida (1967, p. 325),

5 Remonta ao século XII uma importante reforma no mundo beneditino (dos monges que seguiam a Regra de São Bento): o surgimento dos cistercienses. Nessa reforma, o francês São Bernardo de Claraval (1090-1153) foi figura de proa, mas, para melhor entender os cistercienses, é necessário recordar que Bernardo "[...] decide, em 1112 (ou 1113), abraçar a vida monástica com cerca de trinta companheiros, irmãos e próximos, que o acompanharam ao monastério de Cîteaux" (Iogna-Prat, 2013, p. 159) e é desse local que se origina um dos nomes que se dará aos membros da Ordem: cistercienses. Dominique Iogna-Prat (2013, p. 159) explica ainda que "fundado em 1098 por Robert de Molesme, Cîteaux é ainda uma comunidade iniciante que reúne irmãos em busca de ascese e de uma aplicação estrita [da Regra] de São Bento". Em suma, tentou-se, com isso, suprimir as pompas do culto e buscar uma vida muito mais austera. Além disso, "usavam os cistercienses hábito branco, e daí veio designarem-se, muitas vezes, pelo nome de **monges brancos**, em oposição aos beneditinos, que, da cor do hábito, se chamaram também **monges negros**" (Almeida, 1967, p. 129, grifo do autor). Também é comum os monges cistercienses serem denominados **bernardos**, em referência clara à sua mais eminente figura. Lázaro Iriarte (1985, p. 36) refere o seguinte: "A reforma de Cluny, desde o século X, e a de Cister, desde o século XII, tinham oferecido ao mundo cristão duas fórmulas diferentes do ideal beneditino: Cluny, com o esplendor da liturgia e da arte, com sua influência social e seu trabalho cultural; Cister, com a acentuação da vida simples e austera". Portanto, é muito significativa a figuração dos esplendores de D. João de Ornelas no romance de Herculano, uma vez que ela atenta contra os ideários primeiros dos bernardos.



[...] a mais importante casa religiosa de Portugal, tanto pelas riquezas e grande desenvolvimento em todos os ramos da sua atividade, como pela ilustração de seus monges e consequentes distinções de que cumularam os reis e os pontífices"; e o rei D. Pedro I, o Cru (1320-1367), por exemplo, "[...] foi desde o princípio de seu governo tão afeiçoadão ao mosteiro de Alcobaça, que lhe confiou a guarda do cadáver de D. Inês de Castro [1320?25?-1355]" (Almeida, 1967, p. 325). Ainda, de acordo com Iria Gonçalves (2017, p. 3), o mosteiro gozava "[...] de imunidades e privilégios que não raro podiam ser lesivos para o interesse das populações que habitavam as suas terras, sobretudo quando [...] o senhor [o abade] exorbitava das suas prerrogativas". Vejamos, pois, como o regressar de Alexandre Herculano ao passado medieval, em *O monge de Cister*, não é descolado da realidade oitocentista: a já referida extinção das Ordens Regulares; a espoliação dos mosteiros; a preocupação com as documentações históricas produzidas nesses lugares; mas, ao mesmo tempo, o discurso anticlerical da influência eclesiástica na política do reino e as opressões do *Ancien Régime* sobre as populações que produziam com o próprio trabalho.

Mas, historicamente, quem foi D. João Eanes de Ornelas? Para além da sua importância política no século XIV, não temos grandes informações acerca de sua vida íntima. Foi, então, partindo desses chamados **pontos de indefinição** e dessas **lacunas** de dados históricos que Herculano elaborou uma personagem bastante intrigante (e, podemos também chamar, **intriguista**) em *O monge de Cister*. Passemos, portanto, à narrativa oitocentista.

O ABADE NO ROMANCE HISTÓRICO DE HERCULANO

Como é recorrente em muitos dos romances oitocentistas, há uma preocupação em fixar os pontos mais específicos para retratar a personagem de D. João de Ornelas. Em outras palavras, no capítulo VII de *O monge de Cister*, intitulado "O abade de Alcobaça", o narrador



descreve algumas características do cisterciense, as quais são retomadas, acrescentadas e reforçadas ao longo do romance histórico: nas ações, nos discursos e em outras descrições feitas do abade, por exemplo.

Antes mesmo de entrarmos o discurso, propriamente dito, do narrador, atentemos para outro elemento, que também compõe o retrato pretendido do abade no romance de Herculano: a epígrafe do capítulo, que foimeticulosamente selecionada. Trata-se de um trecho retirado da cópia e tradução realizada por Fr. Bernardo d'Alcobaça (?-1478) da obra *Vita Christi*, de autoria de Ludolfo de Saxônia (1295-1377), um monge cartuxo: "A soberba he cousa propria dos demonios e das mulheres, a luxuria das animalias, e a avareza dos mercadores, e destes todos se faz hua cousa assignallada e espântosa que he ho maao clérigo. Fr. Bern. d'Alcob. – *Vita Christi*, P.I, c.7" (Herculano, [19--], p. 114)⁶. Pensemospois, nas funções da inscrição ao início do capítulo: o fragmento é um mote e, ao mesmo tempo, um resumo do que será apresentado. Portanto, a epígrafe traz as definições de más ações, como a luxúria, a soberba e a avareza, atribuindo-as a algumas categorias, como aos mercadores, às mulheres, aos demônios e aos animais, porém, no **mau clérigo**, de acordo com o texto do cartuxo, é que se dá a junção de todas essas más inclinações. Em outras palavras, a existência dessa epígrafe corrobora, sustenta e justifica a descrição que se fará do abade, que o narrador retrata com as seguintes informações:

Fora Fr. João de Ornelas, quando simples monge de Alcobaça, esmoler de el-rei D. Fernando e, protegido por este monarca, subira à dignidade abacial por morte de D. Martinho seu predecessor. Pouco depois faleceu D. Fernando, deixando o reino pobre e dividido em facções: uns seguiam o bando de el-rei de Castela D. João I, como representante de sua mulher D. Beatriz, filha de D. Fernando, que, antes de morrer, a declarara

6

Não atualizamos ortograficamente essa transcrição por entendermos que o escritor assim desejou figurá-la em português arcaico, diferenciando-a do texto narrativo oitocentista, referenciando detalhadamente o autor e a obra e expressando a origem proveta da citação.



herdeira da coroa, ficando regente do reino a rainha D. Leonor: outros entendiam que a um dos infantes filhos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro. [...] Grande número de fidalgos, conservando-se neutros no meio desta célebre luta ou passando de um para outro lado, segundo as probabilidades do triunfo. [...] / Do número de irresolutos foi a princípio o abade de Alcobaça, que, senhor de quinze vilas e de dois castelos e fronteiro de quatro portos de mar, seria sem dúvida aliciado por ambos os partidos contendores para se unir a eles (Herculano, [19--], p. 115-116).

Há, no trecho supratranscrito, alguns elementos fulcrais de construção das características da personagem: ao dar as notícias, por exemplo, do contexto histórico pretérito – algo muito recorrente em romances históricos oitocentistas –, a voz narrativa passa a descrever D. João de Ornelas como alguém que preferiu, inicialmente, a neutralidade, a fim de poder optar, posteriormente, pela facção que venceria a peleja pela coroa – não seguiu até o fim os castelhanos, mas, igualmente, não apoiou a causa dos portugueses (de D. João I, portanto) subitamente e, dado o seu poder militar, advindo de suas terras e senhorios, conforme descrito no trecho do romance, o bernardo era cortejado por ambos os partidos que pelejavam. Podemos entender, portanto, que estamos diante de um estrategista político, porque, após isso, o narrador relata o auxílio do cisterciense em Aljubarrota, declarando “[...] que [o abade] antevira o triunfo provável da causa da nacionalidade” (Herculano, [19--], p. 117), ou seja, da vitória de D. João I. Recordemos, uma vez mais, a epígrafe do capítulo já exposta nesta análise: ela pavimenta o caminho a ser percorrido pelos relatos narrativos acerca da perversidade do superior dos cistercienses. No caso, presume-se que seja um religioso muito mais preocupado com os próprios interesses do que com a “causa nacional”. Nesse ponto, visto as informações que já demos sobre o período em que Herculano produziu, observemos como as temáticas dialogam: embora ambientado no passado, o conteúdo faz sentido para o século XIX, em suas discussões sobre o papel dos religiosos na sociedade e, grosso modo, sobre os riscos que Portugal correu de desaparecer, como Estado independente, naquela época.



As estratégias narrativas para a figuração do abade, contudo, continuam ao longo desse capítulo VII, com trechos em que se descrevem claramente os contornos físicos e morais de D. João de Ornelas:

Elevado a tal grau de poderio e dotado de carácter violento, ambicioso, altivo para com os grandes, opressor para com os pequenos [...]. Quando el-rei, nas contínuas jornadas que o obrigava a fazer pelo reino [...], ía casualmente pousar a Alcobaça, quem visse o aparato com que era hospedado diria que o monarca recebia gasalhado de um príncipe [...], tão bem soubera D. João de Ornelas transportar para o ermo as delícias da corte (Herculano, [19--], p. 118).

Ao tratar do espaço luxuoso habitado pelo abade, o narrador não deixa de retratar a personagem como um amante da suntuosidade, o que não caberia bem a um superior da Ordem de Cister, a qual era, como abordamos, uma reforma dos beneditinos para uma vida de maior austerdade: notemos como a voz narrativa descreve, ao tratar da hospitalidade ao rei, que o religioso bernardo vivia como um príncipe e havia transportado ao mosteiro os confortos da Corte, ou seja, é uma notória referência ao relaxamento dos cistercienses, que surgem como protesto contra os exageros e as pompas dos beneditinos, mas que, ao passar do tempo, cometem os mesmos erros que apontavam. Isso também se manifesta na cena da refeição do abade que ainda averiguaremos. Por fim, chamamos atenção para outro elemento textualmente expresso sobre o cisterciense: a violência de caráter, a altivez com os grandes e a prepotência com os pequenos; em suma, tudo que deporia contra um religioso, pois não estaria de acordo com a mensagem primeira do Cristianismo. Isso significa que a caracterização do abade, em *O monge de Cister*, não é apenas um ataque anticlerical e pueril à Igreja, por exemplo, mas é, sobretudo, uma tentativa de fazer refletir sobre alguns comportamentos eclesiásticos e o quanto eles depunham contra o que se expressava em palavras e ritos; ou, ainda, o quanto eram distantes dos ideários iniciais de algumas Ordens Regulares; e, igualmente, o quanto distavam dos fundamentos básicos do Cristianismo.



Seguindo, pois, a caracterização do abade, quase ao fim do capítulo, o narrador aponta para o retrato físico de D. João de Ornelas e o leitor, já pautado pelas referências pretéritas, pode identificar o superior dos cistercienses de Alcobaça:

Um frade bernardo alto, grosso e rubicundo, montado em uma possante mula branca, caminhava à frente da cavalaria [...]. / Era o frade, como o leitor já terá percebido, o mui nobre D. João de Ornelas, abade de Santa Maria, esmoler-mor de el-rei [...] e senhor das terras e vilas dos coutos do mosteiro (Herculano, [19--], p. 118-119).

Montado sobre uma robusta mula – ou seja, sem caminhar, o que demonstra o poder – e liderando o cortejo de cavaleiros, porque vai à frente, o superior dos cistercienses é retratado como um homem forte, imponente, gordo e corado. Essas características ajudam na composição paulatina que se dá à personagem ao longo do romance, uma vez que o abade, que já sabemos habitar como um príncipe, aparenta também gozar de uma boa alimentação, por exemplo. Em consonância com essas descrições, observemos como elas se filiam a um elemento recorrente no discurso anticlerical, de acordo com Santos (2014, p. 58):

[...] a caricatura do clérigo obeso, apreciador da boa mesa, configurar-se-á em denúncia, não apenas no plano individual, como evidência da vida desregrada do clero, mas, principalmente, na esfera política, por exprimir os privilégios outorgados à Igreja, por meio de alianças com o poder civil.

Em outras palavras, a representação da mesa farta dos religiosos ou dos gordos frades, na crítica anticlerical, está muito vinculada à denúncia dos benefícios que colhiam dos poderes civis: a famosa comunhão, em suma, entre **o trono e o altar**. Novamente, pensemos como essa temática faz muito sentido no período oitocentista, no qual as Ordens Regulares foram extintas em Portugal – mas também em outros reinos –, exatamente por serem entendidas como pilares do Absolutismo. Pensemos, igualmente, nas discussões



sobre certa laicidade ocorridas então. Não é ingênuo, portanto, tal alusão em *O monge de Cister* e, por isso, ainda chegaremos à refeição dos frades no romance.

Todavia, é preciso reforçar que a imagem da glotonaria clerical é um tema recorrente no imaginário popular, em obras literárias e nas caricaturas veiculadas pela imprensa de então, ou seja, não a inventou Alexandre Herculano, porém fez uso dela. Encontraremos, igualmente, exemplos expressivos de frades glutões na produção poética de Bocage (1765-1805), mas também no romance histórico *O bobo* (1128), publicado em 1843, do próprio Herculano, em que a personagem de Fr. Hilarião morre em decorrência de uma indigestão. Ainda, a título de ilustração, em *As virtudes antigas ou a freira que fazia chagas, e o frade que fazia reis* (1868), de Camilo Castelo Branco (1825-1890), há a caracterização da prioresa da Anunciada, soror Maria da Visitação (século XVI), como formosa e sem sinais de jejuns ou penitências – isto é, sem o que seriam comumente as marcas da santidade. Por fim, mencionamos *O crime do padre Amaro* (1880), de Eça de Queirós (1845-1900), na qual o padre José Miguéis, cura da Sé de Leiria, é descrito como o **comilão dos comilões**.

Verificados esses breves exemplos, haja vista que não pretendemos listar exaustivamente ocorrências semelhantes, e de acordo com as declarações de Santos (2014), a reputação da glotonaria dos frades era notória e isso, na obra de Herculano, faz parte do processo da construção da personagem do abade, mas também da denúncia anticlerical, pois, como bem recorda Maria de Fátima Marinho (2005, p. 222),

[...] para definir o perfil de uma personagem se deve jogar simultaneamente com dois registros fundamentais: o extra e o intertextual. O conhecimento empírico que o leitor eventualmente possa ter de figuras com características afins pode ajudar a estabelecer o tipo que o autor quer evidenciar.



Em outras palavras, o conhecimento prévio do leitor, podendo ser no nível das construções e inscrições culturais, ajuda muito a perceber a figuração que se faz de uma personagem na economia interna do romance: neste caso, o abade obeso, amante da boa mesa, rico e poderoso, mas, igualmente, sempre bem relacionado com os poderosos. Tanto é assim que é possível encontrar o termo “abade” como a popular designação figurada de um homem gordo que vive despreocupadamente. Com efeito, isso se confirmará nas longas pormenorizações do capítulo XXIII de *O monge de Cister*, intitulado “O anjo mau”⁷, em que D. João Eanes de Ornelas se refestela, hipocritamente, à mesa, com os seus dois outros convivas: o guardião dos franciscanos e o prior dos dominicanos⁸:

- 7 Mesmo em *O monge de Cister*, há a personagem de outro cisterciense, Fr. Lourenço Bacharel, que é descrito como totalmente oposto ao abade de Alcobaça, começando pela configuração física: “Jejuns e meditações lhe haviam emarelecido e encovado as faces. O todo do seu o seu aspeto era severo e triste, mas quem lho observasse atento lá enxergaria, por baixo dessa superficial tristeza, a alegria que gera boa consciência” (Herculano, [19-], p. 6). Isso é bastante importante na economia interna do romance, pois o monge e o abade são descritos como as duas principais influências, boa e ruim, respectivamente, sobre o jovem Fr. Vasco. Portanto, Fr. Lourenço traz “na carne” as marcas de suas virtudes, enquanto, igualmente, o abade carrega as marcas de seus vícios.
- 8 Segundo Girolamo Arnaldi (2017, p. 649-650), “essas duas Ordens Mendicantes [dominicanos e franciscanos] nasceram nos primeiros decênios do século XIII, fora da tradição monástica, consagrando-se à pregação itinerante (como os heréticos) [...]. Estando a serviço do papado, que durante o século XIII cumulou-os de privilégios porque rapidamente compreendeu todas as vantagens que poderia tirar para sua política centralizadora”. Em outras palavras, os mendicantes surgiram não como monges em clausura, mas com uma atividade de pregação e vivendo de doações (a mendicância). Para Jacques Le Goff (1998, p. 18), “no século XIII, parecia essencial a essas ordens fazerem-se aceitas dando às populações o exemplo da pobreza e da humildade; elas extraem as lições dos movimentos sociais que estão emergindo, nos quais as pessoas simples da cidade questionam a atitude dos poderosos [...]. Em contraposição, a riqueza se cria de um modo mais brutal na cidade, com os mercadores, os burgueses, o comércio. Diante da arrogância dos novos-ricos e dos antigos poderosos [...], essas novas ordens mendicantes querem dar o exemplo. É essa mesma a expressão que eles empregam: ‘pregar o exemplo’”. Em suma, a Ordem dos Pregadores (dominicanos), sob o impulso de Domingos de Gusmão (1172?-1221), e a Ordem dos Frades Menores (franciscanos), sob o ideário de Francisco de Assis (1182-1226), constituem um movimento que apreendeu, cada um à sua maneira, as mudanças sociais de então, inclusive valendo-se de alguns subterfúgios dos próprios hereges, contra os quais pregavam: foi inovador ao sair das clausuras monásticas, buscar a valorização de certa pobreza frente a uma Igreja Imperial e procurar a interação e a integração com os populares, até mesmo na linguagem da pregação. Por isso, há uma grande acusação em *O monge de Cister*, pois, já no século XIV, os mendicantes estariam com os ideais originários desmantelados.



[...] a mesa abacial estava servida [...] / Ao abrir uma empada, que, puxando-a sofregamente para si, [o abade] comparara ao sepulcro do evangelho, tinha-se espraiado em recordações saudosas dos bons tempos nos quais, companheiro do reitor no noviciado, podia livremente ceder às suas propensões para a sobriedade. Cada copa de vinho que virara fora seguida de um ou outra alusão aos antigos padres do ermo, que, alimentando-se de ervas e raízes e saciando-se no arroio do vale, tinham chegado, não só ao ápice da santidade, mas também a velhice robusta e dilatada (Herculano, [19--], p. 200-201).

O excerto que transcrevemos é permeado de significados, começando pelos convivas, passando pelos elementos de uma refeição servida em um mosteiro cisterciense e chegando ao discurso de D. João de Ornelas. Comecemos pelo último componente: a crítica anticlerical está personificada na figura do abade bernardo, isto é, na descrita distância entre o que profere em palavras e o que realmente faz. Primeiramente, porque se acreditava que “[...] o pecado capital da gula era grave, pois deste surgiam uma série de outros pecados, que corrompiam a alma e afastavam o indivíduo do controle sobre si” (Rodarte, 2020, p. 37). Pensem, depois, como o cisterciense afirma, hipocritamente, ter propensões à parcimônia, mas, na verdade, se empanturra de alimento, sem nenhuma moderação. A comparação da empada com o sepulcro de Cristo não é inocente: do túmulo vem a ideia de sacrifício e de doação para os cristãos ou, ainda, de morte para os próprios projetos, mas não são virtudes verificáveis na vida de D. João de Ornelas. Entretanto, depois, enquanto bebe do vinho – e o narrador frisa que são algumas copas, e não apenas uma –, o abade faz menções aos padres do deserto, ou seja, a uma série de monges que, sozinhos ou em comunidade, nos primeiros séculos do Cristianismo, buscavam o ermo para uma vida de ascese pessoal, renúncias e distanciamento de poderes civis e eclesiásticos, que julgavam corrompidos e corruptores.

Novamente, não se coaduna o discurso do superior dos bernardos com a vida que ele mesmo projeta para si. Quando o religioso,



ainda, refere o caso de alguns desses eremitas que alcançaram uma vida longa e uma velhice santa e robusta, há uma nítida alusão ao abade Santo Antão do Deserto (251-356), que venceu, segundo a tradição hagiográfica, as tentações diabólicas, jejuava constantemente e, ainda com as suas múltiplas mortificações, viveu 105 anos. O mesmo santo é considerado o pai do monaquismo: novamente, a hipocrisia de D. João de Ornelas em referir um santo que era o oposto completo ao que o abade cisterciense praticava.

Isso posto, é preciso pensar também nos comensais do bernardo. Não é ingênua, igualmente, a presença dos superiores das duas principais Ordens Mendicantes no banquete do abade. O discurso narrativo de *O monge de Cister* evidencia uma vez mais a hipocrisia e os relaxamentos do clero, sobretudo das Ordens Religiosas. Recordemos, pois, que, como averiguamos, tanto os dominicanos quanto os franciscanos surgiram na Idade Média, cada um à sua maneira, como uma forma de reconfiguração da vida religiosa: propunham a vivência da pobreza e da moderação como formas exemplares de exprimir o que acreditavam e de testemunhar contra o enriquecimento de membros do clero. Foram, portanto, movimentos surgidos no seio da própria instituição ou que não visavam a um rompimento com ela, porém reconheciam que era preciso reformular muito do que havia. Portanto, é muito simbólico que, no romance histórico de Herculano, o guardião dos franciscanos e o prior dos dominicanos estejam à mesa de um abade cisterciense – esse último também pertencente a uma Ordem Regular reformada para a vivência da moderação. Em suma, está, no referido trecho da narrativa, retratada como, com o tempo, os movimentos reformadores podem também se corromper. Então, o discurso anticlerical, por meio da ficção, vem recordar as reais raízes de algumas Ordens Religiosas.

Por fim, a outra questão, da qual não podemos nos olvidar, é a histórica. Para tanto, recorremos ao estudo de Vitória Maria Rodarte (2020, p. 35), que trata da alimentação e da vida monástica no período em que o romance de Herculano está circunscrito:



É importante [...] compreender que o alimento, mesmo em tempos de escassez, era utilizado como instrumento de identificação social e de representação da relação entre pessoas. [...] o consumo de grande quantidade de alimentos, era símbolo de status entre nobres e os membros da aristocracia militar [...]. / No âmbito monástico, ocorria a lógica inversa, buscava-se encontrar nos alimentos não a força física, mas a força espiritual no jejum e na abstinência de carne, admoestando os desejos do corpo. [...] não apenas como meio de identificação de um grupo, mas como esperança e modo de alcançar a recompensa celestial.

Rodarte (2020, p. 35) relata o que seriam os ideais para as vidas monástica e religiosa, pois “[...] por todo o ocidente medieval cristão, a gula era classificada como um dos pecados capitais e [...] a prática comum do jejum, que exaltava a moderação como uma grande virtude”. Assim, a cena da refeição do abade ganha ainda maior significado, uma vez que, ao contrário do que relata a autora, aqueles religiosos, figurados no romance de Herculano, visavam muito mais às relações de prestígio entre si – trata-se de três superiores de Ordens Regulares –, como acontecia com a aristocracia militar e com a nobreza. Para os monges cistercienses, “além disso, segundo a regra, apenas uma refeição por dia era necessária aos religiosos” (Rodarte, 2020, p. 40), porém também acontecia o seguinte:

[...] enquanto alguns grupos sociais alimentavam-se exclusivamente para a sobrevivência, no limiar da nutrição com a falta de víveres, a nobreza e o alto clero, esbanjavam alimentos em banquetes, utilizando a refeição não como meio de manutenção da saúde, mas como modo de sociabilidade. / Assim, a alimentação era usada como meio de comunicação e representação hierárquica (Rodarte, 2020, p. 36).

Em outras palavras, no período em que *O monge de Cister* está ambientado, as suntuosas refeições, como a de D. João de Ornelas com os superiores dos dominicano e dos franciscanos, eram distintivos sociais, mas, igualmente, violavam as prescrições



para os que abraçavam a vida monástica. Portanto, o relato no romance de Herculano é uma denúncia muito bem fundamentada em relapsos que alguns religiosos incorriam. Prossigamos, pois, a averiguação do texto literário:

Os doces, os confeitos, como então lhes chamavam, servidos ao pospasto, haviam dado matéria às zelosas inventivas do apostólico varão contra a desenfreada cobiça de venezianos e genoveses, que abarrotavam a Europa de açúcar, [...] sem temor das censuras canónicas contra o comércio com os infieis. Nesta parte do açúcar o abade fora um monstro de eloquência, e houvera um momento em que pelo tortuoso e estreito espiráculo que as trouxas de ovos deixaram nas fauces dos seus dous comensais (perfeitamente acordes com ele em opiniões austeras), os aplausos tinham prorrompido impetuoso. O aluto jantar terminara, enfim, por uma peroração apologética, em que D. João de Ornelas demonstrara, [...] que, se o vão esplendor, os aparatos mundanais, as papazanas e comezainas alastravam de espinhos a carreira da sua vida mística, era ao cumprimento de um dever, ao desempenho das rigorosas obrigações que lhe impunha o seu carácter de alcaide-mor, [...] que ele sacrificava as inclinações à humildade, à singeleza e à abstinência que constituíam o âmago da sua índole (Herculano, [19--], p. 201-202).

Continuam no trecho supratranscrito as notícias sobre a distância entre o discurso e os atos do abade dos bernardos, sob a aprovação dos frades franciscano e dominicano, que participam das mesmas ações à mesa: ao se atulhar de doces, D. João de Ornelas denuncia, incoerentemente, o comércio de açúcar com os não cristãos e afirma que só participa dos festins por necessidades de seus encargos na Corte, porém a mesma personagem declara que isso não condiz com a sua índole – segundo as declarações do abade, são essas refeições abundantes como espinhos para ele, que tinha tantas preocupações místicas, muito embora todas as suas atividades ao longo da narrativa deem testemunho de que o cisterciense não possui nenhuma preocupação espiritual, sendo todas de exercício de poder.



Percebemos, pois, que o narrador afirma que o abade faz uma **peroração**: tal termo é abundantemente utilizado para designar a síntese ao final de um sermão, ou seja, a pregação que faz, acerca de como as atividades da Corte o consumiam e seriam um peso para a sua propensão mística, é extremamente contraditória e pode ser lida, em sentido figurado, como as pregações vazias de sentido – porque hipócritas – dos religiosos.

Em suma, a glotonaria de D. João de Ornelas, do prior dominicano e do guardião franciscano prolonga as características que vão muito além de suas figuras individuais, pois fazem também parte de um imaginário coletivo, sobretudo em um país em que o Catolicismo ocupa um espaço tão proeminente, até mesmo para os autores que lidaram criticamente, em suas obras, com as expressões dessa religiosidade na sociedade.

CONCLUSÃO

Ao refletir sobre um romance de Alexandre Herculano, como é o caso de *O monge de Cister ou a época de D. João I*, colocamos em causa também a nossa tarefa como investigadores de uma literatura de outro país, não tão antiga, como tantas outras, e também não contemporânea, contudo já canônica e consagrada.

Ao explorar tais narrativas, o pesquisador deve dialogar com o que já foi dito sobre elas, porém deve buscar, igualmente, apresentar algo novo acerca delas. Tentamos fazer um pouco disso neste estudo, mormente perscrutando concepções que, atualmente, podem não ser muito claras ao leitor, como talvez eram no momento em que *O monge de Cister* veio a lume.



De que tratamos? Compreender, por exemplo, a história das reformas que geraram as Ordens Regulares, como os cistercienses, os dominicanos e os franciscanos, é fundamental para o melhor aproveitamento interpretativo dos excertos selecionados para a análise. De igual modo, é necessário revisitá-lo “passado”, reconstruído ficcionalmente no romance, e dialogar com o contexto de elaboração da obra. Dessa forma, entenderemos o quão complexo significa o termo “anticlericalismo”, o qual pode abranger manifestações muito distintas, e não meras generalizações.

A cena da mesa abacial, em *O monge de Cister*, a título de ilustração, não é um episódio deslocado dentro do romance ou sem cálculo, que não dialogaria com a economia interna da narrativa e com elementos externos da cultura popular. O trecho é uma fina e irônica, mas contundente, crítica aos relapsos das Ordens Religiosas, representadas nas figuras dos três superiores de, igualmente, três instituições extremamente importantes e conhecidas no curso da história de Portugal. Isso tudo é bastante recorrente nas produções do autor: requinte e ironia, mas também rigor. Em suma, Herculano não faz um “preenchimento de espaço” desconectado de outras informações intra e extratextuais. Há, na verdade, uma cuidadosa elaboração em detalhes, referências e escolhas vocabulares.

Por fim, é possível afirmar que, para Herculano, retomar o passado e reconstituí-lo ficcionalmente é uma maneira de expressar que ele tem sempre muito a nos dizer, a nos fazer pensar. Por isso, o escritor, que também fora historiador, elege personagens e momentos-chave da história de Portugal para revisitá-los em suas obras, pois, dessa forma, protesta contra os que julgam que, “colocando tudo abaixo”, os dramas e os problemas do reino desapareceriam. Contudo, não se deixa seduzir por um reacionarismo que crê que “tudo era melhor antigamente”.

Permita-nos este suspiro: como Alexandre Herculano é atual!

REFERÊNCIAS

ABREU, L. M. **Ensaios anticlericais**. Lisboa: Roma, 2004.

ALMEIDA, F. **História da Igreja em Portugal**. Porto: Portucalense, 1967.

ARNALDI, G. Igreja e papado. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. (Org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 632-657.

GONÇALVES, I. Para o estudo de um direito senhorial nas terras medievais de Alcobaça: o montado dos porcos. **Medievalista**, Lisboa, n. 22, p. 1-36, 2017.

HERCULANO, A. **O monge de Cister ou a época de D. João I**. Lisboa: Bertrand, [19--].

IOGNA-PRAT, D. São Bernardo de Claraval. In: LE GOFF, J. **Homens e mulheres da Idade Média**. São Paulo: Estação Liberdade, 2013. p. 159-160.

IRIARTE, L. **História franciscana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

LE GOFF, J. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARINHO, M. F. Padres e frades: de malditos a corruptos. **Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas**, Porto, II série, v. 22, p. 221-234, 2005.

MENDES, E. S. Do “drama litúrgico” ao “maravilhoso espetáculo”: representações de ritos católicos em obras de Alexandre Herculano. 2022. 408f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

RODARTE, V. M. Alimentação e saúde nos mosteiros cistercienses portugueses. **Revista História e Cultura**, Franca, v. 9, n. 2, p. 33-52, 2020.

SANTOS, C. **Devotos e devassos**: representação dos padres e beatas na literatura anticlerical brasileira. São Paulo: EdUSP, 2014.



4

Matheus Leschnhak

Notas para um novo dia: rebanhos, rios, lagos e sóis em Caeiro e Thoreau

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11062.4

RESUMO

Este artigo tem como objetivo iniciar uma comparação entre a poesia de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa (1888-1935), e o livro *Walden* (1854), de Henry David Thoreau (1817-1862). A partir de discussões acerca da intertextualidade em Samoyault (2008) e da literatura comparada em Carvalhal (2006), fazemos uma apresentação geral de ambas as obras literárias, buscando colocá-las em diálogo, e, a partir de três *topoi* presentes tanto em Caeiro quanto em Thoreau, a saber, o guardador/pastor de rebanhos, o rio/lago e o Sol, empreendemos uma análise comparada mais detida, a fim de destacar e discutir semelhanças e diferenças entre as obras e o modo como uma pode servir para alargar as possibilidades de leitura (intertextual) da outra.

Palavras-chave: Alberto Caeiro. Henry David Thoreau. Intertextualidade. *Topoi*.



"Com quem se pode comparar Caeiro?", pergunta-se Fernando Pessoa (1996, p. 343), respondendo: "Com pouquíssimos poetas" (Pessoa, 1996, p. 343). Walt Whitman, Francis Jammes e Teixeira de Pascoaes seriam alguns deles, "por no-los fazer ou poder fazer lembrar, ou por se poder conceber que tenha sido por eles influenciado, quer o achemos seriamente quer não" (Pessoa, 1996, p. 343).

Maria Helena Nery Garcez (1985, p. 27) alargar um pouco esse rol, contemplando o heterônimo "nas suas relações com alguns textos de poesia ou não, que o precederam": Eça de Queiroz, António Nobre, Francisco de Assis, a Bíblia, os livros religiosos hindus... Mais recentemente, Patrício Ferrari (2017, p. 122-124, tradução nossa), retomando Susan Margaret Brown, para quem Ralph Waldo Emerson "cumpriu um papel-chave na criação de Caeiro", sendo o seu ensaio *Natureza* "um intertexto indispensável para *O Guardador de Rebanhos*", demonstrando, num poema escrito em inglês por Fernando Pessoa em 1914, "curiosos ecos de tom, temperamento e imaginário com relação ao poeta pastor [...], à luz de Emerson".

Nesse mesmo texto, após citar uma carta do escritor transcendentalista em que menciona sua mais nova aquisição – um bosque às margens de um pequeno lago chamado Walden –, Ferrari (2017, p. 124, tradução nossa) toma nota: esse bosque também foi o

recanto isolado em Massachusetts onde Henry David Thoreau viveu por aproximadamente dois anos. O nome 'Thoreau' surge em um caderno de Pessoa datado de 1911-1913 no que parece ser uma lista de livros para vender ou já vendidos (cf. Pizarro, Ferrari and Cardielo 121).

Nesse sentido, a contribuição deste breve estudo será comparar Alberto Caeiro com Thoreau, mais especificamente com seu livro *Walden*. Tal comparação, até o momento nunca antes levada a cabo, foi motivada pela identificação de interessantes pontos de contato entre as obras, abrindo caminhos para novos ângulos de leitura.



Começamos trazendo à baila, intertextualmente, alguns textos críticos que aproximam Caeiro de outros autores. Neles, determinados termos são utilizados ao tratar dessas aproximações: Pessoa (1996, p. 343) mobiliza “comparar”, “fazer lembrar” e “influenciado”; Garcez (1985, p. 27), “relações” e “que o precederam”; e Ferrari (2017, p. 122-124, tradução nossa), “intertexto” e “ecos”.

Tendo como base as reflexões acerca da intertextualidade desenvolvidas por Tiphaine Samoyault (2008, p. 9-10), é possível partir desses termos metafóricos, “que assinalam de uma maneira menos técnica a presença de um texto em outro texto”, como “ecos” e, ainda, “tessitura”, “diálogos”, para, então, pensar a intertextualidade em torno das ideias de memória – “a memória que a literatura tem de si mesma” –, movimento, rede, tendo em vista que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, segundo a famosa definição de Kristeva (1969 *apud* Samoyault, 2008, p. 41).

“As questões de anterioridade e de influência não contam mais” (Samoyault, 2008, p. 139) e pode-se romper com “a tradicional crítica das fontes, que considerava os mesmos fenômenos, mas de um ponto de vista estritamente biográfico ou psicológico: quais volumes continha a biblioteca de um escritor? Quais livros ele lera?” (Samoyault, 2008, p. 17). Assim, embora se tenha mencionado o nome de Thoreau num caderno de Fernando Pessoa com anotações de 1911 a 1913, isto é, entre um e três anos antes do surgimento dos primeiros poemas de Alberto Caeiro (datados de março de 1914), esse dado nada mais é do que uma curiosidade, que pode nos chamar atenção de início, mas não tem valor em si mesmo, se não é associado a uma análise efetiva dos textos, em que se busque destacar e explicar suas relações.

Na mesma esteira, trazemos o aporte de Tânia Franco Carvalhal (2006, p. 51) sobre a literatura comparada, que propõe que o comparativista “não estacione na simples identificação de relações mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos” que as geraram, considerando tanto as semelhanças quanto as



diferenças entre as obras analisadas. Nesse campo, segundo a autora, é importante que se flagrem “os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária” (Carvalhal, 2006, p. 87), levando em conta que

o ‘diálogo’ entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual (Carvalhal, 2006, p. 54).

Essa tarefa será empreendida a seguir, após uma apresentação geral tanto da poesia de Caeiro quanto de *Walden*, de Thoreau, a fim de melhor poder dimensioná-los¹.

Alberto Caeiro é um dos principais heterônimos do escritor português Fernando Pessoa (1888-1935), descrito por este como “um poeta bucólico, de espécie complicada” (Pessoa, 1996, p. 199), o qual veio a converter-se no mestre do seu próprio criador. Em meio ao cenário idílico do Ribatejo, o eu lírico caeiriano defende as sensações como forma de entrar em contato direto com a realidade, tomando a natureza como modelo a ser seguido. Ao mesmo tempo que profere o seu monólogo “só aparentemente brando”, como bem aponta Garcez (2004, p. 20), cujo efeito é “passar sensação de mansidão enquanto se polemiza com virulência” (Garcez, 2004, p. 20), o poeta também ataca veementemente o pensamento, a filosofia e a linguagem – mas tudo isso pensando, filosofando e escrevendo, tanto e tão bem que chega ao primor de versos lapidares como: “As cousas não têm significação: têm existência./ As cousas são o único sentido oculto das cousas” (GR, 2022, p. 66) e “A Natureza é partes sem um todo” (GR, 2022, p. 75).

1 Para facilitar a referência às obras dos dois autores, que serão citadas várias vezes ao longo do texto, iremos referenciar Caeiro a partir das partes em que seus poemas se dividem, usando as siglas GR para *O guardador de rebanhos*, PA para *O pastor amoroso* e PI para *Poemas inconjuntos*, assim como W para *Walden*, sempre indicando, em seguida, o ano e a paginação de acordo com as edições utilizadas (Pessoa, 2022; Thoreau, 2018).



Por isso, Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 152-153) propõe que, “[a]pesar de suas declarações antiintelectuais, Caeiro é, como os outros heterônimos, um poeta intelectual” e em sua poesia “um ‘mestre’ da constatação e da sensação puras está sempre em debate com um ‘discípulo’, que teima em reincidir na análise e na abstração”, gerando um tensionamento entre “um desejo de simplicidade e uma fatalidade da complicaçāo”.

Por sua vez, *Walden* (1854), do escritor estadunidense Henry David Thoreau (1817-1862), “narra um experimento em primeira pessoa [...] de enviar as contas, de apresentar a contabilidade” (Medeiros, 2015, p. 161) do período de pouco mais de dois anos em que seu autor se retirou voluntariamente para uma cabana às margens do lago Walden, em Concord, Massachusetts, a fim de, segundo ele, “viver deliberadamente, enfrentar apenas os fatos essenciais da vida” (W, 2018, p. 81). Amálagma de ensaio filosófico e sociológico com relato autobiográfico, permeado ainda por minuciosas descrições da natureza, a narrativa é o resultado, como indica Eduardo Medeiros (2015, p. 163), “de quase nove anos de contínua elaboração da gigantomanquia literária dos *Diários*” de Thoreau, misturando, inevitavelmente, fato e ficção.

De maneira inevitável, também, é a plasticidade de seu narrador, o qual, para Steven Hartman (2004, p. 342, tradução nossa), é tanto “a figura se submetendo ao experimento” quanto “a distinta voz do editor rememorando seu eu passado”. Caracterizado de diversas maneiras ao longo do livro, o narrador de *Walden* vai se compondo de um verdadeiro mosaico de faces, desde o carpinteiro, o eremita, o estudante, o caçador, até o “extra-vagante” (W, 2018, p. 279), “o inseto humano” (W, 2018, p. 286) e o pior homem que já conheceu (W, 2018, p. 70).

Desta sucinta apresentação, já surgem, com efeito, alguns pontos de contato entre a poesia de Caeiro e o *Walden* de Thoreau, o (auto)isolamento e o (auto)centramento dos sujeitos representados



nessas obras sendo talvez um dos mais evidentes. De fato, como deve ter ficado claro, os dois vivem apartados, longe da cidade, um “no cimo dum outeiro/ Numa casa caiada e sozinha” (GR, 2022, p. 56) e o outro “morava sozinho, na floresta, sem nenhum vizinho em um raio de uma milha” (W, 2018, p. 9) – com a diferença importante de que, enquanto a condição de retiro em meio à natureza era temporária para Thoreau, esta não o era para Caeiro, que viveu a maior parte de sua vida no campo (Pessoa, 1996).

Em outro momento, Thoreau declara: “Adoro ficar sozinho. Nunca encontrei companhia tão boa companheira quanto a solidão. Ficamos quase sempre mais sozinhos quando estamos entre os homens do que quando ficamos em nosso quarto” (W, 2018, p. 120-121), associando o **sentir-se** sozinho com um estado de “insanidade”, pelo qual passou em um momento das primeiras semanas de sua estadia nos bosques, mas, logo recuperando-se, volta a se conectar com a “doce e benéfica companhia da própria natureza” (W, 2018, p. 117). Curiosamente, semelhantes menções à doença e à convalescença são recorrentes em Caeiro e o episódio d’*O pastor amoroço* em que ele afirma que “o amor é uma companhia./ Já não sei andar só pelos caminhos,/ Porque já não posso andar só” (PA, 2022, p. 85) poderia ser entendido como um momento de “insanidade” ou, como aponta Ricardo Reis, “esquecimento” (Pessoa, 1996, p. 329)².

É sintomática, de qualquer forma, a ênfase dada ao eu nas duas obras, profundamente arraigadas à subjetividade dos sujeitos que as enunciam. Quase todos os poemas de Caeiro, por exemplo³, apresentam marcas de primeira pessoa do singular e/ou do plural, deixando explícita a voz de um eu (e ocasionalmente um nós) que

2 Isso tudo não significa, porém, que esse isolamento seja impermeável e absoluto; pelo contrário, uma vez que tanto o eu-Caeiro quanto o eu-Thoreau de *Walden* se relacionam com diversos outros sujeitos em suas trajetórias, em variados eixos de (auto)alteridade, vivendo-a de formas mais ou menos diferentes, como discutimos com mais profundidade em outro estudo, ainda não publicado.

3 Para ser mais exato, 120 dos 127 poemas que constam na edição que estamos utilizando, à exceção dos poemas das páginas 37, 60, 72, 88, 102, 106 e 113.



fala. Em *Walden*, esclarece o narrador, de início, que “[n]a maioria dos livros, o *eu*, a primeira pessoa, é omitido; neste, será mantido [...]. Geralmente não nos lembramos de que, afinal, é sempre a primeira pessoa quem está falando” (W, 2018, p. 9). Aqui, é importante mencionar que, se a princípio podemos concordar com a proposição do narrador, certa desconfiança se justifica em uma perspectiva de leitura mais aprofundada, uma vez que o reconhecimento desse *eu* por trás de todo dizer tampouco pode ser aceito sem reconhecer que ele é, também, um ser em constante mudança, não apreensível de todo – mais complexo, talvez, do que deixa entrever Caeiro ao defender que “se estava virado para a direita,/ Voltei-me agora para a esquerda,/ Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés.” (GR, 2022, p. 55).

De fato, ser sempre o mesmo é uma condição que parece não fazer parte, no fim das contas, das *personae* de Caeiro e Thoreau. Aquele, por exemplo, como já foi mencionado, faz parte de um processo de heterónímia, encarnando outro nome, outro *eu* de Fernando Pessoa; é um escritor fictício, mas com biografia, personalidade e obra próprias; encarado isoladamente, também podemos perceber suas diversas faces ao longo da sucessão de seus poemas e as várias transformações pelas quais passam o *eu lírico* e sua poética. De modo semelhante, o narrador de *Walden*, tal como vimos, apresenta também essa multiplicidade constitutiva, a ponto de ser comparado por Hartman (2004) tanto a um canivete suíço quanto ao deus grego Proteu, um como símbolo de multifuncionalidades e o outro, de metamorfoses – alusão aos múltiplos encargos que o narrador atribui a si mesmo, desde agricultor até “inspetor de nevaskas e tempestades” (W, 2018, p. 22), como também às variadas formas que sua escrita e suas ideias tomam no decorrer do livro.

Diante disso, a fim de realizar uma “perspectiva sistemática de leitura intertextual” (Carvalhal, 2006, p. 54) dentro dos presentes limites, escolhemos analisar mais detidamente alguns diálogos possíveis entre Caeiro e Thoreau a partir de três *topoi* (Meiner, 2018)

bastante elementares, e significativos, presentes em suas obras, a saber: o guardador/pastor de rebanhos; o rio/lago; e o Sol⁴. A escolha por essa abordagem, dentre as tantas outras possíveis, se deu pela sua boa aplicabilidade a um estudo inicial entre duas obras até então não analisadas em perspectiva comparada, permitindo destacar seus intertextos mais evidentes, a fim de, a partir deles, nos aprofundarmos cada vez mais.

Comecemos, então, pela primeiro *tópos*, representado nos trechos a seguir:

- (1) Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
[...]
Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas minhas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não comprehende o
que se diz
E quer fingir que comprehende (GR, 2022, p. 17-18).
- (2) Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todas sensações (GR, 2022, p. 35).

4

De acordo com Meiner (2018, p. 191-196, grifo do autor), os *topoi* podem ser entendidos como "lugares literários **típicos**," "histórica e culturalmente difundidos," que se tornam fontes literárias na medida em que parecem "normais e precisamente 'comuns,' de acordo com certos parâmetros de reconhecibilidade e interindividualidade," sujeitos tanto à "instrumentalidade e convencionalidade," de um lado, quanto ao "desvio explorativo e crítico," à contingência, de outro.

(3) Assim era a parte da criação que ocupei:

**Era uma vez um pastor que vivia
Tão alto quanto seu pensamento,
Tão alto quanto a montanha
Onde seu rebanho buscava alimento.**

O que deveríamos pensar da vida do pastor se seu rebanho sempre buscassem pastos mais altos que seus pensamentos? (W, 208, p. 79, grifo do autor).

O primeiro excerto, que é do primeiro poema de Caeiro, cria um paradoxo de saída, uma vez que contraria o título do conjunto do qual faz parte (Garcez, 1985): um guardador de rebanhos que nunca guardou rebanhos, “[m]as é como se os guardasse” (GR, 2022, p. 17). Logo ficamos sabendo, nesse mesmo poema, que esse rebanho que o eu lírico guarda é uma metáfora para os seus pensamentos, os quais, por sua vez, em (2), “são todos sensações” (GR, 2022, p. 35).

É interessante notar, como aponta Garcez (1985, p. 38), que o poeta “prefere a perífrase ‘Guardador de rebanhos’ à palavra ‘pastor’, embora também empregue a esta”, provavelmente porque “guardador” delimita mais claramente um conjunto de funções dentre as várias que são próprias de um pastor, quais sejam, nesse caso, as de tomar conta, vigiar, conduzir a disciplina do rebanho. É o que se evidencia nos versos dos dois poemas caeirianos, ao comparar os pensamentos ao rebanho e a alma ao pastor – alma que anda “a seguir e a olhar” (GR, 2022, p. 17) suas ideias, a fim de ordená-las e evitar que se dispersem, como “as ovelhas de um rebanho, cujo pastor seja displicente” (Garcez, 1985, p. 39).

No trecho (3), retirado do início do segundo capítulo de *Walden*, “Onde vivi e para que vivi”, percebemos um intertexto curioso dos dois poemas de Alberto Caeiro. Por sua vez, o próprio texto de Thoreau é atravessado, intertextualmente, por outro, visto que os versos inseridos pelo narrador fazem parte do poema *The shepherd's love for Philliday*, de autoria desconhecida, publicado em 1610 no livro



The muses gardin of delights, or the fift booke of ayres, e dois séculos depois coletado por Thomas Evans em *Old ballads, historical and narrative*, volume que Thoreau deve ter acessado para realizar a citação, segundo a edição anotada por Jeffrey Cramer de *Walden* (Thoreau, 2004). O poema, como o título indica, trata do amor de um pastor por essa figura chamada Philliday, referida no texto como "herself" (Evans, 1810, p. 248), o que abre possibilidades de diálogos intertextuais ainda maiores, se associamos essa peça com os poemas d'*O pastor amoroso*, de Caeiro – outro *tópos* (presente na literatura pelo menos desde a história bíblica de Jacó e Raquel, passando, por exemplo, pelos *Idílios*, de Teócrito, e se fazendo presente na *Marília de Dirceu*, de Gonzaga), cuja exploração, no entanto, haverá de ficar para outro momento.

Voltando a *Walden*, observamos que o narrador – após ter se referido ao lugar onde morava nos bosques como sendo “tão remoto quanto uma região observada à noite pelos astrônomos” (W, 2018, p. 79) – compara a sua “parte da criação” com o trecho do supracitado poema anônimo, o qual relaciona pastor, rebanho e pensamentos de uma forma não tão explícita como em Caeiro – “Minha alma é **como** um pastor”, “O rebanho **é** os meus pensamentos” (GR, 2022, p. 17-35, grifo nosso) –, mas, sim, indiretamente, pondo em paralelo o lugar em que o pastor vivia, o seu pensamento e a montanha em que seu rebanho pastava, associando-os por uma característica em comum: sua altitude elevada – traço também presente em Caeiro, quando ele se refere, por exemplo, ao “cimo dum outeiro” (GR, 2022, p. 18).

Em seguida, vemos como o narrador transforma, por meio de sua leitura, o intertexto (nesse caso, o poema *The Shepherd's...*), ativando nele novos sentidos: “O que deveríamos pensar da vida do pastor se seu rebanho sempre buscasse pastos mais altos que seus pensamentos?” (W, 2018, p. 79). Aqui, diferentemente de Caeiro, para quem pensamento é igual a rebanho, é o pasto que equivale ao pensamento, e o narrador aventa a possibilidade de o rebanho buscar pastos ainda mais altos – ele que, uma página antes, tinha escrito:

"Embora a vista da minha porta fosse ainda mais reduzida [em relação à vista de cima da colina], eu não me sentia nem minimamente cercado ou confinado. Havia pasto suficiente para a minha imaginação" (W, 2018, p. 78). Se, em Caeiro, os pensamentos são sensações, para Thoreau eles são alimento para sua mente criativa e contemplativa; não se trata, então, de guardar os pensamentos, mas de oferecê-los como repasto, por exemplo, para sua imaginação.

Conectada ainda à noção de criatividade, está a evidência de que esse guardador de rebanhos (que é e não é o eu lírico de Caeiro) e esse pastor (associado ao narrador de Thoreau) mais claramente se assumem como tal justamente na atividade poética. O primeiro sente o cajado nas mãos e se vê no outeiro quando "me sento a escrever versos/ Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,/ Escrevo versos num papel que está no meu pensamento" (GR, 2022, p. 17), enquanto o segundo se vê como pastor diante da "parte da criação que ocupei" (W, 2018, p. 79), que, por sua vez, é também em parte o próprio resultado de sua escrita, o seu próprio relato que preencheu com sua vida – como salientado por Hartman (2004, p. 358, tradução nossa), diante de tantas autorrepresentações, em que os limites entre autor e personagem/narrador se borram, também se misturam "textos baseados na vida e a vida baseada em textos".

Seguindo nosso percurso, passemos ao segundo *tópos*, que é na verdade duplo:

- (4) O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha
aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.
[...]
O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.

E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada
Quem está ao pé dele está só ao pé dele (GR, 2022, p. 46).

- (5) O cenário de Walden é em escala humilde e, embora muito bonito, não se aproxima da grandiosidade, nem impressiona muito a quem não o frequentou ou viveu às suas margens; no entanto, este lago é tão notável por sua profundidade e pureza que merece uma descrição particular (W, 2018, p. 155).
- (6) Talvez, naquela manhã de primavera em que Adão e Eva foram expulsos do Éden, o lago Walden já existisse [...]. Já na época o lago [...] obteve uma patente do céu para ser o único lago Walden do mundo, destilaria de orvalhos celestiais (W, 2018, p. 158).
- (7) Sua juventude é perene, e posso ver uma andorinha mergulhar agora no ar, ao que parece para bicar um inseto em sua superfície, como se fosse antigamente. Isso me ocorreu de novo hoje à noite, como se eu não o tivesse visto quase todos os dias por mais de vinte anos – ora, aqui está o Walden, o mesmo lago no meio do bosque que descobri tantos anos atrás [...]. Vejo pelo semblante do lago que ele é visitado pela mesma reflexão; e quase posso dizer: Walden, é você? (W, 2018, p. 168-169).

Alberto Caeiro recorre à imagem de rios e regatos em diversos momentos de sua poesia (GR, 2022, p. 26, 66, 73, 76, 77; PI, 2022, p. 114), quase sempre de forma pontual; algumas noções, porém, podem ser apreendidas desse *tópos*, especialmente as de finalidade e fluidez: o rio pode ser um lugar “aonde ir ter quando acabemos” (GR, 2022, p. 26); o rio “corre [...] e entra no mar e a sua águas

é sempre a que foi sua" (GR, 2022, p. 76); é por onde vai um "navio/ [...] rio abaixo sem licença de metafísica.../ Rio abaixo até a realidade do mar" (PI, 2022, p. 114).

No poema (4), por sua vez, o rio assume uma posição central, especificado como "o rio da minha aldeia", em contraposição ao Tejo, um dos rios mais extensos da Península Ibérica, carregado de especial importância histórica, econômica e simbólica para Portugal. O eu lírico caeririano, embora a reconheça, parece fazer pouco caso de tal relevância, uma vez que "toda a gente sabe isso" (GR, 2022, p. 46), e chama atenção para o rio que lhe está mais próximo, que lhe é particular, o qual "poucos sabem qual é" (GR, 2022, p. 46), "ninguém nunca pensou no que há para além" dele (GR, 2022, p. 46). A intimidade e a exclusividade desse rio em relação ao eu lírico⁵ instalam uma nova ordem de valores: afinal, "porque pertence a menos gente,/ É mais livre e maior" (GR, 2022, p. 46).

Os dois últimos versos, destacados como um fecho de ouro, merecem especial atenção. Apesar de declarar que "o rio da minha aldeia não faz pensar em nada" (GR, 2022, p. 46), é evidente que não deveríamos levar a sério tal afirmação, uma vez que o próprio poema é testemunho de quantos pensamentos esse rio pôde suscitar no eu lírico – vide, por exemplo, os três primeiros versos, compostos por meio de jogos lógicos intrincados ou, então, as referências geográficas e históricas que advêm da continuação da comparação entre o rio da aldeia e o Tejo –, conforme Perrone-Moisés (1990, p. 152) já apontara sobre a poesia de Caeiro, repleta de considerações paradoxais do tipo "Afirmo que nunca afirmo coisa alguma"; ou: 'Quero explicar-lhes que não há nada a explicar"'; ou, como é o caso aqui, "Penso que isso não faz pensar em nada" (o que já é um pensamento). No último verso, por sua vez, essa duplidade decorre das possibilidades de leitura da palavra "só": seja como advérbio, com o

5 Embora ele seja referido como o rio **da minha aldeia**, assim como o próprio lago Walden (que estava na propriedade de Emerson), era visitado por outras pessoas; de qualquer forma, porém, a individualização que os sujeitos fazem desses espaços torna-os mais "seus".



sentido de “somente”, destacando a presença e a integridade do ato de estar em nenhum outro lugar **a não ser ao pé do rio**, seja como adjetivo, significando “sozinho”, remetendo, novamente, à ausência de pessoas e à (suposta) ausência de pensamentos.

Sentidos semelhantes de originalidade e discrição também imbuem o lago Walden, peça-chave do livro de Thoreau, que, para além de dar-lhe título, é mencionado, descrito e louvado em várias de suas páginas, em especial nos trechos anteriormente selecionados, partes de um capítulo inteiramente dedicado ao tema dos lagos. Reconhece-se aí que, embora seja “em escala humilde” (W, 2018, p. 155), ainda mais para quem não convive com ele, o lago é dotado de uma sacralidade especial para o narrador, sendo não apenas bonito, mas profundo, puro, tão antigo quanto o Éden, mas ainda jovem, vivo e visitado por reflexões. Em outros trechos do livro, esses elementos são reforçados: “Há poucos sinais visíveis da mão humana. A água banha a margem ali como fazia mil anos atrás” (W, 2018, p. 163); “Um lago é o atrativo mais belo e expressivo da paisagem. É o olho da terra; olhando para ele contemplamos a profundidade de nossa própria natureza” (W, 2018, p. 163); “A água pura do Walden se mescla à água sagrada do Ganges” (W, 2018, p. 256).

A comunhão entre o narrador e o lago, local que aquele escolhia como cenário de seu retiro, donde tirava água para beber, em cujo leito se banhava, por vezes pescava ou simplesmente flutuava em seu barquinho, e fonte/espeelho de suas mais profundas meditações, plasma-se na indagação: “Walden, é você?” (W, 2018, p. 169), tentativa de comunicação com esse ser que, de tão vivo, tão dinâmico (suas ondas, suas subidas e descidas, as vidas que abrigava em si e em seu entorno, seu congelamento e degelo, suas mudanças de cores etc.), só faltava falar.

Assim, se por um lado o rio e o lago se opõem, um como símbolo de extensão, fluência, renovação, e o outro como símbolo de profundidade, permanência, antiguidade, em Caeiro e Thoreau



eles se aproximam por sua sutileza e isolamento (em contraponto a outros rios/lagos maiores e mais conhecidos), ao que se combina a importância subjetiva que eles adquirem para cada sujeito, como idílio particular: lugar para estar, para ver, só.

Uma diferença, entretanto, parece se impor, não apenas para o tratamento desses *topoi*, mas para certa visão de mundo conflitante entre as duas obras, visível nos trechos analisados até aqui. Se Caeiro não consegue deixar de pensar e simplesmente ver, isso, ao menos, é algo que ele quer, daí a contenção usual de sua poesia: quem está ao pé do rio está só ao pé do rio, e não diante, por exemplo, de uma “destilaria de orvalhos celestiais” (W, 2018, p. 158). Thoreau, por outro lado, embora também busque uma simplicidade e um despojamento, não renega verbalmente, na maior parte das vezes, o pensamento, a imaginação, a memória, a abstração, aproximando, por exemplo, seu lago do rio Ganges (rio sagrado da Índia, aqui “mesclado” ao Walden, enquanto Caeiro contrapõe seu rio ao Tejo); ele o faz, no entanto, partindo das suas sensações e experiências, em geral.

A fim de analisar melhor esse quadro, eis as representações do terceiro tópico:

- (8) Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e de todos os poetas.
A luz do sol não sabe o que faz
E por isso não erra e é comum e boa (GR, 2022, p. 24).

- (9) Às vezes, nas manhãs de verão, [...] eu me sentava em minha soleira ensolarada e ali ficava até o meio-dia, arrebatado em devaneio, [...] em imperturbável solidão, imóvel, enquanto os pássaros cantavam ao redor ou saltitavam silenciosos pela casa, até que o sol começava a cair



em minha janela do oeste, ou o som de alguma carroça vinha da estrada ao longe, e eu me lembrava da passagem do tempo. [...] O dia avançava como se iluminasse algum trabalho meu; era de manhã, e de repente, veja só, era tarde, e nada de memorável havia sido realizado. Em vez de cantar como os pássaros, eu sorria em silêncio diante da minha incessante boa sorte (W, 2018, p. 99-100).

O trecho (8) pertence a um poema maior de Caeiro, aquele que se inicia audacioso, com "há metafísica bastante em não pensar em nada" (GR, 2022, p. 24), e cuja parte referente ao Sol é um de seus desdobramentos. Nela, o eu lírico associa as atitudes de "fechar os olhos" com "pensar em muitas cousas" e "abrir os olhos" com "não pensar em nada", privilegiando o último par. É curioso observar, porém, que nesse poema ele não se refere a ver as coisas do mundo, como as flores, árvores, campos, rios etc., mas justamente a ver **o próprio Sol**, o que sabemos ser uma impossibilidade, dado que a sua luz não pode ser encarada diretamente, de frente, sem algum tipo de anteparo; isso faz com que se imagine que talvez o Sol está funcionando como símbolo de algo a mais e então, à revelia da declaração inicial de Caeiro (ou em consonância com ela?), passa a poder ter significados metafísicos.

Em (9), o narrador-personagem de *Walden* está em situação muito semelhante à do eu lírico descrita no poema anterior, sentado em sua "soleira ensolarada" (W, 2018, p. 99), da manhã à tarde, "arrebatado em devaneio, [...] imóvel" (W, 2018, p. 99), aparentemente sem "pensar em nada" (GR, 2022, p. 24), como sugerem estes dois trechos anteriores da mesma página do livro: "O que é um **curso de história ou filosofia, ou poesia**, por melhor que seja a seleção, ou a sociedade, ou a mais admirável rotina de vida, em comparação com a **disciplina de sempre olhar para aquilo que há para ver?**" e "Houve momentos em que eu não podia me permitir sacrificar o florescer do presente por **nenhum tipo de trabalho, fosse da cabeça ou das mãos**" (W, 2018, p. 99, grifo nosso). Aqui, a intertextualidade se evidencia claramente, com o texto de Caeiro retrabalhando o de

Thoreau e prolongando-o ao radicalizar o objeto de observação, o Sol – esse mesmo Sol que acaba adquirindo maior importância por ser com ele que ambas as obras se concluem, como se vê a seguir:

- (10) É talvez o último dia da minha vida.
Saudei o sol, levantando a mão direita,
Mas não o saudei, dizendo-lhe adeus.
Fiz sinal de gostar de o ver ainda, mais nada (PI, 2022, p. 165).
- (11) À luz que nos cega, chamamos treva. Só amanhece o dia
em que acordamos. Há mais dia para amanhecer. O sol é
só uma estrela da manhã (W, 2018, p. 287).

No último poema da série do heterônimo, cuja epígrafe nos informa que foi “ditado pelo poeta no dia da sua morte” (PI, 2022, p. 165), vemos um Caeiro que saúda o Sol (isto é, deseja-lhe saúde, ironicamente, como quem querendo que este lhe empreste o que lhe faltava: forças, energia, luz), em condição muito diferente daquela predominante na maior parte de sua obra, uma vez que está dubitativo, incerto – “É **talvez** o último dia da minha vida” (PI, 2022, p. 165, grifo nosso) –, e, no derradeiro verso, demonstrando um último querer: “ver ainda [o sol], mais nada” (PI, 2022, p. 165), ver um novo amanhecer.

A seu turno, o fim de *Walden*, embora não acarrete a morte de sua personagem, é também o fim de um ciclo para ela, com a despedida de Thoreau dos bosques – “por um motivo tão bom quanto o que me levou para lá. Talvez me parecesse que eu ainda teria várias outras vidas para viver, e não podia passar mais tempo naquela” (W, 2018, p. 278). Enquanto Caeiro termina com um desejo, em tom hesitante, *Walden* acaba assertivo, com uma promessa: contra a luz que nos cega (que nos faz fechar os olhos e não ver nada além de trevas), é preciso acordar, pois “há mais dia para amanhecer. O sol é só uma estrela da manhã” (W, 2018, p. 287), há outras possibilidades além daquelas que conhecemos, há mais sóis para ser descobertos e que podem nos iluminar.

Parecendo talvez injusto comparar (somente) esse trecho final de Caeiro com o final de *Walden*, trazemos o último poema d'*O guardador de rebanhos* como contraponto, não sendo analisado tão extensivamente, mas apenas para figurar como outro momento em que Caeiro ainda se encontra saudável, em sua "quinta do Ribatejo" (Pessoa, 1996, p. 329), e não "[n]os últimos meses, [...] passados em sua cidade natal", Lisboa (Pessoa, 1996, p. 329):

- (12) Meto-me para dentro, e fecho a janela.
Trazem o candeeiro e dão as boas-noites.
E a minha voz contente dá as boas-noites.
Oxalá a minha vida seja sempre isto:
O dia cheio de sol, ou suave de chuva,
Ou tempestuoso como se acabasse o mundo,
A tarde suave e os ranchos que passam
Fitados com interesse da janela,
O último olhar amigo dado ao sossego das árvores,
E depois, fechada a janela, o candeeiro aceso,
Sem ler nada, sem pensar em nada, nem dormir,
Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito,
E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme
(GR, 2022, p. 77).

Está quase tudo aqui: o Sol, a chuva, a tarde, o rancho (com seus rebanhos), as árvores, nenhum livro, nenhum pensamento (já sabemos desconfiar, também...), um rio, silêncio, solidão. É noite, mas a certeza do amanhã é tão grande e simples que sequer é expressa – guardadas as devidas proporções e as diferenças já pontuadas anteriormente, talvez trocando o rancho pelo campo de feijões e o rio pelo lago, teríamos Thoreau? Chama atenção, ainda, o segundo verso: quem é que "trazem" o candeeiro e "dão" as boas-noites? Já vemos que a solidão não é completa, como antes se tinha alertado. Mas, por enquanto, gostaríamos de ressaltar ainda um último ponto.

A partir da anotação de Cramer (Thoreau, 2004), que relaciona o trecho final de *Walden* com a sua epígrafe – "Não me proponho a escrever uma ode ao desalento, mas a gargantear voluptuosamente



como o galo da madrugada, parado em seu poleiro, ainda que só para acordar os vizinhos" (W, 2018, p. 7) –, sugerindo que o livro fora escrito como um chamado à ação, a um despertar – "Só amanece o dia em que acordamos" (W, 2018, p. 287) –, propomos que tanto *Walden* quanto a poesia de Alberto Caeiro são vistos também como carregados de um apelo moral, dadas as suas críticas a certo *status quo* moderno por meio da proposição de novas formas de viver, não por acaso, mas ligadas à natureza, à individualidade, à contemplação, à busca pela simplicidade – ainda que por meio de muita elaboração, muita artificialidade, muito pensamento, como tratamos de demonstrar.

Com isso, nestas poucas páginas, iniciamos uma comparação entre a poesia de Alberto Caeiro e *Walden*, de Henry David Thoreau, a qual, esperamos, continue a se desenrolar futuramente. Partindo de considerações de fundo acerca da intertextualidade (Samoyault, 2008) e da literatura comparada (Carvalhal, 2006), escolhemos como foco do nosso estudo a análise de *topoi* (Meiner, 2018) presentes em ambas as obras – após uma apresentação em que discutimos o (auto)isolamento dos sujeitos em meio à natureza, seu (auto)centramento e (auto)alteridade, traços que também poderiam ser entendidos como *topoi*. Tudo isso nos permitiu chegar a algumas conclusões, que seguem.

A figura do rebanho, para Caeiro, está associada ao pensamento, que, por sua vez, se associa às sensações, todos os três necessitando de guarda e disciplina; em *Walden*, converte-se em alimento para esses pensamentos (a partir de experiências vividas), que servem de trampolim para a imaginação. A atividade poética perpassa esse tópico nas duas obras.

Com relação ao lago/rio, embora existam diferenças entre as suas caracterizações (extensão e finalidade de um lado, profundidade e permanência de outro), esses *topoi* se aproximam por encarnar a valorização do particular, do pequeno, do próprio, como lugar



de contemplação; embatem-se, porém, o desejo de ver, de estar só, de Caeiro, e a liberdade de abstração e devaneio, de Thoreau.

O Sol, por sua vez, surge como símbolo de algo além, superior, tanto de luz quanto de trevas, apontando a ciclicidade da própria obra, da própria vida, o falar de si (do eu lírico e do narrador) como proposição de outras formas de ver a realidade, sob outros sóis, a ver outros mundos.

Trazendo ainda as considerações de Meiner (2018) sobre a historicização dos *topoi* literários, gostaríamos de indicar os contextos de que fazem parte as obras de Caeiro e Thoreau. Segundo Meiner (2018, p. 200-205), “[o] constante movimento de lugar-comum real a desvio literário, [...] a articulação literária da alteridade, por exemplo, social, psicológica e cultural, nos quadros fornecidos por lugares convencionais”, está inscrito “numa dinâmica diacrônica de repetição e diferenciação, uma espécie de dialética entre o sentido convencional e o novo sentido de um dado *topos*”. Assim, embora não tenha sido esse o foco deste artigo, devemos considerar que os *topoi* mobilizados por Caeiro e Thoreau têm uma historicidade e são por eles redimensionados, a fim de dar-lhes novos sentidos (como ocorre no jogo intertextual). Um contexto geral moderno, capitalista, industrializado parece explicar, de certa forma, o apreço das duas obras pelo retorno à natureza, como contraponto a essa vida reificada, acelerada, racionalista das cidades; logo, a escolha por rebanhos, lagos, rios e sóis, se pode ser entendida como apenas bucólica e alienada, como uma fuga, também pode ser vista como ato de resistência contra-hegemônica, daí a proposição ética interpretada em cada obra.

Como tais conclusões são ainda provisórias, pelo caráter inicial do estudo, e nos espelhando nesse último aspecto observado nos textos, podemos nomeá-las como está no título: notas para um novo dia, que sempre há.

REFERÊNCIAS

- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- EVANS, T. **Old ballads, historical and narrative, with some of modern date**. Londres: W. Bulmer e Co. Cleveland-Row, 1810. v. 1.
- FERRARI, P. Transcendent poetic dwelling: Emerson, Caeiro, and an unpublished English poem. In: CALDEIRA, I.; CAPINHA, G.; MATOS, J. (Org.). **The edge of one of many circles: homenagem a Irene Ramalho Santos**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. v. 2. p. 117-130. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/42353/1/Transcendent_poetic_dwelling.pdf. Acesso em: 31 ago. 2023.
- GARCEZ, M. H. N. Alberto Caeiro: aspectos de intertextualidade. **Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses**, São Paulo, n. 2, p. 27-45, 1985.
- GARCEZ, M. H. N. Fernando Pessoa: aspectos de intertextualidade. **Voz Lusíada: Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes**, São Paulo, n. 21, p. 15-35, 2004.
- HARTMAN, S. "The life excited": faces of Thoreau in Walden. **The Concord Saunterer**, [s.l.], v. 12-13, p. 341-360, 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/332061863_The_life_excited_Faces_of_Thoreau_in_WALDEN. Acesso em: 31 ago. 2023.
- MEDEIROS, E. V. **Thoreau**: moralidade em primeira pessoa. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- MEINER, C. Modernizando a topologia literária: convenção, contingência e história. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 6, n. 11, p. 181-212, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol06-11/13.Professor%20convidado.CARSTEN.pdf>. Acesso em: 31 ag. 2023.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Fernando Pessoa**: aquém do eu, além do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- PESSOA, F. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1996.
- PESSOA, F. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- SAMOYAUT, T. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- THOREAU, H. D. **Walden**: a fully annotated edition. London: Yale University Press, 2004.
- THOREAU, H. D. **Walden ou a vida nos bosques**. São Paulo: Edipro, 2018.

5

Xênia Amaral Matos

Farsas:
o conto queirosiano
e o diálogo experimental
com o gótico

RESUMO

Esta análise do conto *Farsas*, de Eça de Queirós, busca compreender como o gótico se faz presente na narrativa. Tendo em vista as 11 subdivisões do escrito, organizamos três eixos temáticos para nortear o estudo, sendo eles: personagem feminina e a prática da subversão; a violência contra a mulher; e a pobreza como meio para degradação humana. Assim, mapeamos como o gótico adentra a configuração do enredo, personagens, espaço e, até mesmo, o gênero literário escolhido, o conto. Para tal, críticos como David Stevens (2000), Nick Groom (2012) e Fred Botting (1996, 2014) são utilizados.

Palavras-chave: Eça de Queirós. Conto. Gótico.

A short-story writer can try anything¹.

(Eudora Welty)

Ao longo do século XIX, o romance já era um gênero consolidado e prestigiado pela crítica. No mesmo período, especialmente nos Estados Unidos, outro gênero em prosa ganhou atenção do público e dos folhetins, o conto (no inglês, *short-story*). De acordo com Paul March-Russell (2009, p. 1), a ascensão do conto significou “an index to the invention of modern fiction and its relationship to changing social, economic and cultural contexts”². Embora ligado ao século XIX, segundo March-Russel (2009), a gênese do conto moderno, o qual é marcado pela concisão, está relacionada à cultura oral popular e a alguns gêneros antigos, sendo eles a parábola, a fábula, os mitos de criação, a *novella*, o conto de fadas e o *art-tale*.

A crítica literária setecentista, muitas vezes cunhada por escritores, começou a refletir sobre o conto contemporaneamente ao seu surgimento. Edgar Allan Poe (1809-1849), em *The philosophy of composition*, de 1842, traça um ensaio, considerado o “starting-point”³ (Shaw, 1992, p. 9) sobre a estética do conto, relacionando “the writer’s aims directly to the brevity of form”⁴ (Shaw, 1992, p. 9); baseado na escrita de poemas, conclui que a extensão do texto afeta completamente os efeitos sobre o leitor:

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression- for, if two sittings be

- 1 “Um contista pode experimentar qualquer coisa” (tradução nossa).
- 2 “Um índice para a invenção da ficção moderna e sua relação com as transformações sociais, econômicas e de contextos culturais” (tradução nossa).
- 3 “Ponto de partida” (tradução nossa),
- 4 “Os objetivos do escritor diretamente com a brevidade da forma” (tradução nossa).

required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed (Poe, 1846, p. 163-164)⁵.

Em outras palavras, um texto longo não pode causar o mesmo impacto que um texto conciso e curto. Assim, na visão de Poe (1846, p. 164), o conto deve se basear em torno de "[an] important artistic element, totality, or unity of effect"⁶, tendo o autor legado à crítica do conto a noção de *unity of effect* (unidade de efeito), a qual é, justamente, uma resultante desse equilíbrio entre extensão e objetivos do texto.

Valerie Shaw (1992, p. 7) relaciona a concisão do conto com as exigências editoriais que os folhetins da época faziam aos escritores:

The short story's continued involvement with journalism has damaged its stands while ensuring its popularity, creating a dilemma for writers and critics who are anxious to preserve standards. [...] there is a suspicion that a storyteller's artistry may be far too closely tied up with external considerations like space limitations, restrictive house-styles, and editorial stipulations⁷.

Como visto, além de bastante importante para o meio anglófono, o conto foi uma expressiva produção no meio lusitano do século XIX. Especificamente, Eça de Queirós (1845-1900), antes de publicar seu primeiro romance, junto de Ramalho Ortigão (1836-1915), *O mistério da Estrada de Sintra* (1870), contribuiu com contos para

5 "A consideração inicial era sobre a extensão. Se qualquer produção literária é demasiadamente grande para ser lida em uma única pausa, nós temos de nos contentar em dispensar o imensamente importante efeito derivado da unidade de impressão, pois, se duas pausas são requeridas, os afazeres do mundo interferem e qualquer coisa como a totalidade está destruída de uma vez por todas" (tradução nossa).

6 "[Um] importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito" (tradução nossa).

7 "O envolvimento contínuo do conto com o jornalismo tem prejudicado seus padrões enquanto garante a sua popularidade, criando um dilema para escritores e crítica, que estão ansiosos para manter padrões. [...] há uma desconfiança de que esse contexto possa estar relacionado a considerações externas, como limitações espaciais, estilos editoriais fechados e suas estipulações" (tradução nossa).



jornais, como *Gazeta de Portugal* e *Distrito de Évora*. No primeiro, em 1866, publicou *Farsas*, conto cuja composição compreende 11 pequenas histórias. Embora não tenha recebido a mesma atenção crítica dos romances, como *Os Maias* (1888), o conto pode ser encarado como um tipo de laboratório de experimentação, no qual o jovem escritor teve a oportunidade de lapidar características textuais, temas, motivos, simbolismos, imagens, entre outras questões literárias, que ele carregaria por toda a sua produção literária.

Um tanto diferente do que foi apresentado nos romances que o consagraram, *Farsas* privilegia uma atmosfera sombria e mórbida, bem como apresenta histórias sem uma delimitação temporal definida, nas quais personagens provenientes das camadas mais baixas vivenciam a fome, o roubo, a morte e a barbárie. Jaime Batalha Reis, ao escrever a introdução à primeira edição de *Prosas bárbaras* (1915), destacou influências sombrias sobre a composição literária queiro-siana, comentando que, durante o período de criação dessa coletânea de escritos, publicados originalmente na forma de contos entre 1866 e 1867, Eça de Queirós foi leitor assíduo de Heinrich Heine (1797-1856), E.T.A. Hoffmann (1776-1882), Charles Baudelaire (1821-1867) e Edgar Allan Poe. Por intermédio de Heine e Hoffman, ele teve contato com a imaginação das lendas germânicas, que lhe legaram fórmulas “grotescas e fantásticas” (Reis, 2015). Na mesma perspectiva, o pesquisador Ernesto Guerra da Cal (1969) atribui o tom obscuro das narrativas queirosianas às leituras de Baudelaire e da literatura alemã, como de Heine e Hoffmann. Além disso, em diferentes textos do escritor, há uma forte predominância “de palavras tópicas do período baixo-romântico”, como “morte, túmulo, sudários, medo, horror, trevas, espetros, aparições, uivos, coveiro, chuva, vento, névoa, agonia, carrasco, mochos, corujas, milhafres, abutres, etc”, “todo um elenco verbal de caráter sinistro, tétrico, espectral e misterioso” (Cal, 1969, p. 85).

Tendo em vista as considerações da crítica sobre os primeiros escritos queirosianos, percebemos que, além de alinhar-se com



a proposta contemporânea do conto oitocentista, Eça de Queirós dialogava com a literatura gótica.

Historicamente, há um elo entre a gênese do gênero literário e essa tradição ficcional. Embora tenha tido seu nascimento por meio do romance inglês no século XVIII, especificamente com a publicação de *The castle of Otranto*, de Horace Walpole (1717-1797), no fim do século o gótico já dava sinais de desgaste e parecia não ter uma sobrevida. Entretanto, segundo Fred Botting (1996), especialmente nos Estados Unidos, no século seguinte, o conto revigorou a literatura gótica. Nesse período, nomes como o do alemão Hoffmann e dos estadunidenses Nathaniel Hawthorne e Poe figuravam entre os principais contistas góticos. Sendo assim, propomos uma análise de *Farsas*, a fim de mapear como a narrativa alinha-se com o conto gótico, desenvolvendo e adaptando ao contexto queiroiano e português características próprias do gênero e da estética.

Capaz de adentrar os mais variados gêneros literários e reunir uma vasta gama de publicações sob a mesma nomenclatura, o gótico é baseado em temas, motivos e tópicos recorrentes, os quais para David Punter e Glennis Byron (2004), sugerem conexões e convenções entre os escritos, proporcionando a possibilidade de mapeamento dessas características reincidentes. Nesse sentido, os autores mapearam as seguintes questões: o castelo assombrado; o monstro; o vampiro; a perseguição e a paranoíta; o estranho (no sentido psicanalítico e freudiano); o abuso e o vício; a alucinação; além da escrita feminina gótica.

Na visão de David Stevens (2000), o gótico se baseia na repetição das seguintes qualidades textuais: (i) fascinação pelo passado; (ii) gosto pelo sobrenatural; (iii) ênfase na psique das personagens; (iv) representação ou simulação do medo, horror, macabro e sinistro; (v) espaços exóticos; (vi) gosto por narrativas-moldura ou ainda por múltiplos narradores.

De forma semelhante, Nick Groom (2012, p. 77) propõe alguns elementos seminais para narrativas góticas, a saber:

1. meteorological (mists, clouds, wind, rain, storm, tempest, smoke, darkness, shadows, gloom); 2. topographical (impenetrable forests, inaccessible mountains, chasms, [...]); 3. architectural (towers, prisons, castles covered in gargoyles and crenellations, abbeys and priories, tombs, crypts, dungeons, ruins, graveyards, mazes, secret passages, locked doors); 4. material (masks, veil, disguises, billowing curtains, suits of armor, tapestries); 5. textual (riddles, rumours, folklore, unreadable manuscripts and inscriptions, ellipses, broken texts, fragments, clotted language, [...]) 6. spiritual (religious mystery, allegory and symbolism, Roman Catholic ritual, mysticism, [...]); 7. psychological (dreams, visions, hallucinations, drugs, madness, split personalities, mistaken identities, doubles, derangement, ghostly presences, forgetfulness, death, hauntings)⁸.

Além disso, no que concerne aos efeitos estéticos, Botting (1996) classifica as primeiras narrativas góticas como a escrita do excesso e da transgressão. Para o autor, a ficção gótica é excessiva, pois extrapola a racionalidade por meio de seus efeitos emocionais e imaginários. A transgressão está tanto no nível estético quanto no nível moral, pois são histórias que extrapolam a verossimilhança realista, bem como representam acontecimentos que ultrapassam os limites da moralidade, como assassinatos, abusos e torturas. Para Botting (2014, p. 2), os textos góticos causam

8 "1. Meteorológicos (brumas, nuvens, vento, chuva, tempestade, fumaça, sombras, escuridão); 2. Topográficos (florestas impenetráveis, montanhas inacessíveis, abismos, [...]); 3. Arquiteturas (torres, prisões, castelos cobertos de gárgulas e ameias, abadias e priorados, túmulos, criptas, masmorras, ruínas, cemitérios, labirintos, passagens secretas, portas trancadas); 4. Materias (máscaras, véus, disfarces, cortinas esvoaçantes, armaduras, tapeçarias); 5. Textuais (enigmas, boatos, folclore, manuscritos e inscrições ilegíveis, elipses, textos em pedaços, fragmentos, linguagem truncada, [...]); 6. Espirituais (mistérios religiosos, alegoria e simbolismo, ritual católico apostólico romano, misticismo, [...]); 7. Psicológicos (sonhos, visões, alucinações, drogas, loucura, dupla personalidade, identidades errantes, duplos, perturbação, presenças fantasmagóricas, esquecimento, morte, assombrações)" (tradução nossa).



no receptor [...] revulsion, abhorrence, fear, disgust and terror"⁹. Em suma, essas características, que podem ser nomeadas como *topoi* góticos, também permitiram que o gótico saísse dos domínios anglófonos e adentrasse outros meios, como o português, adquirindo renovações e variações.

No caso de *Farsas*, a primeira nuança a chamar atenção é a sua própria organização em torno de 11 pequenas narrativas, sendo elas: "A ladra", "Os homens dos cães", "A filha do carcereiro", "O pescador", "O beco do Rei Lear", "Os dentes podres", "A bebedeira do coveiro", "O pobre sábio", "A forma", "O saltimbanco" e "O poeta lírico". Cada narrativa tem uma história autônoma em relação à outra, porém, quando interpretadas em conjunto, têm em comum a narração rápida e concisa; personagens das camadas mais pobres e ocupantes de posições não convencionais (o coveiro, o mendigo, o carcereiro, por exemplo); delimitações temporais imprecisas, fazendo com que o leitor nem sempre consiga distinguir se a diegese se passa no tempo pretérito ou contemporâneo à publicação; espaços miseráveis, como a sarjeta e a prisão, ou espaços domésticos, que, mesmo remetendo à proteção, dão abrigo à violência e decadênciam; e, por fim, ações sempre violentas e exageradas, como tentativa de necrofilia, o crime, a loucura, a sexualidade transgressiva etc.

Um exemplo da concisão e da imprecisão de informações é o trecho inicial de "A bebedeira do coveiro":

Um coveiro tinha amigos a cear. Beberam. Havia um vinho mordente e duro da taberna. As estrelas estavam frias. Saíram para o cemitério inconsolável. Cambaleavam ferozes. Amontoaram a ramaria de um cipreste e acenderam a fogueira. Cantavam à viola e dançavam como saltimbancos (Queirós, 1965a, p. 22).

No total, oito verbos de ação (cear, beber, sair, cambalear, amontoar, acender, cantar e dançar) são aplicados a um trecho de



apenas dois parágrafos. A enxuta narração demonstra uma passagem temporal relativa entre o momento em que as personagens comiam e a ida ao cemitério. O espaço geográfico não é nomeado e, no início da narrativa, a localização é imprecisa. O cemitério é apenas designado genericamente como "inconsolável" e não sabemos se fica numa cidade ou vilarejo. No que tange às personagens, suas figurações se devem principalmente às ações cometidas, como, por exemplo, quando, após a bebedeira, tentam violar o cadáver de uma moça:

E todos começaram procurando uma cova onde estivesse fresco e são um corpo de mulher; tinha sido enterrada uma rapariga naquela madrugada. [...] Desceu um, bêbado, desesperado, galhofeiro e obsceno. Estendeu a mão dura e meteu-a pela abertura despregada do vestido entre os seios da morta. Deu um grito. Tinha sido mordido. Era um bicho das covas. O bicho era o último amante daquele corpo branco; o bicho das covas tinha ciúmes (Queirós, 1965a, p. 21-22).

O ato revela que o homem é grotesco, sem escrúpulos e imoral. O narrador, ao designá-lo como "bêbado, desesperado, galhofeiro e obsceno", indiretamente condena o ato praticado, desaprovando-o. Por sua vez, o bicho das covas, por não ser mais bem especificado (não sabemos se ele é um tipo de roedor ou verme, por exemplo), aproxima-se da figura de um monstro que surge para delatar o quão ilícita a tentativa do homem era. Ainda, o bicho denota que o homem não conseguiria a consumação do ato, pois era "o último amante" e "tinha ciúmes". Mesmo assim, o leitor é horrorizado, pois, por mais que o corpo se salve da violência humana, o bicho comunica os mistérios da degradação trazida pela morte, gerando o medo do desconhecido. As sensações causadas pela leitura remetem diretamente aos efeitos estéticos do gótico que são elencados por Botting (2014), em específico, a repulsa e o medo. Além disso, o espaço do cemitério e a fascinação pela morte são tópicas amplamente utilizadas por essa tradição, conforme a crítica supracitada indica. Assim, essa narrativa, que economiza em detalhes, faz com que a sua unidade de efeito gire em torno do medo.

A não pormenorização permite que o leitor preencha a leitura com a sua interpretação, que, impregnada pelas imagens e semântica sombrias, conduz por uma experiência de leitura aversiva.

Tendo em mente essas características, cabe analisar as minúcias das 11 subdivisões de *Farsas*. Percebemos que três temas são desenvolvidos ao longo delas: (i) personagem feminina e a prática da subversão, como visto em "A ladra", "A filha do carcereiro" e "O beco onde mora o Rei Lear"; (ii) a violência contra a mulher, conforme apresentado em "Os dentes podres", "A bebedeira do coveiro" – já comentado – e "A forma"; (iii) a pobreza como meio para degradação humana, como verificado em "Os homens dos cães", "O pescador", "O pobre sábio", "O saltimbanco" e "O poeta lírico".

Nos três contos do primeiro tema, todas as personagens femininas praticam algum delito contra uma personagem masculina. Em "A ladra", por exemplo, uma mulher rouba os pertences de seu parceiro amoroso, que nutria por ela um amor grandioso e "via-a luminosa como todas as estrelas" (Queirós, 1965a, p. 15). O narrador indica o caráter nocivo da mulher ao dizer que "ela tinha dois olhos negros como duas flores do mal" (Queirós, 1965a, p. 15), numa referência ao clássico de Baudelaire, *As flores do mal* (1857). Embora encantado, os sentimentos do homem também possuíam um caráter nefasto, pois ele queria ser a terra que envolveria o cadáver da mulher, numa espécie de "beijo fecundo" (Queirós, 1965a, p. 15). Certa noite, ela roubou dele "uma bolsa de dinheiro, um relógio, um anel e fugiu" (Queirós, 1965a, p. 15). O homem enlouqueceu após o ato e, tempos depois, ela deitada na relva, assim como um dia despendeu seu tempo com o amante, "pôs-se a morrer" (Queirós, 1965a, p. 16), ouvindo uma "cantiga das ceifas" (Queirós, 1965a, p. 16) ao fundo. Sua morte foi "na enfermaria da cadeia, no apodrecimento da febre calva e com chagas" (Queirós, 1965a, p. 16).

Ao deitar-se no campo, é como se, sutilmente, as palavras do amado se tornassem uma verdade fantasmagórica e assombrosa,



pois a terra a envolve de morte. O fim dela também é uma punição física, pois é penalizada pela loucura e pelas feridas, deixando para trás os dias em que foi cobiçada. Futuramente, em *Singularidades de uma rapariga loura* (1874), o tópos da mulher ladra retornará. Neste caso, a personagem Luísa furtará um anel do ourives sem que seu noivo, Macário, perceba. Em *O primo Basílio* (1876), a protagonista Luísa tem um desfecho bastante parecido após traír o marido; embora não seja presa, ela enlouquece e tem os cabelos raspados, algo sentido principalmente por Jorge: "O cabelo não! Não! Isso não, pelo amor de Deus! Ela não está em perigo. Para quê? Mas, aquela massa de cabelo era o diabo, impedia a ação da água" (Queirós, 2015, p. 444).

Em "A filha do carcereiro", diferentemente da maioria das narrativas, a personagem é nomeada: Cotovia¹⁰, um apelido devido à criação de pombas. A moça pobre que zelava pelo velho pai, pelos pássaros e pelos seus irmãos foge com um preso, "um bêbado, um covarde, um assassino, que tinha espancado o pai" (Queirós, 1965a, p 18). Sem cuidados, a família morre: "Passados dias havia pela vizinhança um cheiro de podridão. As crianças tinham morrido, o pai tinha morrido" (Queirós, 1965a, p 18), enquanto "todas as pombas haviam fugido" (Queirós, 1965a, p 18). Na sequência, a narrativa dá um salto temporal e assume o tempo presente no relato. No fim, ela é velha, embebeda-se numa taberna e desvia de comentar a morte da família, dizendo: "– Ai que noite aquela, filhas! Ele tinha um modo de dar beijos" (Queirós, 1965a, p 19).

Sucumbindo aos prazeres carnais, a personagem entrega a família à morte e, de uma jovem inocente, revela-se nociva, monstruosa e inescrupulosa. Na narrativa, a imagem das pombas cria um paralelo com a personagem: no início, ambas estão enjauladas e, na sequência, fogem. De certa forma, Cotovia estava tão encarcerada quanto os apenados de que seu pai cuidava. O criminoso, para ela, significou a liberdade, mesmo que tenha consumido sua beleza,

10 Tipo de ave.



juventude e família. Dessa forma, a decadência moral e física, a transgressão pelo crime, a crueza do relato, bem como a morte, concedem à narrativa uma atmosfera gótica.

Em "O beco onde mora o Rei Lear", o título dá pistas sobre o conteúdo da história pela menção à tragédia de William Shakespeare (1564-1616), *King Lear*, na qual o velho rei da Bretanha é traído pelas três ambiciosas filhas. Na narrativa de Eça, em vez de um nobre castelo, o leitor depara-se com um casebre, onde um "velho, estonteado, e comido das magrezas" (Queirós, 1965a, p. 25) e sua filha, "uma mulher perdida" (Queirós, 1965a, p. 25), habitam. Ela o maltrata e tem encontros com homens, que a ajudam a torturar o pai. Um deles tem a ideia de embebedá-lo e, nessa noite, "eles torciam-se em obscenidades bárbaras" (Queirós, 1965a, p. 25). Na manhã seguinte, o velho é colocado para a rua e fica a esmo no beco, sendo juntado de lá, "transido, lívido e gangrenado" (Queirós, 1965a, p. 26), por carreteiros. Após isso, a filha sai, arrastando "pelas poeiras peças sedas contentes e soberbas" (Queirós, 1965a, p. 26).

A decrepitude do contexto confere à narrativa um tom sombrio, bem como o estado do pai remete à iminência da morte, devido ao seu corpo putrefato. O espaço do beco, ao fugir de uma localidade central e às vistas da população, acoberta o misterioso e as atitudes ilícitas e moralmente condenáveis, como as praticadas pela filha. Embora monstruosa e voluptuosa ao abandonar o pai no beco, a mulher livra-se do "fardo" que era o homem e alcança uma liberdade. Assim, essa personagem possui um paralelo com as outras duas protagonistas femininas, especialmente com Cotovia, pois elas precisam transgredir das piores formas contra as figuras masculinas para terem suas vidas. Contudo, o movimento não resulta em vivências dentro dos costumes da época, tampouco em preservação de seus corpos e mente. Tanto a protagonista de "A ladra" quanto a de "A filha do carcereiro" terminam decrépitas, fazendo com que o mesmo corpo que as conduziu ao desejo e à transgressão seja punido, tornando-se horrendo.



Já no que tange ao motivo da violência contra a mulher, o corpo feminino, antes elemento transgressor, torna-se alvo de uma degradação praticada por homens ou pelo sistema social por eles moldado. Em “Os dentes podres”, uma bela noiva, vinda de uma família pobre, casa-se com um homem rico. Na noite das núpcias, “ela estava encostada à cama, quase escondida nos cortinados, com frio, e uma vibração dolorosa da alma. O marido prendeu-a nos braços e deu-lhe um rijo beijo. Ela, a triste, deu um grito. Ele tinha dentes podres e a boca com maus cheiros” (Queirós, 1965a, p. 20-21). Mesmo sem demarcar o momento histórico em que a narrativa ocorre, fica a sutil impressão de ser próximo do medieval – o acordo entre a família pobre e o homem rico, bem como a descrição do quarto, remete àquele período; o tom grotesco das núpcias relaciona-se com as barbáries cometidas naquela época. Além disso, o medo experimentado pela noiva no quarto de núpcias concede ao conto um ar de suspense e a expectativa de que algo ruim ocorra. Além de remeter diretamente ao gótico, o sentimento faz com que o leitor sinta alguma empatia pela personagem, que se encontra encurralada.

Essa atmosfera repulsiva e violenta, somada à relação com o tempo pretérito – pois, conforme apresentado por Stevens (2000), um dos tópos do gótico é a ambientação no passado –, resulta em procedimentos narrativos bastante alinhados à estética. Contudo, por mais que a demarcação temporal incerta soe medieval, a impossibilidade de demarcá-la faz com que as ações ali representadas sejam passíveis de ocorrer no momento contemporâneo a Eça, ou seja, o século XIX. Tal procedimento, relacionado a aspectos góticos, fala da subordinação feminina, a qual resulta em uma violência que é institucional (a mulher como elemento de barganha e o casamento forçado) e física (a relação física que amedronta a personagem).

A presença da casa como espaço principal reforça uma ligação com as preferências do gótico no século XIX:



In later fiction, the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialization, urbanization, shifts in sexual and domestic organization, and scientific discovery¹¹ (Botting, 1996, p. 3).

Para o estudioso, a casa, muito associada à família, unia as ideias de "home and prison, protection and fear, old buildings in gothic fiction are never secure or free from shadows"¹² (Botting, 2014, p. 4). Em *Farsas*, a casa é tanto local de violência, como em "O beco onde mora o Rei Lear", quanto local de aprisionamento feminino, como em "A filha do carcereiro", com a segurança e civilidade não fazendo parte desses contextos. A pobreza e o local social ocupado pelas personagens também parecem reforçar que a barbárie ocorra nessas casas. Portanto, a decadência comportamental, o exagero da violência e a sensação claustrofóbica causada por esse espaço em *Farsas* conectam-no com o *locus* desenvolvido na tradição gótica.

Entretanto, em "A forma", o contrário ocorre: uma bela jovem e pobre não se casa e é engolida pela decrepitude da passagem temporal e da solidão. Diz o narrador:

Mas era pobre. E ela era casta e religiosa. [...] aquela forma escultural e a brancura lilial da sua pele arrastavam a multidão filistina [quando passava]. Mas era pobre. Não casou e não se deu. Agora, velha, engelhada, lenta, com vestidos lúgubres [...] passa virginal, cheia de solitárias impurezas, arrefecida, oleosa, beata, e com um cão no colo (Queirós, 1965a, p. 29-30).

11 "Na ficção posterior, o castelo gradualmente deu lugar à casa antiga tanto como construção quanto como linhagem familiar, essa se tornou o local onde medos e ansiedades retornavam-se no presente. Tais ansiedades variaram de acordo com diversas mudanças: mudanças políticas, industrialização, urbanização, mudanças na organização sexual e doméstica, além das descobertas científicas" (tradução nossa).

12 "São localizadas em áreas isoladas, locais para além da razão, lei e autoridades civilizatórias, onde não há proteção do terror [...]" (tradução nossa).



A religiosidade da mulher, somada à condição social, colou-lhe um cabresto contra os desejos do corpo e de relacionar-se. Além disso, muito antes de ser tragada pela velhice, o olhar alheio já a consumia. Essa personagem é vislumbrada tanto pela multidão das ruas quanto pelos olhos do próprio narrador, que, bastante *voyeur*, concorda com a forma de sua beleza, algo destacado desde o título. Quando a mulher se torna idosa, o narrador passa do desejo ao nojo. As vestimentas e a feiura da velha mulher fazem com que a sua imagem a relate com o *tópos* da bruxa, personagem monstroso muito explorada pelo gótico. Ademais, esse aspecto soma-se ao fato de ela vagar errante pelo mundo, dando-lhe um ar que remete ao fantasmagórico.

Semelhantemente ao que ocorre em "A ladra", "A forma" também lega trechos da narrativa que serão utilizados na prosa futura. Em "O réu Tadeu"¹³ (1867), é reaproveitado o seguinte trecho dessa narrativa:

Vê aquele seio robusto: dá a esperança de belas maternidades. Quem a levasse para o leito, teria fidelidade e filhos sãos e belos. Mas, é pobre. [...] daqui anos hão-devê-la passar, amarrrotada, velha engelhada, desejosa, magra, com um chapéu desbotado, um grande chalé russo, uns sapatos ignóbeis e um cão felpudo ao colo! (Queirós, 1965b, p. 48).

Embora algumas pequenas modificações tenham sido feitas, como uma nova descrição das roupas da personagem, é inequívoco o paralelo que aquele excerto possui com o escrito posterior. Agora, a mulher é a vizinha dos irmãos que povoam a história de "O réu Tadeu", o próprio Tadeu e Simão, bem como fica implícito o terrível desfecho dela.

Em comparação com as mulheres apresentadas em "Os dentes podres" e "A bebedeira do coveiro", percebemos que o corpo



feminino nunca é representado como pertencente à mulher: ou é propriedade da família e do marido, ou é da morte, ou é controlado pela posição social e dogmas religiosos. Estar sob a sombra de um homem, como visto em "Os dentes podres", não é garantia de um desfecho confortável; são as estruturas sociais cunhadas pelo masculino que regem a vida dessas mulheres, as quais, em todas as vias de representação, encontram um terrível desfecho. Quando comparadas às personagens do motivo das mulheres transgressivas, concluímos que nem estas são capazes de alcançar uma vida alegre, pois o destino lhes reserva um futuro terrível. Assim, parece não existir um caminho positivo para as personagens femininas de *Farsas*.

Por fim, observamos que o tema da pobreza como forma de degradação humana atravessa em diferentes graus todas as narrativas de *Farsas*, fazendo-se mais visível nas cinco histórias alocadas neste tema ("Os homens dos cães", "O pescador", "O pobre sábio", "O saltimbanco" e "O poeta lírico").

Em "Os homens dos cães", o narrador em primeira pessoa relata sobre um mendigo que dorme com os cães nas noites frias. Ele é "mirrado, engelhado, com uns grandes olhos profundo" (Queirós, 1965a, p. 17), numa descrição que o associa a um cadáver. Já era tão próximo aos cães, que, quando eles sentiam falta da "sua manta esfarrapada e podre [...], uivavam" (Queirós, 1965a, p. 17). Nem sempre dormia junto aos cães, pois, "às vezes, deixavam-no dormir numa estrebaria" (Queirós, 1965a, p. 17). A proximidade do homem com os animais, devido à sua pobreza, rouba-lhe a humanidade, animalizando-o, um processo bastante ligado ao grotesco¹⁴. A narrativa termina

14 De acordo com Wolfgang Kayser, o grotesco está para uma estética compreendida pela "mistura do animalesco e do humano" (Kayser, 2013, p. 24) e "o horror, mesclado ao sorriso" (Kayser, 2013, p. 40), isto é, uma tensão entre os opostos, ocasionando um efeito ambivalente e hiperbólico. Ainda, para o autor, há uma justaposição entre o grotesco e o gótico, que "deixa supor [...] o sentido de 'sinistro' 'sombrio'" (Kayser, 2013, p. 74). Nesse contexto, o grotesco implica "a deformação dos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento [...]" (Kayser, 2013, p. 75).



justamente no último excerto mencionado, ocasionando no leitor, desejoso de mais informações, um espanto. Assim, o principal objetivo da história não é falar de um acontecimento específico da vida daquele homem, mas, sim, comunicar a sua vida pobre, decadente e que o animaliza. Mesmo que o medo não seja evocado ao longo da narração, a semântica e a aura negativa e degradante de "Os homens dos cães" fazem com que exista um diálogo com o gótico pelo viés do melancólico e do grotesco.

Em "O pescador", narra-se a última vontade de Jerónimo: ter seu cadáver entregue às águas do mar. Ele "tinha as mãos duras, o pescoço bestial e o peito largo, cheio do sol e do mar. Deixou dito que não o enterrassem em cemitérios [...] entre os germens das florescências, as raízes e as terras limosas" (Queirós, 1965a, p. 24). O bruto trabalho parece ter lhe roubado a corporeidade humana, tornando-o enrijecido e contaminado pelo espaço com o qual lidava. A terra já não poderia mais decompor seu corpo, apenas as águas salgadas poderiam fazê-lo. Seus dois filhos e sua mãe saem mar adentro com o cadáver, numa "calmaria sonora e contente", enquanto "a velha rezava à popa" (Queirós, 1965a, p. 24), encerrando a história.

De forma semelhante à narrativa anterior, o final abrupto pode angustiar o leitor pela falta de mais detalhes. A não determinação do desfecho do cadáver faz com que questionemos se dois jovens e uma idosa seriam capazes de enfrentar em segurança a vastidão das águas. Portanto, imperam a dúvida e a iminência da morte, que se fazem presentes até mesmo nos lugares mais luminosos, como o mar e a praia. Consequentemente, a presença dessas desconfortáveis sensações relaciona o escrito com a estética gótica. Ainda, a retomada do *locus* do mar relaciona-se com o imaginário deixado pelos escritos em versos pré-góticos, como a balada, cujo principal exemplo é *The rime of the ancient mariner* (1798), de Samuel T. Coleridge (1782-1834).



Em "O pobre sábio", um intelectual vaga pelo mundo "com os cabelos desmanchados, magro e angélico. [...] pobre, miserável" (Queirós, 1965a, p. 27), até ser preso como um vadio. No cárcere, ele fica "[...] anos, nos frios, na umidade, solitário, sem livros, sem consolações, sem vozes. Chorava. [...] Um dia morreu, [...] ao anoitecer sem luzes, sem o sol, [...] sem o grande ar, na umidade, sereno, desfolhando ramículos" (Queirós, 1965a, p. 27-28). Nesse sentido, o intelecto não propicia ao homem uma vida confortável; na verdade, segregá-lhe, fazendo com que o sábio não consiga monetizar seu conhecimento, deixando-o à parte no mundo. Quando preso, o isolamento total é consolidado. Portanto, não há saída para o velho sábio: todos os caminhos levam-lhe a uma segregação claustrofóbica, sentimento negativo que é relacionado ao gótico.

Em "O saltimbanco", o artista vive com sua esposa e filhos "amados, sujos e resplandecentes" (Queirós, 1965a, p. 31) num casebre. Sua arte não é capaz de sustentá-los e ele decide relacionar-se com uma velha. A esposa, primeiramente, reluta e pensa em ir para "as encruzilhadas, agarrar os homens" (Queirós, 1965a, p. 32). No entanto, ela aceita a ideia e, mesmo chorando, "passou ela a penteá-lo, lavá-lo [...] a enfeitá-lo – enquanto Deus dormia" (Queirós, 1965a, p. 32). Em outras palavras, se, no conto, Deus está adormecido, subentende-se que Ele é incapaz de ver os pecados ou de fornecer ajuda, deixando os seres humanos sozinhos em suas existências. O saltimbanco comete a transgressão contra o matrimônio para sobreviver, pois é deixado à mingua da solidão divina. Assim como em "O pobre sábio", a solidão dá o tom gótico à narrativa, mas, em "O saltimbanco", a transgressão moral é uma saída para a sobrevivência.

Por sua vez, em "O poeta lírico", um artista velho e pobre cuida de seu filho enlouquecido, que um dia fora sua esperança de sobrevivência. O filho dizia: "**pão! pão! - pai** – ele dizia: **tem paciência, filho, amanhã, creio que havemos de comer [...]**" (Queirós, 1965a, p. 33, grifo do autor), enquanto o poeta escrevia um poema sobre o amor. Na narrativa, a única certeza é a fome, ocasionada



pela pobreza, enquanto o alimento é apenas uma esperança do pai. Semelhantemente ao saltimbanco, o protagonista desta narrativa está à margem da sociedade, como se não houvesse um lugar para a arte. Novamente, o fim abrupto da narrativa deixa supor que a vida miserável triunfará. O desolamento e a melancolia são, pois, efeitos de leitura, que, somados à atmosfera, ligam "O poeta lírico" ao gótico.

Após "O poeta lírico", é aberto um parágrafo à parte das 11 histórias e *Farsas* termina de seguinte maneira: "Tristes histórias! Sofrer, chorar, ter fome, e morrer à mingua, e ter noites de agonia – o que isto prova? Nada, nada meus senhores. *Words! Words! Words!*; dizia o nostálgico Hamlet" (Queirós, 1965a, p. 34). Depreendemos, portanto, que há um arquinarrador, uma figura, distinta dos outros narradores, que emoldura a narrativa, organizando as 11 histórias. Por isso, preferimos a ideia de que *Farsas* é um conto formado por 11 subdivisões, que, embora possam ser lidas de forma independente, estão coerentemente relacionadas pelo conteúdo e pela estética gótica. Ainda, cabe destacar que todos os narradores compartilham da mesma perspectiva melancólica e sombria, pois há uma homogeneidade de conteúdo e consciências representadas, não podendo formar uma polifonia. Ao perguntar "o que isto prova?", por mais que já forneça a resposta, gera no leitor um questionamento sobre o que foi apresentado a ele.

É possível concluir que, no contexto, existe um ciclo de sofrimento do qual é impossível escapar. Dessa forma, o gótico em *Farsas* faz-se presente pelos *topoi* da moldura, dos espaços desoladores, das personagens monstruosas e do enigma da delimitação temporal, os quais ocasionam o efeito estético da repulsa, do medo e da aversão, recuperando os termos de Botting (2014). Uma vez que há um léxico negativo e baixo romântico (palavras como "coveiro", "verme", "frio", "podre" etc.), tal qual Cal (1969) mencionada, infermos que o gótico também é um elemento que atravessa a semântica do texto queirosiano. Portanto, o elemento semântico é um ponto de partida que se soma às características textuais do tempo, espaço, personagem e organização de enredo, típicas do gótico.



Ao pensar a *unit of effect* desse conto, conforme o termo de Poe (1846), concluímos que, apesar de cada subseção poder causar seu próprio efeito, no fim a sensação cíclica de pobreza e sofrimento, a qual não pressupõe escapatória, consegue condensar todas as sensações anteriormente experimentadas. Assim, a concisão presente em *Farsas* pode ser tanto uma adequação ao veículo de publicação, o jornal folhetinesco, tal qual Shaw (1992) defende, quanto o meio que auxilia na construção do efeito estético. Ainda, o conto retoma uma característica encontrada nas raízes das narrativas curtas pretéritas ao gênero: embora não fale de histórias folclóricas, as figuras ali representadas são bastante populares e comuns no contexto português do século XIX e anteriores.

Ademais, a presença da denúncia e da crítica social, somada ao tema da ausência da intervenção divina, prenuncia elementos realistas caros a Eça, os quais serão parte de textos vindouros, comprovando a importância de analisar *Farsas* quando se pensa a produção completa do autor. Uma vez que é possível encontrar uma reutilização de trechos e/ou temas desenvolvidos primeiramente em *Farsas*, comprovamos a ideia de que o conto na prosa queirosiana significou para o escritor um espaço de desenvolvimento de ideias, as quais foram lapidadas com passar dos anos. Conforme dito por Eudora Welty, um contista pode experimentar o que bem entender; Eça de Queirós, por meio do gênero, pôde elevar a diferentes patamares seu potencial criativo, fazendo uso da concisão e da reunião de diferentes histórias numa só, unidas não somente pelo arquinarrador, mas também pelo fio condutor da estética gótica.

REFERÊNCIAS

- BOTTING, F. **Gothic**. London: Routledge, 1996.
- BOTTING, F. **Gothic**. 2. ed. New York: Routledge, 2014.
- CAL, E. G. **Língua e estilo em Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- GROOM, N. **The gothic: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- KAYSER, W. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MARCH-RUSSELL, P. **The short story: an introduction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- POE, E. A. The philosophy of composition. **Graham's Magazine**, Philadelphia, v. 28, n. 4, p. 163-167, Apr. 1846. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- PUNTER, D.; BYRON, G. **The gothic**. [S.I.]: Blackwell, 2004.
- QUEIRÓS, E. Farsas. In: QUEIRÓS, E. **Prosas esquecidas I (ficção 1866-72)**. Lisboa: Presença, 1965a. p. 13-34.
- QUEIRÓS, E. O réu Tadeu. In: QUEIRÓS, E. **Prosas esquecidas I (ficção 1866-72)**. Lisboa: Presença, 1965b. p. 35-56.
- QUEIRÓS, E. **O primo Basílio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- REIS, J. B. Introdução. In: QUEIRÓS, E. **Prosas bárbaras**. [S.I.]: LL Library, 2015. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=tLiBCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_vpt_reviews#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 12 fev. 2023.
- SHAW, V. **The short story: a critical introduction**. New York: Longman/Routledge, 1992.
- STEVENS, D. **The gothic tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

6

Andrea Bittencourt

Vislumbres de mulheres e fêmeas em *O mandarim*

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11062.6

RESUMO

Tema constante de artigos jornalísticos e obras literárias na Europa do século XIX, a China e, consequentemente, o orientalismo também figuram como pano de fundo de *O mandarim* (1880), novela de Eça de Queirós que conta a ascensão financeira e debates morais internos de Teodoro, personagem principal e narrador da obra. Em aderência a essa temática, este artigo visa a apresentar o orientalismo, especificamente, a partir da representação feminina. Assim, pretendemos traçar uma comparação entre a mulher portuguesa e a mulher oriental, de modo a identificar seus distanciamentos e/ou aproximações.

Palavras-chave: Representação da mulher. Orientalismo. Eça de Queirós. *O mandarim*.



Tendo em vista a herança desbravadora e navegadora das nações europeias, em especial, Inglaterra, Espanha e Portugal, entendemos como natural a presença de locais e povos estrangeiros nos escritos jornalísticos e literários daqueles países, dando a conhecer essa nova realidade – muitas vezes verídica apenas na imaginação dos autores – à sociedade de que faziam parte. Nessa perspectiva e no caso do Oriente, o **orientalismo** – conceito discutido por Edward Said (1993) – pode ser compreendido como “as práticas e os saberes desenvolvidos pelo Ocidente – sobretudo a Europa – acerca do Oriente com o fim de resolvê-lo” (Silva; Rodrigues; Sales, 2003), ou seja, aproximar-lo e inseri-lo na civilização tal qual era reconhecida. Nesse sistema relacional, o Ocidente figura como superior, enquanto o Oriente é o Outro, isto é, temos nessa relação uma dicotomia positivo-negativo no que concerne a essas nações.

Outro termo nessa direção e especificamente para o caso português é proposto por Kenneth David Jackson (2014), qual seja, **orientalidade**, no sentido de um viver “entre-culturas”, indicando certo hibridismo nos espaços, culturas e vivências, o que estaria mais próximo do que se pode inferir das narrativas em que o Oriente aparece, uma vez que elas nos revelam muito mais sobre aquele de escreve (occidental) do que sobre aquele que é descrito (oriental).

Em relação às mulheres orientais, foco de nossa análise, Said (1993, p. 164) cita

[...] a prática europeia convencional de conferir uma posição central às mulheres orientais em qualquer situação exótica: os equivalentes funcionais de suas sacerdotisas são as dançarinas, as escravas, as concubinas e as beldades de harém, dominantes na arte europeia dos meados do século XIX e nos entretenimentos da década de 1870.

Vejamos, então, se temos esse vislumbre feminino na obra *O mandarim* (1880), de Eça de Queirós (1845-1900), que, como outras desse período, retrata a China e o Oriente, sendo interessante a visão



do autor, tendo em vista que nunca esteve nesse país, mas apenas teve contato com chineses quando viveu em Cuba. A respeito, José Carvalho Vanzelli (2013, p. 13) informa:

Parece ser consenso entre os críticos queirosianos que a China pintada em *O Mandarim* é fruto de uma junção entre as leituras feitas pelo autor e o discurso imperialista que Eça tantas vezes ouviu em seu tempo e criticou. Portanto, não é um retrato real da China e não teria como o ser, uma vez que o autor nunca a visitou e seu contato com o povo chinês, a se excetuar a experiência vivida em Cuba, se limitou à leitura e, consequentemente, à imaginação.

Assim, não podemos nos furtar ao entendimento de que o retrato queirosiano do Oriente nada mais é do que reflexo da vivência ocidental do autor.

Antes, porém, de adentrar a análise pretendida, vale trazer brevemente o enredo dessa novela com algo do fantástico. *O mandarim* traz um episódio da vida de Teodoro, um funcionário público lisboeta que ao fazer suas leituras certa noite, já sonolento, se depara com um trecho sobre um Mandarim em que consta um desafio: tocar uma sineta, que desencadearia o último suspiro desse homem, e, assim, receber todo o seu ouro como herança. Aparece-lhe, então, o Diabo, corroborando a veracidade desse desafio. Teodoro, mesmo cético sobre as coisas sobrenaturais, aproveita a oportunidade que lhe é oferecida. Tempos depois, recebe a fortuna daquele de quem tirou a vida e passa a gozar das facilidades oportunizadas pela nova riqueza: comida, casa, viagens, festas... No entanto, o Mandarim passa a assombrá-lo, com seu corpo sem vida trajado em amarelo e o papagaio de papel na mão aparecendo nos mais diversos lugares. Sentindo a culpa a lhe corroer, decide viajar à China para procurar a família do Mandarim e tentar restabelecer certo conforto. A narrativa nos traz essa aventura e sua finalização, com o retorno do protagonista a Portugal, sem ressarcir qualquer valor pretendido, sua tentativa de voltar à vida mais simples e não mais ser assombrado,



seu último encontro com aquela figura misteriosa e seu sentimento à beira da morte, compreendendo que a vilania é própria do homem, "[...] criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!" (Queiroz, 2019, p. 90).

Essa novela nos possibilita variadas leituras e análises, assim como as demais obras de Eça, que foi um grande crítico de sua época e de sua sociedade. Como já informado, aqui nos debruçaremos sobre o orientalismo a partir da representação feminina. Nesse sentido, importa trazer uma fala (longa, mas relevante para nossa análise) do Diabo, logo no primeiro encontro com Teodoro, em que fala sobre a mulher:

[...] Só chamarei a sua atenção para este fato: existem seres que se chamam Mulheres – diferentes daqueles que conhece, e que se denominam Fêmeas. Estes seres, Teodoro, no meu tempo, a páginas três da Bíblia, apenas usavam exteriormente uma **folha de vinha**. Hoje, Teodoro, é toda uma sinfonia, todo um engenhoso e delicado poema de rendas, *baptistes*, cetins, flores, joias, caxemiras, gazes e veludos... Compreende a satisfação inenarrável que haverá, para os cinco dedos de um cristão, em percorrer, palpar estas maravilhas macias; mas também percebe que não é com o troco de uma placa honesta de cinco tostões que se pagam as contas destes querubins... Mas elas possuem melhor, Teodoro: são os cabelos cor do ouro ou cor da treva, tendo assim nas suas tranças a aparência emblemática das duas grandes tentações humanas – a fome do metal precioso e o conhecimento do absoluto transcendente. E ainda têm mais: são os braços cor de mármore, de uma frescura de lírio orvalhado; são os seios, sobre os quais o grande Praxíteles modelou a sua Taça, que é a linha mais pura e mais ideal da Antiguidade... Os seios, outrora (na ideia desse ingênuo Ancião que os formou, que fabricou o mundo, e de quem uma inimizade secular me veda de pronunciar o nome), eram destinados à nutrição augusta da humanidade; segue, porém, Teodoro; hoje nenhuma mamã racional os expõe a essa função deterioradora e severa; servem



só para resplandecer, aninhados em rendas, ao gás das *soirées* – e para outros usos secretos. As conveniências impedem-me de prosseguir nesta exposição radiosa das belezas que constituem o **Fatal Feminino...** [...] (Queiroz, 2019, p. 29-30, grifo do autor).

Nesse excerto, temos a apresentação de dois tipos de mulher: as fêmeas e as mulheres. De acordo com a caracterização feita, podemos depreender que as fêmeas, conhecidas do protagonista, são as mulheres lisboetas e portuguesas, em maior medida, enquanto as mulheres são aquelas ainda desconhecidas por ele e que, tendo em vista o decorrer da narrativa, seriam representadas pelas mulheres do Oriente. Com base nisso, nos deteremos a resgatar e analisar brevemente a caracterização de duas personagens femininas, ambas amantes de Teodoro.

Primeiramente, temos Cândida, primeiro amor do protagonista depois de ter enriquecido, cuja relação nos faz lembrar do amor romântico e idealizado descrito nas obras características do Romantismo – aliás, aspecto que é constantemente assinalado e criticado por Eça em seus escritos. Essa aproximação é nos dada pelo próprio narrador-protagonista, ao contar sobre os primeiros meses de sua vida de milionário. Vejamos:

Os meus primeiros meses ricos, não o oculto, passei-os a amar – a amar com sincero bater de coração de um pajem inexperiente. Tinha-a visto, como numa página de novela, regando os seus craveiros à varanda: chamava-se Cândida; era pequenina, era loura; morava a Buenos Aires, numa casinha casta recoberta de trepadeiras; e lembrava-me, pela graça e pelo airoso da cinta, tudo o que a Arte tem criado de mais fino e frágil – Mimi, Virgínia, a Joaninha do Vale de Santarém.

Todas as noites eu caía, em êxtases de místico, aos seus pés cor de jaspe. Todas as manhãs lhe alastrava o regaço de notas de vinte mil-reís; ela repelia-as primeiro com um rubor – depois, ao guardá-las na gaveta, chamava-me o seu **anjo Totó** (Queiroz, 2019, p. 40-41, grifo do autor).



Esse amor, no entanto, não é recíproco e Teodoro flagra Cândida a escrever uma carta para seu verdadeiro amor, o que faz o protagonista passar a descrever os anjos louros e arrancar de seu peito todos os sentimentos até então vividos, deixando, assim, de ser aquele "pajem inexperiente".

Num parêntese, cabe destacar a presença da carta na narrativa, "[...] a carta costumada, a carta necessária, a carta que desde a velha antiguidade a mulher sempre escreve [...]" (Queiroz, 2019, p. 41). Esse artifício de contato entre amantes e revelador de segredos recebe papel de destaque em outras obras de Eça, a exemplo de *O primo Basílio* (1878), com as cartas escritas por Luísa a seu primo, que são descobertas por Juliana, a empregada, e servem como forma de chantagem, dando início ao fatídico destino daquela personagem.

Por sua vez, em *Os Maias* (1888), temos uma carta-denúncia publicada em jornal (mas brevemente impedida de circular) sobre o escândalo vivido por Carlos e Maria Eduarda:

– Ora viva, **sô** Maia! Então já se não vai ao consultório, nem se veem os doentes do bairro, **sô** janota? – Esta piada era botada no Chiado, à porta da Havanesa, ao Maia, ao Maia dos cavalos ingleses, um tal Maia do Ramalhete, que abarrota por aí de **catita**; e o pai Paulino **que tem olho** e que passava nessa ocasião ouviu a seguinte **cornetada**:
– É que o sô Maia acha **que é mais quente viver** nas fraldas de uma **brasileira casada**, que nem é brasileira nem é casada, e a quem o papalvo pôs casa, aí para o lado dos Olivais, para **estar ao fresco!** [...] E no fim (não, esta é para a gente deixar estourar o bandulho a rir!), no fim descobre-se que a **tipa** era uma cocote safada, que trouxe para aí um brasileiro, **já farto dela**, para a passar cá aos belos lusitanos... [...] (Queirós, 2017, p. 555, grifo do autor).

Mesmo tendo teores diferenciados – nas duas primeiras cartas, sendo elas de amor, e na terceira, tentando revelar um segredo –, verificamos uma constante nas três narrativas: o ato perpetrado pela personagem feminina, ou seja, a traição/adultério.



A respeito desse ato, tido como um vício moral feminino e destino quase inescapável à mulher burguesa, é interessante trazer parte de uma crônica de Eça contida na coletânea escrita com Ramalho Ortigão (1836-1915), *As farpas* (1871-1872), em que constam as primeiras teses dele sobre a sociedade portuguesa, sua gente e todos os seus aspectos. A farpa em questão, datada de setembro a outubro de 1872, traz a seguinte explicação sobre o adultério:

A maior parte da gente imagina que para uma mulher esta ideia e mesmo esta palavra – **ter um amante**, significa muito simplesmente – **ter um homem que amam**.

De modo nenhum [...] Para a generalidade das mulheres, – **ter um amante** significa – ter uma quantidade de ocupações, de factos, de circunstâncias a que pelo seu organismo e pela sua educação, acham um encanto inefável. **Ter um amante** – não é para elas abrir de noite a porta do seu jardim. **Ter um amante** é ter a feliz, a doce ocasião destes pequeninos afazeres – escrever cartas às escondidas, tremer e ter susto; fechar-se sós, para pensar, estendida no sofá; ter o orgulho de possuir um segredo: ter aquela ideia dele e do seu amor, acompanhando como uma melodia em surdina todos os seus movimentos, a *toilette*, o banho, o bordado, o penteado; é estar numa sala cheia de gente, evê-lo a ele, sério e indiferente, e só eles dois estarem no encanto do mistério; é procurar uma certa flor que se combinou pôr no cabelo; é estar triste por ideais amorosos, nos dias de chuva ao canto de um fogão; é a felicidade de andar melancólica no fundo de um cupê; é fazer **toilette com intenção**, o maior dos encantos femininos! etc. (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 546, grifo do autor).

Vemos, nesse excerto, mais uma vez a presença da carta escrita às escondidas, do segredo da mulher. Eis, assim, Cândida sendo como todas as outras mulheres dessa sociedade burguesa. Nesse episódio, Teodoro figura como a parte traída, daí sua reação extrema de descrença no amor, o que não vemos quando situação parecida se dá em outra de suas relações amorosas, também de destaque para esta análise.

Antes dessa discussão, vamos à caracterização da segunda amante de Teodoro, agora já em terras estrangeiras: a generala, esposa do general russo Camiloff, que nos é assim descrita:

[...] Era alta e loura; tinha os olhos verdes das sereias de Homero; no decote baixo do seu vestido de seda branca pousava uma rosa escarlate; e nos dedos, que lhe beiжеi, errava um aroma fino de sândalo e de chá.

Conversamos muito sobre da Europa, do Nihilismo, de Zola, de Leão XIII, e da magreza de Sarah Bernhardt...

[...] Depois ela sentou-se ao piano e a sua voz de contralto quebrou até tarde os silêncios melancólicos da cidade tárтara, com as picantes árias de *Madame Favart* e com as melodias afagantes do *Rei de Lahore* (Queiroz, 2019, p. 54).

Aqui temos uma descrição da mulher oriental que nos faz recordar das palavras ditas pelo Diabo (e citadas anteriormente) quando de sua distinção entre fêmeas e mulheres. Tal distinção, aliás, é acentuada em momento posterior, quando Vladimira, a generala, já figura como amante do protagonista; então, vejamos:

Como ela era linda vestida de dama chinesa. Nos seus cabelos levantados alvejavam flores de pessegueiros; e as sobrancelhas pareciam mais puras e negras avivadas à tinta de Nanquim. A camisinha de gaze, bordada a soutache de filigrana de ouro, colava-se aos seus seios pequeninos e direitos; vastas, fofas calças de *foulard* cor de **coxa de Ninfa**, que lhe davam uma graça de serralho, recaíam sobre o tornozelo fino, coberto de meia de seda amarela – e apenas três dedos da minha mão cabiam na sua chinelinha... (Queiroz, 2019, p. 67, grifo do autor).

Antes de continuarmos com a análise desse trecho, chamamos atenção à presença de dois níveis de "oriental" aqui ou, pelo menos, de não ocidentais. Isso porque Vladimira é uma personagem de origem russa, país que se encontra localizado a oriente. A Rússia é sempre um ponto delicado nos estudos orientalistas, tendo em vista que não é, por certo, um Ocidente, porém o próprio



país não se entende como Oriente, defendendo uma cultura própria. É fato que General Camiloff é quem explica as coisas da China para Teodoro, mas, para a personagem, também se trata de uma cultura estrangeira. Posto isso, podemos afirmar que na generala temos a mulher russa, não ocidental, que se diferencia de Cândida, representante da ocidentalidade. Ainda, a partir dela, vislumbramos um retrato chinês fruto do imaginário e erotização, com Vladimira se vestindo à chinesa, ou seja, temos uma orientalização dessa mulher, que já é não ocidental.

Retornando à análise, no excerto anterior, notamos uma riqueza de detalhes na descrição desse narrador-protagonista no tocante à Vladimira, colocada numa situação de exuberância, comum nos escritos ocidentais nesse sentido, como exposto por Said (1993), já aqui referido. Além das vestes, a exuberância é retratada no cenário em que se dão os encontros desses amantes:

Havia um quiosque no jardim sob os sicômoros, que se denominava, à maneira chinesa, de **Repouso Discreto** – ao lado um arroio fresco ia cantando docemente sob uma pontezinha rústica pintada de cor-de-rosa. As paredes eram apenas um gradeado de bambu fino forrado de seda cor de ganga; o sol, passando através delas, fazia uma luz sobrenatural de opala desmaiada. Ao centro afofava-se um divã de seda branca, de uma poesia de nuvem matutina, atraente como um leito nupcial. Aos cantos, em ricas jarras transparentes da época de Yeng, erguiam-se, na sua gentileza aristocrática, lírios escarlates do Japão. Todo o soalho estava recoberto de esteiras finas de Nanquim; e junto à janela rendilhada, sobre um airoso pedestal de sândalo, pousava aberto ao alto um leque formado de lâminas de cristal separadas, que a aragem entrando fazia vibrar, numa modulação melancólica e terna (Queiroz, 2019, p. 66-67, grifo do autor).

Mais uma vez, o narrador traz uma riqueza de detalhes para a sua descrição, contrastando com a castidade do lar de sua amante lisboeta, recoberta de trepadeiras. Nesse sentido, podemos pensar



numa outra dicotomia: o exuberante e o encoberto. Apesar de o primeiro relacionamento aqui analisado ser mais aceitável socialmente, uma vez que Cândida era solteira, estava ele preso nos emaranhados das trepadeiras, como que escondido. Por sua vez, a relação adúltera vivida com a generala, que deveria estar escondida, é experienciada num ambiente quase idílico, talvez alimentada pelo mistério e riqueza com que em geral o Oriente é visto pelo Ocidente.

Nas descrições aqui trazidas da generala e do ninho de amor, podemos entrever uma caracterização da China apenas decorativa, como apontado por Vanzelli (2013, p. 13), isto é,

[...] a China é apenas exterior. Eles se vestem à chinesa, mas não entendem a China e nem tentam entendê-la. A China, até esse momento para Teodoro, corresponde à imagem que tinha construído através de suas leituras, uma vez que quando viaja à Pequim, vai com uma carga de leitura e uma imagem pré-definida [...].

Essa ausência de tentativa de entender a China também é percebida em outro trecho relacionado a esses amantes, discutido adiante.

Ainda sobre o cenário de amor, é válido lembrar que outras obras de Eça trazem o refúgio dos amantes com suas alcunhas. Em *O primo Basílio*, por exemplo, temos o Paraíso, que, a despeito do nome, não tem a beleza à altura de um lugar que poderia ser descrito dessa forma, como podemos depreender do trecho seguinte:

[Basílio] Empurrou uma cancela, fê-la [Luísa] entrar num quarto pequeno, forrado de papel às listras azuis e brancas.

Luísa viu logo, ao fundo, uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos...

[...] E os seus olhos muito abertos, iam-se fixando – nos riscos ignóbeis da cabeça dos fósforos, ao pé da cama;



na esteira esfiada, comida, com uma nódoa de tinta entornada; nas bambinelas da janela, de uma fazenda vermelha, onde se viam passagens; numa litografia, onde uma figura, coberta de uma túnica azul flutuante, espalhava flores voando... [...] (Queirós, 1994, p. 124).

Já em *Os Maias*, o lugar de encontro de Carlos e Maria Eduarda recebe o nome de Toca, o que ironicamente não é; vejamos:

Davam duas horas; e começavam logo, nos quartos de cima, as longas lições de Rosa. Carlos e Maria iam então refugiar-se, numa intimidade mais livre, no quiosque japonês, que uma fantasia de Craft, o seu amor do Japão, construíra ao pé da rua de acácias, aproveitando a sombra e o retiro bucólico de dois velhos castanheiros. Maria afeiçoara-se àquele recanto, chamava-lhe o seu pensadouro. Era todo de madeira, com uma só janelinha redonda, e um telhado agudo à japonesa, onde roçavam os ramos – tão leve que através dele, nos momentos de silêncio, se sentiampiar as aves. Craft forrara-o todo de esteiras finas da Índia; uma mesa de charão, algumas faianças do Japão, ornavam-no sobriamente; o teto não se via, oculto por uma colcha de seda amarela, suspensa pelos quatro cantos, em laços, como o rico dossel de uma tenda; – e todo o ligeiro quiosque parecia ter sido armado só com o fim de abrigar um divã baixo e fofo de uma languidez de serralho, profundo para todos os sonhos, amplo para todas as preguiças... (Queirós, 2017, p. 475).

Temos, na Toca, um lugar também idílico, mesmo que não retratado com tantas cores como o Repouso Discreto. Talvez essa semelhança se dê justamente pelo recanto de Maria Eduarda e Carlos ser um quiosque japonês, ou seja, um elemento oriental diferenciado naquela rotina e decadência portuguesa.

Retornando ao foco desta análise, outro elemento do Repouso Discreto é relevante para nossa discussão, como mostra o excerto:

Os nossos olhos umedecidos encontravam às vezes um quadro de cetim preto, por cima do divã, onde em caracteres chineses se desenrolavam sentenças do Livro



Sagrado de Li-Nun ‘sobre os deveres das esposas’. Mas nenhum de nós percebia o chinês... E no silêncio os nossos beijos recomeçavam espaçados, soando docemente, e comparáveis (na língua florida daqueles países) a pérolas que caem uma a uma sobre uma bacia de prata... – Oh suaves sestas dos jardins de Pequim, onde estais vós? Onde estais, folhas mortas dos lírios escarlates do Japão?... (Queiroz, 2019, p. 68).

Eis a ironia da situação – recurso tantas vezes usado por Eça para sua crítica mordaz à sociedade portuguesa –: no refúgio de amor de Teodoro e Vladimira, eles se amavam bem debaixo de “mandamentos” sobre os deveres das esposas. Esse excerto traz o outro exemplo referido sobre a falta de vontade de entender a China, o que nos revela o traço marcante do orientalismo na literatura europeia de dar ao conhecimento dos leitores não a veracidade dessa nação estrangeira, mas aquilo que figura no imaginário.

Como adiantado neste texto, ainda no último trecho citado, temos uma vivência diversa de Teodoro com o adultério. Agora sendo o amante, ele não se deixa afetar por esse ato, tampouco se sente ligado amorosamente à generala – talvez ele realmente tenha deixado para trás sua inexperiência de pajem. Por outro lado, podemos, nesse aspecto, aproximar essa mulher oriental da mulher portuguesa/europeia ou, ainda, a mulher da fêmea, uma vez que ambas as representantes nesta obra estão envolvidas em eventos adúlteros. Com isso, relembrando a tese traçada por Eça em sua crônica de *As farpas*, podemos dizer que esse destino continua traçado para a generalidade das mulheres, ou seja, o entendimento do autor em seus primeiros escritos reverbera em obras posteriores.

Apesar da forma diferenciada como é retratada a mulher oriental, em certo momento da novela o narrador nos revela o sonho de Vladimira, qual seja: “[...] habitar Paris; e, fazendo fervor delicadamente as folhas de chá, pedia-me histórias ladinas de **cocotes**, e dizia-me o seu culto por Dumas Filho...” (Queiroz, 2019, p. 67, grifo do



autor). Poderíamos dizer, assim, que seu sonho seria, de certa forma, se ocidentalizar, o que reafirma o hibridismo cultural presente no discurso da orientalidade, como também o pensamento de superioridade do Ocidente, como sendo detentor das benesses da civilização, devendo ser um ideal para o Oriente.

Finalizando e retomando o exposto nesta breve análise de *O mandarim*, a partir do orientalismo à luz da representação feminina, podemos dizer que o narrador nos traz, por meio de Cândida e Vladimira, a representação da fêmea e da mulher, na denominação dada pelo Diabo, e sua diferenciação no tocante ao mistério e exuberância pelos quais estão envoltas, ou seja, a fêmea/mulher lisboeta, já conhecida da personagem, é, por isso mesmo, retratada sem muitos detalhes e de forma mais apagada – mesmo que fazendo lembrar uma obra de arte –, enquanto a mulher/mulher oriental recebe cores mais vivas, mais espaço nos encontros sociais, atenção mais dedicada por parte de Teodoro.

Por outro lado, fêmea e mulher se aproximam em seu destino, do qual não podem escapar, qual seja, o adultério – não pelo amor, mas como uma forma de viver a vida mais alegremente. E, por fim, marcando a superioridade ocidental presente no orientalismo/orientalidade, temos o desejo da mulher de tornar-se fêmea, abandonando o Repouso Discreto e o trocando por Paris – será que, para poder viver esse sonho, tocaria ela a sineta?

REFERÊNCIAS

- JACKSON, K. D. Goa e a orientalidade. In: MACHADO, E. V.; BRAGA, D. D. (Org.). **Goa Portuguesa e pós-colonial:** literatura, cultura e sociedade. V. N. Famalicão: Humus, 2014. p. 16-37.
- QUEIRÓS, E. **O primo Basílio.** São Paulo: Scipione, 1994.
- QUEIRÓS, E. **Os Maias.** Rio de Janeiro: Zahar, 2017. (Clássicos Zahar).
- QUEIROZ, E. **O mandarim.** Porto Alegre: L&PM, 2019.
- QUEIROZ, E.; ORTIGÃO, R. **As farpas:** crónica mensal da política, das letras e dos costumes. 4. ed. Parede: Princípia, 2013.
- SAID, E. W. **Cultura e imperialismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SILVA, A. C.; RODRIGUES, A.; SALES, C. *O mandarim* sob a perspectiva do orientalismo: o (des)conhecimento do Oriente. **Mafuá**, Florianópolis, 2003. Disponível em: <https://mafua.ufsc.br/2003/o-mandarim-sob-a-perspectiva-do-orientalismo-o-desconhecimento-do-oriente/#1>. Acesso em: 15 jul. 2022.
- VANZELLI, J. C. Uma leitura da China em "Chineses e Japoneses" e *O mandarim* de Eça de Queirós. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 10B, p. 126-141, 2013.

7

Lucas do Prado Freitas

Uma análise da monstruosidade de Totó n'*O crime do padre Amaro*¹

1

Este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Partindo da ideia de que o monstro é puramente cultura e a corporificação de dado momento cultural, encarnando medos, anseios e desejos (Cohen, 2000), neste artigo, damos enfoque à representação da personagem Antônia, também chamada Totó, d'*O crime do padre Amaro* (1880), do romancista português oitocentista Eça de Queirós, analisando como se configura e que funções desempenha o corpo monstruoso no universo diegético queirosiano, no que concerne ao registro oferecido pelo escritor do paradigma cultural provinciano lusitano da segunda metade do século XIX: um cenário de ambientação medieval, de forte sensualismo religioso e propenso à manifestação sobrenatural. Entendemos que a monstruosidade da paralítica Totó, por um lado, descrita como uma histérica, por outro, como uma possuída, além de um lócus do gótico (Matos, 2018), é também um elemento de desestabilização do discurso naturalista, ao passo que escapa a qualquer apreensão ou elucidação discursiva, seja ela estritamente científica ou religiosa, restando apenas o silenciamento do monstro. Nesse sentido, buscamos pensar de que maneira Totó, no que comporta de desviante, enigmático e metaempírico, relaciona-se com a necessidade do escritor Eça de Queirós de representar as ambivalências e a complexidade do real e, assim, colocar em causa, desde já, a rigidez dos pressupostos teóricos e ideológicos do romance experimental, os quais, embora tenha defendido nas Conferências do Casino, em 1871 e traduzam alguns dos procedimentos técnico-discursivos das suas obras de estreia, nunca o convenceram plenamente e foram objeto, desde o princípio, de suas dúvidas céticas.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Estudos culturais. Eça de Queirós. Ceticismo.



No âmbito dos estudos culturais, em *A cultura dos monstros: sete teses*, Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 25) busca propor "um método para ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram". Na sua primeira tese, intitulada "O corpo do monstro é um corpo cultural", o autor aponta:

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, 'aquele que revela', 'aquele que adverte', um glifo em busca de um hierofante (Cohen, 2000, p. 26-27).

Partindo do pressuposto de que o monstro é puramente cultura e a corporificação de dado momento cultural, buscaremos, neste artigo, abordar a representação da personagem Antônia n'O *crime do padre Amaro*, do escritor português oitocentista Eça de Queirós, analisando como se configura e que funções desempenha o corpo monstruoso no universo diegético queirosiano, no que concerne a um enquadramento do meio cultural provinciano da segunda metade do século XIX: um ambiente medievalesco, de forte sensualismo religioso e propenso à manifestação do sobrenatural. Quanto a esse último aspecto, Matos (2018, p. 1754) sublinha a presença, no romance, dos *topoi* góticos da personagem monstruosa e dos *loci horribiles*, no que se refere à construção de cenários assombrosos e à figuração de personagens cujo comportamento se mostra "transgressivo e excessivo, que engloba a sexualidade exacerbada e a violência", aspectos observáveis em Antônia. Segundo Matos (2018, p. 1751), o gótico pode ser entendido como recurso auxiliar na comunicação de "interditos sociais e transgressões morais", permitindo a abordagem de "conteúdos obscuros de difícil compreensão e aceitação pelo indivíduo e/ou para a sociedade".



O crime do padre Amaro, primeiro romance assinado individualmente por Eça de Queirós, foi uma obra sumariamente polêmica, três vezes reescrita. A divulgação da primeira versão do romance ocorreu às pressas, em 1875, sem a autorização do autor, que advertiu Jaime Batalha Reis e Antero de Quental sobre a necessidade de emendar os manuscritos antes. Em 1876, após mal-entendidos que resultaram no desastre dos folhetins saídos na *Revista Ocidental*, Eça publicou uma segunda versão, esta em livro, após realizar uma série de cortes e inserções, isto é, alterações textuais e estruturais importantes, como a reformulação do episódio final e a introdução do abade Ferrão. Esse acidentado histórico editorial se encerrou em 1880, com a terceira versão do romance (segunda em livro) – isso se considerarmos que foram ínfimas as mudanças feitas na versão definitiva de 1889². De acordo com Carlos Reis (2005), tais procedimentos revisionistas – indiscutivelmente necessários em se tratando da primeira versão d'*O crime*, deveras embrionária, muito diferente da segunda – significaram uma importante guinada na interpretação eciana do Naturalismo, podendo ser entendidos como um esforço do jovem autor em atenuar excessos doutrinários.

A narrativa em questão é representativa da maior aproximação de Eça de Queirós com os ideais do Realismo-Naturalismo, nos termos em que haviam sido defendidos pelo escritor nas Conferências do Casino, em 1871³. Isso porque esse primeiro romance traduz determinada pretensão de análise científica à la Hippolyte Taine e a necessidade – já prenunciada n'*As farpas* (1871) – de intervir na realidade social portuguesa por intermédio da crítica aos costumes, conforme suscitado pelo estudo de Pierre-Joseph Proudhon.

- 2 Essas informações encontram-se no texto introdutório à edição crítica de *O crime do padre Amaro*, em cuja "Nota prefacial" Reis (2000, p. 11) destaca: "[o romance] foi motivo de divergência entre Eça e os seus amigos Antero de Quental e Jaime Batalha Reis, provocada pela apressada publicação da versão de 1875, que veio à lume na *Revista Ocidental*".
- 3 Fontes indicam que a conferência de Eça de Queirós foi "A literatura nova: o realismo como nova expressão da arte," título que sugere a busca de uma linguagem coerente com a Modernidade Positivista e a intenção de se autocolocar como o representante dessa estética em Portugal.



Quanto aos procedimentos metodológicos de registro ficcional, os desvios acabaram sendo inevitáveis para Eça, algo sintomáticos da incapacidade do escritor de restringir os seus processos criativos – subjetivos e estilísticos – à rigidez do método experimental zolanião, que ditava a descrição objetiva e impassível dos fenômenos observáveis. Outro ponto é que Eça, ao assumir a função diplomática de cônsul, em 1873, jamais voltou a residir em Portugal, lamentando sempre, em cartas aos amigos, a distância do solo de observação lusitano, uma vez que forçosamente precisou compor as suas obras por reminiscência.

De estreia, buscando seguir a cartilha do romance programático realista-naturalista, Eça adotou recursos narrativos como a heterodiérese e onisciência, que simulam o afastamento e a objetividade científica, incluindo recursos como a analepse, fundamental para a caracterização fisiológica das personagens. N'O *crime*, vemos também o uso da focalização interna, que permite ao narrador esquadrinhar o pensamento das personagens, de modo a certificar a sua visão perante a avaliação do leitor. Esses elementos narrativos são, assim, todos mobilizados em favor da comprovação de uma tese de base determinista, qual seja, a ausência de vocação para o sacerdócio e a imposição do celibato, num meio social provinciano subdesenvolvido, só podem resultar em amoralidade e, por fim, em fatalidade. O foco da crítica foi a ordem eclesiástica, mas não ficaram imunes a caroice parva das beatas, o substrato cultural romântico e a política teatral da capital etc. – para a Geração de 70, sintomas de degenerescência social⁴.

Narram-se, portanto, os encontros amorosos de um sacerdote católico com uma jovem beata. Amaro, padre falsamente devoto,

4 Antero de Quental, na sua conferência no Casino Lisbonense, intitulada "Causa da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos", aponta como principais fatores do atraso português a contrarreforma jesuíta, a monarquia absolutista e as navegações de expansão colonial, todos englobados, ou atravessados, pela influência da Igreja Católica. Suas ideias serviram de coordenada e definiram os passos seguintes da Geração de 70.



de modos apáticos e compleição afeminada, obtém uma nomeação para o Concelho de Leiria, em substituição ao falecido José Miguéis. Ao chegar à província, é instalado na casa de S. Joaneira, local de encontro de fiéis e eclesiásticos. Ali, conhece Amélia, por quem passa a alimentar um forte desejo, côncio já das transgressões ocorridas naquele ambiente doméstico. Aos poucos, Amaro ganha a confiança da comunidade religiosa e a atenção da menina, de modo que a afeição entre os dois cresce progressivamente, até que o já esperado se concretiza: passam a se encontrar semanalmente, de maneira clandestina, na casa do sineiro. Amélia acaba grávida e sucumbe ao parto. O recém-nascido é entregue a uma “tecedeira de anjos” e Amaro, manifestando o mínimo de ressentimento, segue a sua vida.

O interesse pelo componente psicológico é central n'*O crime*, perpassando toda a intriga, haja vista os comentários do narrador sobre o estado mental das personagens, especialmente na caracterização de Amélia. Educada no catecismo, ela luta a todo momento para resolver graves impasses de consciência, no que se refere ao desejo e à culpa que Amaro lhe inspira. A personagem representa a inocência da beata e, ao mesmo tempo, a suscetibilidade para a erotização de signos religiosos. Na complexificação do envolvimento com o padre, Amélia demonstra uma expressiva mudança de estado psíquico: de início, é amável e jovial; depois, uma mulher nervosa, taciturna e solitária. Tal mudança envolve momentos de maior e menor inquietação ansiosa perante a possibilidade da punição divina, o que se intensifica com a presença – não apenas física, mas também fantasmagórica, como veremos – de Antônia.

Chamada também Totó, a personagem Antônia é motivo de várias inquietações no espaço ficcional d'*O crime*. A primeira menção à sua singularidade ocorre na segunda parte do capítulo XVI, quando ela passa a testemunhar os encontros amorosos do padre com Amélia. Totó é inicialmente referida da seguinte maneira:



O tio Esguelhas, viúvo, tinha uma filha de quinze anos paralítica, desde pequena, das pernas. 'O diabo embrirrou com as pernas da família,' costumava dizer o tio Esguelhas. Era decerto esta desgraça que lhe dava uma tristeza taciturna. Contava-se que a rapariga (cujo nome era Antónia, e que o pai chamava Totó) o torturava com perrices, frenesis, caprichos abomináveis. O doutor Gouveia declarara-a histérica: mas era uma certeza, para as pessoas de bons princípios, que a Totó estava possuída do Demónio. Houvera mesmo o plano de a exorcismar; o senhor vigário-geral, porém, sempre assustado com a imprensa, hesitara em conceder a permissão ritual, e tinham-lhe feito apenas, sem resultado, as aspersões simples de água benta. De resto não se sabia a natureza do endemoninhamento da paralítica: a Sra. D. Maria da Assunção ouvira dizer que consistia em uivar como um lobo; a Gansosinho, em outra versão, assegurava que a desgraçada se dilacerava com as unhas... O tio Esguelhas, esse, quando lhe perguntavam pela rapariga, respondia secamente:

— Lá está (Queirós, 1998, p. 125).

Esse trecho contém todos os elementos da análise que aqui buscaremos desenvolver, ao passo que revela o modo negativo como Antônia é percebida, assinalando, acerca dessa percepção, duas linhas de força dominantes: uma científica e outra religiosa. Essas forças, naquela época, representavam domínios ideológicos concorrentes e socialmente influentes, tendo em vista a velha predominância do Catolicismo lusitano e o prestígio alcançado pela filosofia positivista em meados do século XIX, na Europa, cujos fluxos e influxos foram inevitavelmente sentidos em Portugal, especialmente após a década de 1850.

No fragmento transcrito, Totó é criada apenas pelo pai, tem a idade de 15 anos e é paralítica das pernas desde pequena – o indicativo, possivelmente, de uma doença infantil de causa natural. Para o sineiro Esguelhas, homem retratado como triste e coxo, o Diabo teria embrirrado com as pernas da família, como se fosse o caso de



uma maldição hereditária. Entre os populares, por sua vez, dizia-se que Totó torturava o pai com “perrices”, “frenesis” e “caprichos abomináveis”. Ressalta-se, então, o caráter das ideias especulativas formadas sobre a paralítica (“não se sabia a natureza do endemoninhamento da paralítica”), com destaque para o termo ambíguo “frenesi”, usual no contexto pré-psicanalítico da época, que designa delírio e/ou uma repentina e violenta excitação (Dicio, 2020). Sobressaem, na avaliação apresentada, dois juízos, o primeiro pouco permeável num ambiente provinciano e religioso: o dr. Gouveia, um homem de ideias – um positivista –, diagnostica Totó como histérica; por sua vez, “as pessoas de bons princípios” afirmam se tratar de uma possessão. Para D. Maria, a paralítica “uivava como um lobo” para a Gansosinho, “se dilacerava com as unhas....”

Totó vivia presa numa enxerga, em reclusão, o que equivale a dizer que ela não era socialmente vista pelos habitantes de Leiria. Seu contato com o mundo externo à alcova em que era mantida se dava unicamente por intermédio do pai – pelo menos até aparecerem Amaro e Amélia –, que era também, para a comunidade, a única fonte de informação sobre a menina. Tio Esguelhas, quando indagado sobre a filha Totó, geralmente era reticente, limitando-se a pronunciar o seu costumaz: “– Lá está”. Assim, tudo que se imagina a respeito de Antônia são conjecturas e boatos, como assinala o narrador no emprego de termos que sugerem dúvida (“contava-se”, “decerto”, “hesitava em conceder a permissão ritual”). A partir disso, interessa-nos notar que as percepções e leituras, de certa forma, estereotipam o corpo de Totó, que carrega as insígnias da monstruosidade, escondendo não apenas posições ideológicas, mas ainda anseios e medos. Em poucas palavras, sua presença é uma importante fonte de espelhamentos e processos psíquicos autorreflexivos, comuns ao campo da alteridade.

Nas alegações das mulheres beatas sobre a natureza do suposto endemoninhamento de Totó, como já vimos, faz-se uma associação do seu comportamento ao de um animal selvagem, o lobo.



No imaginário cristão, a figura do lobo tem conotações específicas, aparecendo, em parábolas bíblicas, como metáfora da vontade e da ação desencaminhadora do Diabo: é invariavelmente aquele que perturba e dispersa as ovelhas do rebanho⁵. Para além disso, devemos considerar os elementos da animalidade canina: a pusilanimidade e a irracionalidade instintiva, vistas como forças incontroláveis. Totó seria, nessa visão, uma ameaça à comunidade cristã, na medida em que compromete a unidade do rebanho, advertindo as fiéis da necessidade da prática religiosa e da disciplina, para que se mantivessem imunes a um mal diabólico próximo – um mal incontrolável.

No conjunto desse retrato simbólico e metafórico, vai inscrita também a ideia da autopunição. Na fala de Gansosinho, temos a imagem da fera – unhas que dilaceram a carne – e a suposição do autoflagelo, uma antiga prática religiosa usada como forma de purificação de pecados cometidos. O corpo de Antônia, portanto, é via de atuação do Diabo no meio da comunidade. É um corpo disruptivo e corruptor, que atemoriza o beatório, mas que também não o deixa de fascinar, como mais uma “história picante de alguma façanha de Satanás” (Queirós, 1998, p. 129). Em Totó, identificamos a projeção dos temores que ensinam os sermões católicos, assim como a projeção das formas de punição ao pecado e da culpa sentida perante o feitio sedutor da transgressão – é o desejo da ovelha de ir com a loba.

A imagem monstruosa de Antônia, bem como a qualidade inatural e incompreensível do seu corpo, que é estranho à população do concelho, é reforçada pela aparência do casebre em que reside e pelos hábitos do pai: “Ficavam ali, ele e a menina, como os monges no deserto” (Queirós, 1998, p. 129). Outros elementos se somam a essa imagem:

5 A passagem bíblica a seguir, encontrada em Mateus 10,16, exemplifica o que apontamos: “Eu os estou enviando como ovelhas no meio de lobos. Portanto, sejam astutos como as serpentes e sem malícia como as pombas.”



Os intervalos do seu serviço da igreja [tio Esguelhas] passava-os todos com a filha no casebre. Só atravessava o largo para ir à botica por algum remédio, ou comprar bolos à confeitoria da Teresa. Todo o dia aquele recanto da Sé, o pátio, o barracão, o alto muro ao lado coberto de parietárias, a casa ao fundo com a sua janela de portada negra numa parede lazeirenta, permaneciam num silêncio, numa sombra húmida; e os meninos do coro, que às vezes se arriscavam a ir pé ante pé, pelo pátio, espreitar o tio Esguelhas, viam-no invariavelmente curvado à lareira, com o cachimbo na mão, cuspidando tristemente para as cinzas (Queirós, 1998, p. 125).

O casebre (termo indicativo de uma habitação rústica, velha, em ruínas) fica no “recanto” do pátio da Sé (Dicio, 2020). O muro é “coberto de parietárias”, a janela é de “portada negra”, a parede é “lazeirenta”, tudo sob um “silêncio” e localizado “numa sombra húmida”. A semântica disfórica sugere um lugar descuidado, abandonado, lúgubre – propício à manifestação do mal sobrenatural. O caráter sinistro do casebre é reforçado pelo comportamento incomum do sineiro, que pouco saía de casa e era visto “curvado à lareira”, “cuspidando tristemente”. A imagem é de um homem coxo, tristonho, de poucas palavras e ambições, que mora em um lugar velho e soturno, onde é mantido um ser inacessível e misterioso. Tal descrição é própria de uma ambientação gótica, com todos os seus componentes de terror e suspense – um *loci horribile*, bastante similar a outro do livro, o Casarão de Ricoça, analisado por Matos (2018) como um lugar isolado da cidade, de aspecto fantasmagórico e sinistro, onde Amélia é mantida durante a sua gravidez.

Até aqui, a imagem de Antônia é produto de construções externas, quer dizer, são visões de fora, que podem ser confrontadas com uma visão de dentro, proveniente da avaliação pessoal do pai. Em dado momento, indo além daquelas respostas reticentes que fornecia à freguesia, o sineiro concede a Amaro uma descrição mais detalhada do comportamento da filha: “Coitadita, para ali estava... Tinha manias: ora fazia bonecas e apaixonava-se por elas a ponto



de ter febre; outros dias passava-os num silêncio medonho com os olhos cravados na parede. Mas às vezes estava alegre, palrava, chalaceava... Uma desgraça!" (Queirós, 1998, p. 127). Na descrição do pai, notamos uma ligeira suavização da percepção externa de Totó – às vezes, era "alegre", "palrava" e "chalaceava" –, ficando evidente, no entanto, a conotação psicológica das suas manias, que consistiam em apaixonar-se – "a ponto de ter febre" – por bonecas, havendo dias de "silêncio medonho". O testemunho do pai, em parte, corrobora a percepção do dr. Gouveia – bem como a opinião do narrador, que demonstra suspeitar do "endemoninhamento" –, o qual avaliava ser um caso de histeria, confrontando as credices e o senso comum.

A paralisia de Totó é, então, explicada por formulações científicas ainda incipientes – somente no século XX, ficou conhecido o trabalho de Sigmund Freud, cujas obras começaram a ser publicadas em 1900. Até aí, em meados dos oitocentos, deficiências motoras e psíquicas eram resolvidas com segregação e reclusão social, uma vez que não havia um projeto educacional para indivíduos como Totó, que jamais frequentaram a escola e não sabiam ler nem escrever. Conforme os avanços obtidos na medicina, o entendimento da deficiência mudou. "O deficiente [então] passa a ser tratado como doente, excluído da família e da sociedade e passa a viver em alguma instituição" (Vagula; Silva, 2007, p. 20). As ideias científicas que vão sendo apresentadas no decorrer da narrativa são hipotéticas e preambulares, intuem sobre o inconsciente e os efeitos do que viria a ser chamado pulsões sexuais na mulher, arrebatamentos vistos por Gouveia como sintomas de histeria e, pela comunidade, como animalescos, diabólicos e imorais. O fato é que a deficiência de Totó suscita, em toda a comunidade, questionamentos da esfera da sexualidade, algo que fica mais presente nos encontros de Amaro com a jovem Amélia.

Nesse sentido, o caráter instrutivo e moralizante da doença de Totó não deve ser ignorado: são as beatas que precisam se proteger do Diabo, apegando-se mais à religião; é Totó que, como punição por uma transgressão familiar ou por desconhecer os preceitos da fé,



torna-se presa fácil de Satanás. A reclusão punitiva não lhe é cabida só porque não recebeu instrução religiosa, mas também pela manifesta e incompreensível lascívia das suas maneiras, totalmente censuráveis. O potencial do uso dos boatos e das crenças cultivadas pelas beatas não passa despercebido pelos padres, que fazem da invalidez de Totó um instrumento de dominação (Araújo, 2007).

Amaro, por exemplo, embora declare não acreditar na posseção de Totó, afirmando à Amélia que exorcismo era coisa de "religião velha", que tudo tinha mudado, que "a ciência é a ciência..." (Queirós, 1998, p. 135), apenas faz uso da fantasia das religiosas e dos seus temores para ter êxito no seu arranjo. Entre a padraria, o único que demonstra tratar do assunto com a devida seriedade é o abade Ferrão – figura modelar, inserida na segunda versão do romance, cujo comportamento contrasta com as falhas de caráter dos demais sacerdotes. Em conversa com o cônego Dias, ele revela o seu ceticismo: "Aproximava-se sempre delas com um espírito rebelde à crença, com desconfianças e suspeitas" (Queirós, 1998, p. 139). Não que Ferrão negasse a possibilidade de entidades divinas aparecerem em um homem, tendo em vista os exemplos bíblicos de manifestação do sobrenatural, mas reconhecia o quão "raríssimos" eram esses fenômenos. Estranhava que eram coisas que aconteciam apenas às mulheres, "cujo temperamento é tão nervoso, tão contraditório, que os médicos não as comprehendem", pois "só a elas acontecem prodígios!" (Queirós, 1998, p. 139). Suspeitava, em suma, de um "escândalo" (Queirós, 1998, p. 139).

Constatamos, assim, como a imagem monstruosa e temerosa de Totó serve às intenções da autoridade clerical, no que se refere à alienação e à moderação do rebanho, de modo que a sua figura – a loba – e o seu espaço – o casebre lúgubre – são marcas de uma entidade estranha e inapreensível pelas categorias do pensamento disponíveis. Como podemos ver na fala da personagem Ferrão, os casos de possessão eram muito raros e nem os médicos comprehendiam tal situação. O corpo do monstro, ao colocar em evidência



questões de pulsão sexual e a venalidade da Igreja, ameaça a estabilidade do meio social. As mistificações, que vão alimentadas pelo sacerdócio, por si só não bastam para assegurar a unidade do rebanho, daí a necessidade de esconder o monstro, de mantê-lo controlado e distante – como um ponto de interrogação e/ou um abismo da consciência –, o que também se mostra ineficiente, uma vez que o monstro, ao fim e ao cabo, não pode ser dominado. Como avalia Cohen (2000), o monstro sempre retorna – mesmo que incorpóreo, como revelam os pesadelos de Amélia.

Enquanto as visitas à casa do sineiro acontecem, Amélia é obrigada a encarar as birras e as reações violentas de Totó – o pavor diante do monstro cresce. Amélia, conforme a desculpa forjada para enganar os olhares vigilantes da comunidade, ia ao casebre todas as semanas para ensinar Totó a ler, como caridade, de modo que ela recebesse alguma instrução e aprendesse as orações e as histórias dos santos, assim como Amaro convence o sineiro de que precisava utilizar o casebre para instruir Amélia no caminho da santidade, pois a menina queria ser freira e a mãe se opunha. No entanto, esses são apenas pretextos para que Amaro e Amélia pudessem se ver às escondidas. As relações, então, ocorrem no quarto superior do casebre – “A Totó não embaraçava. Não se mexia na cama. O Senhor pároco entrava pela cozinha do lado da sacristia, a menina vinha pela porta da rua: subiam, fechavam-se no quarto [...]” (Queirós, 1998, p. 127). Presa à cama, Totó ouvia e via tudo.

De início, Amélia tenta alguma aproximação com a menina, porém é logo rejeitada por Totó, que parece mais interessada no padre. A ciumenta Totó, demonstrando lucidez quanto ao que se passava na casa, redobra o ódio que sente pela jovem beata. A paralítica, a cada dia que passa, assume uma feição mais aterrorizadora – “selvagem e embrirrenta” (Queirós, 1998, p. 131), com destaque para os seus olhos: “os olhos chamejantes que lágrimas de raiva enevoavam [...] examinava Amélia com olhos em que se acendia uma curiosidade viciosa [...] olhos selvagens e brilhantes” (Queirós, 1998, p. 131-135).



Em toda a narrativa, inclusive, é possível observar um interessante jogo de olhares; há sempre olhares que vigiam, que condenam ou que seduzem⁶. No caso de Totó, como é fácil perceber, são olhos penetrantes de desejo e de ódio, mas também são olhos atentos, que recriminam e denunciam.

Cada vez mais incomodada, Amélia passa a associar Totó ao pecado cometido e à certeza da punição divina. A imagem da paralítica se torna fantasmagórica, persegue-a como a autoconsciência da transgressão, da culpa religiosa – “por escrúpulo, [Amaro e Amélia] iam sempre ao entrar [na casa] vê-la [Totó] um instante. Não passavam da porta da alcova, perguntando-lhe de alto ‘como ia’ [...]” (Queirós, 1998, p. 135). Ao longo dos seus encontros clandestinos, Amaro e a jovem beata passam a ser chamados por Totó de “cães” (Queirós, 1998, p. 136), como num espelhamento: Antônia refletindo a imagem que dela era feita pela comunidade, levando Amélia a “outrar-se”, isto é, a se sentir também um monstro – uma loba – no seu desejo carnal.

Nesse estágio da narrativa, as ideias sobre a natureza da definição de Antônia se confundem de vez: ora o comportamento violento de Totó parece confirmar a opinião do médico Gouveia, ora a sua imagem animalesca e diabólica parece sugerir uma possessão, como um caso de manifestação do sobrenatural. As duas visões, a científica e a religiosa, dialogam e se sobrepõem – e, de certa maneira, anulam-se. O caráter inapreensível e não categorizável do corpo do monstro é, dessa maneira, reforçado: nem a ciência, nem a religião podem explicar o caso de Totó, conforme concluído pelo abade Ferrão. Nesse passo, vai sendo colocado em xeque o saber científico positivista, incapaz de oferecer uma certeza sobre o fenômeno observado.

6 As alusões aos olhares das personagens são várias ao longo do romance, havendo, ainda, um contraponto entre os olhos de Amélia, jovem e bela, e os de Antônia, paralítica e feia. No trecho a seguir, destaca-se o olhar obediente de Amélia, comparada a um animal: “Vivia com os olhos nele, numa obediência animal: tinha só a curvar – se quando ele falava, e quando vinha o momento a desapertar o vestido” (Queirós, 1998, p. 461).



No universo de Leiria, o corpo de Antônia é inatural, um organismo patogênico que ameaça desregular a unidade social ali estabelecida, cujo sustentáculo é a autoridade do clero. Isso porque Totó abala todas as certezas – “Era uma criatura incompreensível...” (Queirós, 1998, p. 140) –, expõe as implicações do apetite sexual e revela a corrupção da Igreja. Totó corporifica um dado momento cultural, como um construto investido de desejos, medos, fantasias e inquietação ansiosa. O que lhe sobra é a morte, pois esse é sempre o destino do monstro, o equivalente do Outro, sinônimo do inconsciente. O caso de Totó tem efeito purgatório para a realidade de Leiria, que é incapaz de conferir um tratamento digno à sua deficiência. Por outro lado, a minuciosa análise de um fenômeno socialmente negativo e incompreendido resulta também, no que diz respeito ao autor implícito e às suas escolhas, em suspensão de juízo.

O caráter hesitante das modificações operadas por Eça nessa obra, assim como o registro atravessado pela influência do gótico, indica uma ponderação acerca dos métodos positivistas, o que se pode deduzir também do prefácio à segunda edição refundida d’*O crime*. Esse texto, intitulado “Idealismo e realismo” (1879), ficou inédito até a sua publicação integral em *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas* (1965). Nele, Eça esboça uma resposta às críticas negativas direcionadas à sua produção – particularmente, às acusações de plágio vindas de Machado de Assis. Do que ficou escrito, interessa-nos os seguintes trechos: “O quadro [livro] tem infelizmente lacunas, lados de natureza mal estudados, recantos de alma explorados incompletamente, amplificações, exageros de traço...” (Queiroz, 1965, p. 167). Eça faz o *mea culpa* e reflete: “Se as minhas [observações] são fracas e efémeras, é que eu não soube surpreender a verdade com suficiente penetração, e não provém decerto de que o método não seja eficaz” (Queiroz, 1965, p. 167-168).

Vemos claramente, nos fragmentos supracitados, um jovem escritor às voltas com as dificuldades da aplicação rígida do método, isto é, com a necessidade de suprimir excessos e escreverunicamente



a partir da observação. Já apontamos que o Eça cônsul, residindo em Newcastle desde 1874, só pôde refazer seu romance por intermédio da imaginação reminiscente, porém a sua incapacidade de "surpreender a verdade com suficiente penetração", como diz, certamente não decorreu apenas da condição de expatriado. Ao nosso ver, o jovem Eça começou aí a suspeitar ceticamente da credibilidade de uma filosofia do conhecimento que acreditava ser possível apreender a realidade na sua inteireza, esta tida como um todo coerente e imutável. As "lacunas", isto é, os "recantos de alma explorados incompletamente" (como diz Eça no seu prefácio) dizem ao escritor que ele não pôde – e não poderá, mesmo que renovando a sua observação – acessar uma verdade definitiva, senão parcelar e unilateral.

Conforme a análise que aqui buscamos desenvolver, a natureza de Totó seria o ponto de convergência e de fricção entre discursos doutrinários antagônicos, próprios de um tempo histórico de amplas transformações e de embate entre tradição e modernidade. Ambos os pontos de vista, o religioso e o científico, revelam suas inoperâncias e limitações nesse confronto. Destarte, entendendo que Eça manteve desde o princípio uma tendência a proceder pela dúvida cética, a estrutura de *O crime do padre Amaro* propicia o alcance da chamada *epoché*, isto é, o equilíbrio decorrente da impossibilidade de afirmar ou negar algo sobre dado fenômeno. No tocante à Totó, é difícil estabelecer uma leitura categórica da sua representação, sendo necessário observar os aspectos psicológicos e sobrenaturais do comportamento da personagem, o que nos conduz inevitavelmente a uma análise ambivalente, embora atenta às problemáticas sociais (ou tabus) que ela encerra.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, J. M. O. A relação de poder e dominação de Amaro e Amélia em *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 12, 2007, Ilhéus. **Anais [...]**. Ilhéus: Editus, 2007.
- BÍBLIAON. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/mateus_10_16/. Acesso em: 1 jun. 2023.
- COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, T. T. (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 21-58.
- DICIO. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 1 jun. 2023.
- MATOS, X. A. Elementos do gótico em *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 16, 2018, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: Abralic, 2018. p. 1750-1757.
- QUEIROZ, E. **O crime do padre Amaro**. 12. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- QUEIROZ, E. Idealismo e realismo. In: QUEIROZ, E. **Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas**. Lisboa: Lello & Irmãos, 1965. p. 165-183.
- REIS, C. Nota prefacial. In: REIS, C.; CUNHA, M. R. (Ed.). **O crime do padre Amaro**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.
- REIS, C. **O essencial sobre Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- VAGULA, E.; SILVA, M. J. R. Reflexões sobre a deficiência em *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós: a inclusão social. **Revista de Ensino, Educação e Ciências Humanas**, Londrina, v. 8, n. 1, p. 19-24, jun. 2007. Disponível em: <https://revistaensinoeducacao.pgsscogna.com.br/ensino/article/view/1035>. Acesso em: 1 jun. 2023.

8

Daiane Cristina Pereira

O grotesco feminino em *O livro de Alda*, de Abel Botelho

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a personagem Alda, de *O livro de Alda*, de Abel Botelho, buscando contribuir para o estudo da representação das mulheres no século XIX português. O foco centra-se em algumas cenas em que ela aparece com o narrador, Mário, nas quais observamos seu corpo, seu modo de agir, suas vestes, entre outras características da personagem. Para analisá-las, utilizamos o conceito de grotesco feminino – cunhado por Mary Russo, que define o corpo feminino como cavernoso, baixo, escondido, terreno e visceral – para observar como a personagem é construída de forma ambígua pelo narrador, num jogo entre repulsão e atração, que atrai o leitor pela beleza e pela sensualidade de Alda, mas também o afasta pelo perigo que representa quando é descrita com os elementos listados anteriormente. Além de Russo, para proceder à análise, apelamos a textos literários da época para fins de exemplificação de como o conceito pode aparecer e a outros críticos e teóricos, principalmente sobre Naturalismo, feminino e sexualidade no período. Dessa maneira, visamos a corroborar a ideia de que há uma representação muito mais complexa das mulheres do século XIX português, indo muito além dos simples estereótipos, refletindo os medos, os anseios e os meios de controle dessa sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Personagem. Naturalismo. Mulheres. Abel Botelho.



Queremos iniciar este trabalho dizendo que, com o crescimento dos estudos de gênero na literatura, nos últimos anos, principalmente aqueles que privilegiam as mulheres e os grupos LGBTQIA+, houve a retomada de algumas obras esquecidas, seja porque elas dão espaço a essas pessoas, seja porque estabelecem estereótipos e preconceitos que marcam suas representações. O caso dos livros naturalistas é exemplar, porque determinam uma relação entre a decadência moral em que julgavam viver a sociedade em que os autores os escreviam e a situação das mulheres, dos LGBTQIA+ e, podemos mesmo dizer, da população negra ou da população pobre ali representada.

Uma das obras que têm sido retomadas é a do escritor português Abel Botelho (1854-1917), ainda que seja muito pouco estudada. Normalmente, os críticos centram-se em todos os livros da sua "Patologia Social" ou, então, dedicam-se ao seu magistral *Barão de Lavos* (1898), justamente porque nele se encontra uma das personagens homossexuais mais importantes da Literatura Luso-Brasileira, ainda que marcado pelo preconceito de época. No entanto, acreditamos ser importante a revisão de seus outros livros, uma vez que, como aponta Massaud Moisés (1962), muitos assuntos encontram-se por ser tratados, entre eles, a questão da representação feminina. Como diz o crítico, sendo a Patologia Social uma obra cíclica, que pretende dissecar milimetricamente a sociedade portuguesa do século XIX, interpretando-a por meios éticos e científicos (Moisés, 1962), Abel Botelho, no fim do século XIX e do monopólio da Escola Naturalista, descreve tudo aquilo que julgava doentio e problemático na sociedade portuguesa, desde as mulheres, entre elas, as prostitutas, como em *O livro de Alda* (1898), que analisaremos, até a classe política.

O autor, discípulo da estética de Zola (1940-1902), ainda que seus livros apresentem características decadentistas e simbolistas, considera os indivíduos intrinsecamente ligados à degeneração moral, que resultou na derrocada política e social do Portugal do século XIX. Nesse sentido, se coaduna com a Geração de 70,



cujos ilustres representantes foram Eça de Queirós (1845-1901) e Antero de Quental (1842-1891), que também julgavam o país decaído pelos vícios morais e políticos que os indivíduos carregavam. Como exemplo dessas noções nos dois escritores, podemos pensar na apatia moral de Luísa, em *O primo Basílio* (1878), do primeiro, que leva a personagem à traição, à exploração pela empregada e à morte (ainda que no livro existam questões concernentes ao gênero feminino que devem ser discutidas), ou ainda, no caso do segundo, na tese de que considerava que o Absolutismo na política, o Jesuitismo na religião e o sistema econômico desenvolvido após os descobrimentos funcionavam como motores para a inapetência moral, política e econômica dos portugueses durante o século XIX.

Nessa senda, Abel Botelho busca também a representação de uma sociedade doente, em que cada grupo social, agindo segundo seus instintos e sob influência do meio, provoca a degeneração moral do país. Seguindo ainda a cartilha naturalista, que tentava ensinar pelo contraexemplo, o autor aponta os problemas sociais a fim de corrigi-los, investindo em descrever três faculdades morais que, se perturbadas, provocariam a degenerescência do ser: "as faculdades de sentimento, de pensamento e de ação" (Moisés, 1962, p. 21, sendo *O livro de Alda*, analisado por nós neste trabalho, e *Barão de Lavos* exemplos da primeira).

O livro de Alda se constitui como um importante texto a ser estudado no que concerne à representação das mulheres no século XIX, não só porque responde aos estereótipos da época, como santa *versus* pecadora, dona de casa *versus* prostituta, *menagère versus courtisane*, na famosa fórmula de Proudhon (1809-1865), mas porque os ultrapassa. Branca, uma das personagens principais do livro, não é apenas boa e santa, mas sua figuração abraça o modelo místico-erótico, conforme mostrado no trabalho de Maria de Jesus Saraiva (1997), sendo muito mais que um modelo positivo de pudor e dignidade, características que não discutiremos neste artigo. Já Alda, personagem a que vamos nos dedicar, também não é apenas



símbolo da queda, como sustenta Moisés (1962), mas apresenta muito mais nuanças, porque o narrador leva ao paroxismo sua representação, com a finalidade de mostrar os vícios, os problemas de afetividade que os discursos que circulavam na época creditavam às mulheres, como também porque tenta demonstrar como a sexualidade, o desejo e a independência femininos são alvo de fascínio e repulsa do gênero masculino, resultando na representação dúbia, ambígua, da personagem.

Assim como acontece em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, cujo título dá a tônica de quem provoca os problemas da protagonista do livro, Luísa, em *O livro de Alda*, apesar de o narrador e protagonista ser Mário, o título centra-se no objeto de desejo do luxurioso rapaz, demonstrando que ele tem obsessão por ela, assim como atribui as responsabilidades que ela teria às perturbações venais da personagem masculina. Somada às características que colocamos anteriormente, a multiplicidade de Alda, como portadora do vício, provocadora da queda, objeto de obsessão e desejo, alvo de pavor e medo ou, ainda, de repulsa, devido à sua sexualidade, interfere na sua representação, refletindo algumas das perspectivas do século XIX naquilo que concerne às figuras femininas. Vejamos:

Como vimos em Rousseau, o precursor do modelo familiar oitocentista, a sexualidade feminina teria aspectos ameaçadores para os homens; por isso estes deveriam ser reprimidos desde cedo pela educação que a mulher pudesse, por um lado estimular a virilidade masculina e, por outro, desempenhar a contento os papéis de esposa e mãe (Kehl, 2016, p. 59).

A partir do que diz Maria Rita Kehl (2016), podemos pensar na constituição da personagem Alda de maneira bipartida, ou seja, como um contraexemplo daquilo que era o ideal de feminilidade e domesticidade, ao mesmo tempo que, sendo dona do seu tempo, do seu dinheiro, do seu corpo e de sua sexualidade, via prostituição, ameaça a virilidade masculina, além de causar fascínio.



Nesse sentido, obedecendo ao objeto polissêmico que é a literatura, a representação de Alda pode ser tecnologia de controle, conforme o discurso de histerização do corpo feminino, como identifica Michel Foucault (2009) em *História da sexualidade I*, mas também um produto estético e erótico pela dubiedade com que é promovida.

A própria representação corporal de Alda não deixa dúvidas sobre essa nossa hipótese e acreditamos que, para analisá-la, a noção de grotesco feminino é bastante promissora, por permitir observar como o seu corpo é constituído de forma híbrida e estranha, tanto por atributos masculinos e femininos, quanto por noções espaciais e volumétricas opostas, senão ainda por condições socialmente tidas como negativas, como o excesso, a glutonaria, a ambição, entre outras, constituindo a personagem como um monstro erótico. Salientamos igualmente que o fato de o autor, apesar de características naturalistas bem marcadas, valer-se de elementos simbolistas e decadentistas para narrar Alda corrobora para a noção de híbrido e grotesco nessa personagem, porque a representação transpassa a noção científica, ganhando contornos estéticos e simbólicos mais profundos, aumentando a sensação de repulsa e fascínio. Neste texto, não vamos apontar justamente o que pertence a cada escola, porque o que está em jogo é a representação do grotesco feminino e o que ele implica na figuração das mulheres, principalmente as prostitutas, como personagens.

O conceito de grotesco feminino encontra-se no livro de Mary Russo (2000), de mesmo nome, e diz respeito à visão arquétipa do corpo feminino, ligada ao cavernoso, ao baixo, ao escondido, ao terreno, ao visceral. Segundo a autora, "esta visão valoriza as imagens tradicionais da mãe terra, da bruaca, da feiticeira e da vampira e postula uma conexão natural entre o corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos 'primordiais', especialmente a terra" (Russo, 2000, p. 13-14). Se essas imagens são muito poderosas quando pensamos num reforço do feminino por meio da sua ligação com a natureza, ao mesmo tempo podem ser vistas como nojentas



ou impuras por um viés limitado ou misógino, como reforça Russo (2000). Ainda segundo ela, no século XIX, a formação discursiva que definia o corpo grotesco se aproximava mais da noção de estranho e mudou um pouco, tornando-se mais relacionada ao "aberto, protuberante, irregular, secretante, múltiplo e mutável; está identificado com a cultura 'inferior' não-oficial ou com o carnavalesco, e com a transformação social" (Russo, 2000, p. 21). É nesse sentido que pensamos a representação do corpo de Alda, como uma formação estética disforme, fragmentada, múltipla e bela, realçando mesmo características tidas como masculinas, e que reúne em si algo de grotesco e de monstruoso, assim como acontece com outras representações femininas do século XIX.

Olhando rapidamente para alguns delas, podemos destacar um trecho do romancista francês Jules Bois, em seu livro *L'Éternelle poupee* (1894), que define a mulher como "a Eva monstruosa, com efeito, com todo o seu corpo e com toda a sua alma, nos intercepta a verdadeira felicidade e nos esconde o sol" (*apud* Mamede, 2006, p. 50, tradução nossa, mostrando não só a personagem símbolo da queda na Bíblia como monstruosa, mas a crença do período no poder pernicioso das mulheres, principalmente quando usavam sua sexualidade.

Em 1884, Huysmans, no romance *À rebours*, inspirador da Escola Decadentista, definiu a personagem Salomé, do quadro de Gustave Moreau, como segue:

Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Testamento, de Esseintes via enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado. Ela não era apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torsão de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio da ondulação dos seios, sacudidelas do ventre, estremecimentos da coxa; tornava-se,

1 "L'Eve monstueuse, en effet, de tout son corps et de toute son âme, nous intercepte le vrai bonheur et nous cache le soleil".



de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa imortal da Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleitas pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto avê, quanto ela toca (Huysmans, 1987, p. 86).

Dans l'oeuvre de Gustave Moreau, conçue dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et *étrange* qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle Touche (Huysmans, 1997, p. 95).

Como podemos ver, logo no início a personagem do quadro é apresentada como "sobre-humana" e "estranha" e existe uma decomposição do corpo de Salomé, pela qual seus movimentos de dança são apresentados, principalmente pelas partes sexualmente atrativas da mulher. No trecho, a personagem bíblica assume características bastantes negativas e, simbolicamente, é como se representasse tudo de errado que fosse imputado ao gênero feminino, como a luxúria, a histeria e a beleza maldita. No fim, o corpo de Salomé toma um aspecto grotesco, uma vez que endurece e se estica, como num grande êxtase orgástico ou numa atitude doentia, ao mesmo tempo que o narrador animaliza sua figura, chamando-a Besta monstruosa, sem sentimentos, que envenena tudo ao seu redor como uma cobra, imagem reforçada pelo contorcionismo do seu corpo nos movimentos da dança.

Por fim, em 1870, o poeta francês Rimbaud (1854-1891) descreveu a sua famosa *Vénus anadyomène*, retomando a poderosa figura da deusa do amor romana, sempre ligada à beleza e ao amor, tornando-a símbolo da mercantilização do corpo, pela exploração do grotesco por meio da ojeriza, pelo uso de imagens ligadas à gordura, mas também por aquelas que aproximam o corpo da mulher ao de um cavalo. Além disso, no fim do poema, o que fica evidente como belo, mas também como horroroso, chegando ao máximo do bizarro, é a exposição do ânus da personagem feminina, aberto como uma grande ferida. Vejamos o poema:

Vénus anadiomène	Vénus anadyomène
Como de um verde túmulo em latão o vulto De uma mulher, cabelos brunos empastados, De uma velha banheira emerge, lento e estulto, Com déficits bastante mal dissimulados;	Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête De femme à cheveux bruns fortement pommadés D'une vieille baignoire émerge, lente et bête Montrant des déficits assez mal rauvadés ;
Do colo graxo e gris saltam as omoplatas Amplas, o dorso curto que entra e sai no ar; Sob a pele a gordura cai em folhas chatas, E o redondo dos rins como a querer voar ...	Puis le col gras et gris, les larges omoplates Qui saillent ; le dos court qui rentre et qui ressort. Le graisse sous la peau paraît en feuilles plates ; Et les rondeurs des reins semblent prendre l'essor...
O dorso é avermelhado e em tudo há um sabor Estranhamente horrível; notam-se, a rigor, Particularidades que demandam lupa ...	L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût Horrible étrangement – on remarque surtout Des singularités qu'il faut voir à la loupe
Nos rins dois nomes só gravados: CLARA VENUS; - E todo o corpo move e estende a ampla garupa Bela horrorosamente, uma úlcera no ânus.	Les reins portent deux mots gravés : <i>Clara Vénus</i> – Et tout ce corps remue et tend sa large croupe Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.
27 de julho de 1870 (Rimbaud livre, 2002, p. 24)	27 juillet de 1870 (Rimbaud, 1998, p. 83)



Como podemos observar nos três excertos, as personagens representadas são descritas a partir da atração e da náusea ao corpo feminino, numa franca associação entre animalidade e sexualidade intrínseca a ele, mas também encarnam a ambição e a loucura que as tornam bastante monstruosas e estranhas, a ponto de serem apenas símbolo da queda, como no trecho de Bois, pedaços de corpo moventes e símbolo da sexualidade ostensiva, como no trecho de Huysmans, ou gordura, ossos e pústulas, como no poema de Rimbaud.

No texto de Abel Botelho, as descrições acontecem de maneira um pouco diferente: ainda que recorram a ideias parecidas, reforçam a fragmentação do corpo feminino, a aproximação entre beleza e ojeriza, o que causa atração e repulsa, a abertura e exposição do corpo como estratégia de conquista, a utilização de imagens ligadas ao baixo, como a ideia de demônio, diabo e demoníaco, a mistura entre masculino e feminino, reforçando a androginia da personagem, figura muito cara ao Decadentismo, e a ideia de degeneração corporal, a fim de mostrar a degradação provocada pela prostituição, entre outras questões.

Para analisar essas características, pretendemos observar quatro momentos dos livros em que o corpo de Alda fica exposto a partir da observação de Mário ou, ainda, um momento em que ele observa o corpo de outras mulheres. Essas cenas foram escolhidas não porque mostram uma visão estereotipada do corpo feminino, mas por serem construídas de maneira a atrair o leitor, ao mesmo tempo que expressam os medos e desejos disfarçados no discurso masculino da época, vinculados a um terror da sexualidade e liberdade feminina. Além disso, de alguma maneira, essa construção grotesca remete à incidência da violência e da opressão sofrida no trabalho de prostituição, o que afeta Alda e as suas colegas.

A própria construção do livro, escrito de modo epistolar, tendo Mario como narrador, faz com que os fatos, os sentimentos e os desejos dele fiquem bastante expostos, aproximando o leitor de Alda e dele



próprio, mas também permite mostrar como uma época representou de maneira bastante ambígua e interessada o corpo da mulher e a sexualidade feminina. Assim, escolhemos para análise os trechos que dizem respeito ao encontro fortuito entre Mário e Alda no Carnaval, ao momento em que ele a vê nua pela primeira vez, a outro em que, a partir da recusa de Alda em ter relações sexuais com ele, Mário procura outras mulheres e, por fim, ao último encontro entre eles.

Vejamos a cena do Carnaval. Ela está logo no começo do livro e apresenta um espaço carregado de um clima sensual e ambíguo, em que os instrumentos populares dão o tom da animação e algazarra e o corpo das mulheres e dos homens se encontram e se confundem, em meio à sujeira, à pobreza e às fantasias, descrevendo um quadro rebaixado, com características grotescas, podendo ser comparado ao quadro *A luta entre o Carnaval e a Quaresma* (1559), do pintor holandês Bruegel (1525/1530-1569), conforme podemos ver no trecho seguinte:

Um bigarrado ordume de possessos – veludos rapados, hirsutas nudezas, chitas de alcouce, latões de feira – ia e vinha de ímpeto, invadia as casas, fervilhava, rompia, esfuriava, acotovelava-me às esquinas, epilepsiava nas praças, patinava no basalto. Havia, jogadas de alto contra os chapéus, tesas manoplas de areia. Latagões em trajes pírricos – espadas de cartão, a face a gemer sumatre, derreada a tibia, tramposo o artelho – pediam esmolas. Um azizúme a tremoço, ardido fumava nauseabundo dos passeios glutinosos. E glutinoso, imundo, reles se me pintava tudo aquilo: a fuligem do céu, as fitas dos dominós, as perucas dos 'salsas', as espáduas das rameiras (Botelho, 1982, p. 13).

No mais puro espírito carnavalesco, as pessoas agem como possuídas, irrompendo pelos espaços como água que ferve, animais que se enfiam em buracos ou doentes em estado epilético, num crescendo de força e perda da identidade, envolvendo-se em sujeira e no meio da multidão. Os pedaços de corpo, num exercício de metonímia, aparecem envolvidos em farrapos e ganham vida



própria, como a face que geme em vermelho ou o osso do dedo que se torna trapaceiro, traçando imageticamente a pobreza e a sujeira dos homens que pedem esmolas. As pessoas se aglutinam e se confundem num ambiente nauseabundo, como o cheiro acre da fumaça de tremoço que invade tudo, misturando seus corpos, o que nos é dado pelas partes das fantasias que aparecem na narrativa, como "as fitas do dominó" ou "as perucas dos 'salsas'". Curiosamente, só as prostitutas são dadas pelas partes expostas de seus corpos, ou seja, as espáduas, evidenciando, ainda pela metonímia, o aparecimento corporal dessas personagens.

É nesse espaço que Alda surge de maneira bem rápida, ainda num apelo metonímico aos sentidos, como "uma coxa rija de mulher em *maillot*, roçando-me pela mão, ao passar, galvanizou-me" (Botelho, 1982, p. 14). Há no trecho, primeiramente, uma fragmentação do corpo de Alda, o que não deixa de ser uma referência grotesca, porque ela é apenas um pedaço de corpo exposto, aberto, como diz Russo (2000) no trecho já citado. Além disso, ela está em trajes de banho, denotando uma sexualidade também aberta, mas rebaixada, uma vez que é ela quem encosta em Mário, quebrando o paradigma daquilo que se esperava de uma mulher no século XIX.

Apesar de Alda afastar-se de Mário e dele se distrair no Carnaval, provocando uma digressão sobre o clima e as pessoas que ali estão, a narrativa segue com os dois se reencontrando, mas ela ainda não é dada em sua inteireza corporal – e podemos dizer que não o será em nenhum momento do livro, sendo mostrada apenas por partes do seu corpo e por suas vestimentas, revelando-se, aos poucos estranhamente bela:

E o franzino bracito do endiabrado *pierrot* enroscava-se ao meu com ânsia, e uma galantinha figura de *étagère* saltitava-me na frente, farfalhuda de guizos, mimosa e leve, petulante, da alva espuma dos folhos alvíssimos o colo emergindo, e no cetim negro da máscara uns olhos de porcelana (Botelho, 1982, p. 17).



Nesse trecho, Alda é mostrada primeiramente por seu braço franzino, característica infantil que sempre será ressaltada durante a narrativa, e por sua fantasia de pierrô, associada ao adjetivo "endiabrado", que reforçam traços masculinos, mas também o contraste entre a inocência e a paixão, advindas da figura carnavalesca, e a maldade e a esperteza, ligadas ao demoníaco. O narrador chama-lhe em seguida de "galantinha *étagère*", relacionando o seu corpo a prateleiras, o que soa estranho, mas reforça a imagem angulosa e aberta do corpo grotesco que a narrativa quer construir, o que se opõe ao adjetivo "galantinha", que demonstra graça, assim como a leveza que ela apresenta ao se movimentar e das roupas que veste. Por fim, o narrador destaca o colo e olhos de Alda como separados do restante de sua anatomia, sendo os últimos comparados à porcelana, o que soa ambíguo, porque não fica claro de que cor eles são.

A descrição, como podemos observar, apresenta um clima de sedução, pois o corpo de Alda apresenta-se leve e atrativo, mesmo que desconstruído. Ao mesmo tempo, causa estranhamento, porque ele mistura elementos, transformando-o em figura amorfa, pela associação entre masculino e feminino, anguloso e redondo (colo e olhos), além de inocência e maldade. Dessa maneira, o modo como a presença de Alda é grotescamente constituída causa fascínio e estranhamento ao leitor, assim como atração e uma expectativa de negatividade ao narrador, Mário.

O capítulo segue num adensamento dessas imagens, principalmente daquelas relacionadas ao demoníaco, misturando-o plasticamente a elementos divinos, mas também traços humanos aos de animais, ressaltando no corpo da personagem uma perspectiva de perigos, prazer e excessos, que a acompanhará durante toda a narrativa. Diz o narrador:

E eu sempre atoadamente a riscar lumes, sem resultado, e a cada fugaz clarão, sempre entrevendo, coleante e grácil, frente a mim, a demoníaca figura, que ria, ria da minha imperícia – cascalhando, saltando, batendo as mãos,



soprando os dedos – e a cada um dos seus vibráteis movimentos fustigando-me os sentidos com um picante aroma promissor de delícias ferozes, celestiais, inéditas (Botelho, 1982, p. 21).

O trecho assume um aspecto cinematográfico que remete ao cavernoso, ao obscuro, típico das representações grotescas, configurando o diabo encarnado em gente que o narrador deseja evidenciar em Alda. Ela é vista por meio de *flashes*, provocados pelo clarão dos fósforos, realçando a figura demoníaca que o narrador enxerga, ao mesmo tempo que se mostra uma mulher ágil e graciosa, conforme a descrição. Ela também ri malignamente, inflexão aumentada pela repetição do verbo “rir”, no pretérito imperfeito, por três vezes, além do modo meio alucinado, infantil, animal e algo circense com que o faz, o que denota o rebaixamento e a maldade que o narrador antevê em sua figura – lembrando que essas imagens tradicionalmente remetem ao grotesco, porque fazem menção a figuras sem juízo ou que se dedicam a uma diversão mundana, rendendo-se ao gozo e à felicidade, afastando-se da ideia de racionalidade. Por fim, os seus movimentos são sublinhados como vibráteis, aguçando os sentidos do narrador, que sente sair deles aromas que reforçam a natureza forte e animal da sexualidade de Alda, além de desenhá-la como divina e desconhecida ao narrador, enfatizando o estranhamento e o magnetismo que ele provoca ao construir a figuração da personagem feminina.

Durante toda a narrativa, essa imagética se repete e a sexualidade de Alda, dada quase sempre por seus elementos corporais ou por descrições de seu temperamento, é vista como diabólica e monstruosa, o que contrasta com sua beleza, vide a adjetivação dos seus olhos como diabólicos e sua boca como carnívora, que se encontra na página 41 do livro. Entretanto, na cena em que Mário e Alda irão ter o primeiro encontro sexual, a descrição do belo dá espaço ao grotesco, ao estranho, num jogo exacerbado de atração e horror, reafirmando a sexualidade feminina como perigosa e como



fruto de uma degeneração da afetividade. Além disso, demonstra o medo do narrador frente à liberdade feminina, além de uma necessidade perversa de satisfazer seus desejo estéticos. A citação é longa, mas vale a leitura:

E o caso é que a minha amantezita de ocasião era uma pura delícia, um poema inédito de prazer, o verdadeiro ideal da graça e da beleza! – Miudita e franzina, como já mais de uma vez te disse, não a opulentavam as redundâncias habituais do sexo, antes parecia o seu corpo – tão fartamente prostituído – a fria e tímida carne duma virgem elegantizada a poder de abstinência e castidade. Era uma conceição singular, um misto modelar e incomparável da ideal magreza florentina, em que não há ossos, e da sólida fibrinação lombarda, que exclui a gordura. A mais franca e anadioménica síntese da tentação, do vício inteligente, da perversão espiritualizada. De tanto que ela era corrida e enxuta de formas, chegava a parecer insexual o seu corpo androgino e fresco. Não tinha colo, não tinha quadris, não tinha ventre. A soberba linha do seu talhe, que eu seguia perfeitamente através da transparência da camisa, descia quase vertical e apertando ligeiramente, da curva alada dos ombros, pelos flancos estéreis, pelas ancas estreitas, pelas pernas adelgaçadas e firme, a fechar-se e a morrer, por um pródigo de estabilidade inverosímil, no leve arqueamento de suas patitas de ave, leves, saltitantes. De sorte que de feminino ela só tinha o encanto próprio, a expressão menineira do rosto, a graça felina dos movimentos, e – oh meu Deus – os dois grandes seios que bruscamente lhe rompiam do peito chato, túrgidos e altos, anormais, sem nenhuma transição de modelado.

Alpinuda e grácil como as mulheres do nosso litoral do Norte. Tipo fisiologicamente bastardo, toda vida refluía ao seio; naqueles dois promontórios de carne e de pecado, luzentes, duros com o marfim e como um fruto tropical quentes e macios, palpitava a diátese sensual e se concentravam as energias dinâmicas e de tida a epicúrea e boémia devassidão da estranha criatura (Botelho, 1982, p. 33–34).



O narrador continua a descrição de sua obsessão pelos seios de Alda e como eles guardam o temperamento da personagem por mais duas páginas, mas acreditamos que já é possível entrever, nesse trecho, a figura grotesca que se estabelece, que espelha não apenas o corpo de Alda, mas o espírito do narrador, que procura uma espécie de satisfação sexual estetizada, bem como transmite uma concepção misógina do feminino e da prostituição. Assim, se, num primeiro momento, ela aparece com uma figura clássica, transfigurando um ideal de graça e beleza, aos poucos, vai assumindo um ideal mais moderno de representação das mulheres, representado pelo adjetivo “anadiomênica”, retomando o poema de Rimbaud, que mostramos anteriormente, ainda que por imagens bastante diferentes.

A figuração do corpo de Alda é dada ao leitor do pequeno para o grande, do androgino para o extremamente feminino, ainda que este apareça como estranho ou como anormal. O narrador resalta que ela é pequena e que seu corpo é marcado por características infantis, como uma virgem casta. Neste momento, desejamos fazer um adendo, tendo em vista que a própria atração que Mário tem por esse ser, que parece pudico, faz-se estranha, porque ele assemelha Alda à Branca, de quem nunca fala de uma maneira sexual no livro. A associação entre as duas normalmente é feita por meio de uma contraposição entre as suas aparências e temperamentos – uma definida como bela e santa, a outra, como ardente e pecadora. Essa observação do narrador sobre a semelhança do corpo de Alda com o de uma virgem casta, ainda que irrompa depois em luxúria, além de demonstrar uma apetência estranha de Mário, possibilitaria uma leitura mais complexa do livro, visto que poderíamos enxergá-la como o desejo do sujeito masculino em obter uma síntese entre as duas personagens, tal qual a vida dupla que ele decide levar.

Retomando a análise da descrição de Alda, o narrador vai evidenciando a construção de um pequenino e estranho ser, ressaltando a magreza de seu corpo, marcando sua infantilidade e androginia, associando-o às artes lombardas e florentinas, cujos traços



são angulosos e finos, definidos por ele como sem ossos, no caso da primeira, e sem gordura, no da segunda, ou seja, como um ser algo inanimado, portanto estranho. A relação com a figura de Vênus, dada pelo adjetivo “*anadiômenica*”, assim como a presença de substantivos abstratos ligados à ideia de uma sexualidade patológica, como vício, tentação e perversão, denota a qualidade dos sentimentos de Mário pela moça, mas também reforça a inumanidade da personagem que vem sendo construída, porque a tira do lugar de pessoa e a coloca em um lugar sobre-humano, absoluto, como símbolo dessa sexualidade degenerada, ainda que não acreditemos que a personagem seja só isso.

A estranheza da figuração do corpo feminino grotesco de Alda vai se adensando, porque a descrição se atém, cada vez mais, a aspectos andróginos de seu corpo, como a sua forma “corrida e enxuta”, ou evidenciando o modo como ela é magra e seca, dando uma ideia de um ser em decomposição, arrefecendo. Ainda que ele chame o seu talhe de soberbo, portanto belo, suas espáduas se assemelham a asas, seus flancos parecem nada poder produzir, seus quadris são estreitos e suas pernas se afinam, até se assemelhar a pernas de aves que estão morrendo.

A expectativa do leitor é quebrada não só pelos trejeitos femininos de Alda, mas também pela animalização, por meio da figura do gato, cuja agilidade se contrapõe àquela do corpo do pássaro morrente; pela infantilização, que a citação de seu rosto “menineiro” produz; e principalmente pela explosão da imagem de seus grandes e redondos seios, rompendo aquele corpo frágil e infantil, novamente causando estranhamento e sedução. Os seios da personagem irrompem como montanhas, rasgando aquele pequeno corpo, tomando conta dele todo até subsumi-lo, engolindo a imagem da castidade, da inocência ou de uma devassidão androgina, trocando-a por uma imagem feminil, redonda, cheia, cativando Mário pelo deslumbramento que “aquela criatura estranha” causa. Esses órgãos surgem como elementos do feminino grotesco em quase toda a narrativa,



principalmente nas partes mais eróticas, tornando-se mesmo monstruosos, quando associados a tentáculos (Botelho, 1982), mas também guardam em si toda a história decadente de prostituição da personagem, expressa também em nível corporal, não apenas diegético.

Com o seguimento da narrativa, o mesmo tipo de descrição feminina, associado ao grotesco, vai se modificando, tornando-se apenas negativo, principalmente quando passa da figura individual de Alda para o grupo coletivo de prostitutas. Por isso, é necessária uma análise daquilo que Mário chama “maligno símbolo da estética alucinada e irregular do nosso tempo” (Botelho, 1982, p. 348). O narrador, em sua obsessão por Alda, que o rechaça sexualmente, passa a procurar nas prostitutas, sobretudo nas mais pobres e crianças, aquilo que vê na amante:

A mim, pelo contrário, essa perversa frequentaçāo com Alda, a minha adoração pela sua figura aganada e efémera – maligno símbolo provocador da estética alucinada e irregular de nosso tempo – corrompera-me totalmente as sensações, envenenara-me a própria medula do meu querer... e fazia-me procurar com requintado afã o exagero mórbido da fraqueza, a estéril redução das formas, embora para isso houvesse de socorrer-me a lastimosos exemplares abortivos, tristes arremedos de mulheres que o raquitismo, a bastardia, a miséria anemizaram...embora houvesse de esquadriñhar pela população fruste dos hospitais e a andrajosa escumalha das alfurjas dos cárceres e das vielas (Botelho, 1982, p. 348-349).

Como podemos observar, já não são os seios túrgidos que aparecem, indícios da feminilidade de Alda, e não são as mulheres saudáveis, com curvas arredondadas, que apetecem o narrador, mas aquelas em que sobressaem os aspectos grotescos de seus corpos, relacionados à esterilidade, à doença hereditária e ambiental e à marginalidade, o que poderia descambar, à primeira vista, para uma descrição um pouco misógina, como nos alerta Russo (2000), no trecho anteriormente citado. Dessa maneira, o narrador busca por entes



fracos, sem formas, parecidos a fetos, não se configurando mesmo como mulheres, visto que estão debilitadas pela doença, pela má alimentação ou pela pobreza total que as forçaram à prostituição, tudo isso marcando-as corporalmente.

A marginalização das prostitutas procuradas por Mário se extrema, porque ele as busca em lugares também marginalizados, como se fossem seus ambientes próprios, a saber, hospitais, pátios sujos de desempregados, ruas e prisões, mostrando que ele, apesar da ojeriza e da negatividade com que as descreve, não as consegue evitar. Essa negatividade de que se reveste a descrição do grupo das prostitutas, mais do que revelar o desejo patológico e a degradação moral de Mário, também denuncia a condição de vida e de exploração por parte dos homens a que estão submetidas. Para essas mulheres, suas experiências desajustadas e horrendas incidem sobre seus modos de vida, sobre seus afetos, seus sentimentos, mas principalmente sobre seus corpos. Dessa maneira, podemos dizer que o livro não apenas realiza uma crítica à decadência moral das prostitutas, como parece acontecer quando o lido superficialmente, mas também denuncia as condições que as levam a essa profissão.

Por fim, gostaríamos de observar rapidamente a cena do último encontro entre Alda e Mário, que acontece após o rompimento entre os amantes e a morte de Branca. O narrador, tendo presenciado a sua morte, sai desnorteado por Lisboa e surpreende Alda e o amante, o Bolacheira, passeando em uma caleche. Isso não seria importante para a nossa análise se, nesse trecho do livro, Alda não tivesse assumido, aos olhos do narrador, a figura clássica do grotesco, ou seja, a da feiticeira que cavalga despudoradamente um bode, uma vassoura ou o próprio diabo, iconografia que refere a ligação das mulheres à magia e aos elementos da natureza, mas que algumas culturas acreditam reportar-se à sexualidade feminina desenfreada. Diz o narrador ao encontrar Alda:



Estaquei... Uma caleche prestes a atropelar-me, rasgou de ímpeto o ar, mesmo rente a mim, instantâneo como um relâmpago, e breve como um meteoro luziu, passou diante dos meus olhos. Não tão rapidamente, ainda assim, que eu não pudesse ver quem ia dentro... Iam – que imaginas tu?... – ia o *Bolacheira*, dedilhando a minha guitarra, e Alda ao lado dele, arrebatada, louca, em cabelo, dardejando ao passar um olhar impudente, montada a gineta na portinhola.

– Ah, puta!...

Foi a única frase, fórmula suprema de abominação, que eu tive alma de proferir, numa vertigem de ódio, numa grande e assoladora vergonha; enquanto pregado de pasmo e indignação, de punhos ao ar e com os olhos em brasa, com a vista eu segui a diabólica e imprevista aparição, que estridulava já longe, chispando lume no basalto (Botelho, 1982, p. 383, grifo do autor).

Como passou na vida de Mário, aqui Alda passa fatal e rapidamente, como aponta a metáfora do relâmpago e do meteoro, reafirmando o quanto ela também pode ser fatal. Ainda que não a reconheça imediatamente, ele a vê toda desfeita, de modo louco, debochado e despudorado, o que é dado pela própria referência à loucura e ao arrebatamento, pelos seus cabelos desfeitos e por ela estar montada na porta da caleche como se estivesse em um cavalo ou, ainda, em um felino, visto que a palavra “gineta” também pode se referir a um animal carnívoro dessa espécie, que vive em Portugal. Alda se transfigura na bruxa que cavalga loucamente em um animal, debochando da dor do narrador.

Afora os sentimentos de indignação de Mário, presentes no trecho, o rebaixamento completo se dá quando ele a chama “puta”, ligando-a às suas irmãs de profissão, vistas de maneira negativa por ele. O caráter grotesco da cena é ainda finalizado com o reforço da associação de Alda com as feiticeiras, uma vez que o narrador diz que ela é “uma diabólica e imprevista aparição”, evidenciando o cará-



ter sobrenatural que toma, ao mesmo tempo que a ouve estridular, ou seja, emitir sons estridentes, como a imagem clássica da bruxa. Ainda como uma delas, Alda parte deixando atrás de si fagulhas, como se, das rodas da caleche, saíssem faíscas de um fogo infernal. Nesse momento, já não há atração nenhuma pelo corpo grotesco, obscuro e estranho de Alda, mas apenas o caráter rebaixado e negativo transparece, resultante do ódio e da desilusão do narrador.

Gostaríamos de concluir dizendo, primeiramente, que Abel Botelho não foge à tentativa de descrever e criticar a realidade e a decadência moral do Portugal oitocentista, quando escolhe fazê-lo pela representação do grotesco feminino para constituir o corpo de Alda e de suas companheiras. Isso acontece tanto porque mostra como a sociedade oitocentista, espelhada pelos olhos de Mário, acreditava que a degeneração moral incidia sobre os corpos femininos quanto porque aponta como esse mesmo corpo, nojento, esquisito, fragmentado, se constitui como objeto erótico, que provoca atração e repulsa, a fim de despertar e aplacar desejos, sejam eles sexuais ou literários. Além disso, a perspectiva de Mário mostra como os desejos mais recônditos dos homens incidem sobre aquilo de que eles mais têm medo, a saber, a sexualidade feminina liberta e irrefreada, vista como diabólica e anormal, num corpo que expressa beleza e fealdade.

Por fim, a constituição da imagética feminina grotesca, em *O livro de Alda*, mostra também como a opressão e a violência de uma sociedade patriarcal, em que as mulheres não têm vez nem voz, se alastram não só sob suas trajetórias, vidas, sentimentos e afetos, mas também na maneira marginal com que a sua corporalidade é representada, desconsiderando tudo que viveram, o que é reconhecido pelo narrador. Dessa forma, pensar a representação das mulheres no livro de Abel Botelho, bem como no século XIX, não faz justiça apenas à obra do autor, mas também àquelas mulheres que viveram a opressão em suas próprias peles.

REFERÊNCIAS

- BOTELHO, A. **O livro de Alda**. Porto: Lello & Irmãos, 1982.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. São Paulo: [s.n.], 2009.
- HUYSMANS, J. K. **Às avessas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HUYSMANS, J. K. **À rebours**. Paris: Pocket, 1997.
- KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MAMEDE, I. C. **A representação feminina nos romances O livro de Alda e Fatal dilema de Abel Botelho**. 2006. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas – Séculos XIX e XX) – Universidade do Porto, Porto, 2006.
- MOISÉS, M. **A "Patologia Social" de Abel Botelho**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1962.
- QUEIRÓS, E. **O primo Basílio**. São Paulo: Ateliê, 2001.
- RIMBAUD, A. **Poésies complètes**. Paris: Livre de Poche, 1998.
- RIMBAUD livre. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RUSSO, M. **O grotesco feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARAIVA, M. J. **A representação da mulher na narrativa realista-naturalista**. 1997. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997.

9

João Vitor Nunes Machado

O diabo tem coração:
ecos d'*O guardador de rebanhos*,
de Alberto Caeiro, no Pastor,
d'*O Evangelho segundo*
Jesus Cristo, de José Saramago

RESUMO

A literatura nasce da e na própria literatura (Perrone-Moisés, 1978), de modo que estabelece perpétuo dialogismo consigo mesma. Nesse encalço, o estudo das relações de intertextualidade (Samoyault, 2008), constitutiva da tessitura do texto, fez-se como perspectiva teórico-analítica adotada neste trabalho. É propósito deste estudo lançar atenção ao sujeito lírico d'*O guardador de rebanhos* (1914), de Alberto Caeiro (1888-1935), e à personagem do Pastor, d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1992), de José Saramago (1922-2010), pretendendo perceber e elucidar os ecos da primeira obra na segunda, viabilizando a percepção de que o Evangelho saramaguiano é tributário de elementos do texto caeiriano, ao promover uma dilatação, na extensão do romance, de traços condensadamente presentes no texto poético do heterônimo pessoano.

Palavras-chave: *O guardador de rebanhos*. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Intertextualidade. Dessacralização.

OS EVANGELISTAS ALTERNATIVOS

Alberto Caeiro, heterônimo pessoano, é mestre reconhecido de seus pares e assim intitulado por Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Sua poesia dos sentidos, menos metafísica que empiricamente tático, olfativa, auditiva e, sobretudo, visual, reflete sobre a morte, Deus, a natureza de tudo que há, problematizando a interferência do pensamento racionalista na simplicidade das coisas e encarando a linguagem como um monte intransponível que cerceia a percepção, interpondo-se à realidade, obstaculizando e contaminando a pureza da expressão.

Em *O guardador de rebanhos* (1914), Caeiro andarilha por temáticas várias, dentre elas os já supracitados tópicos de sua lírica. Especialmente no poema VIII¹ dessa coletânea, aquele, cuja alma é como um pastor, esbarra na Trindade da religiosidade cristã e propõe a história do seu Menino Jesus. Como um evangelista alternativo, o Guardador conta-nos, em um extenso poema narrativo, um sonho que teve, no qual gentilmente estraçalha a Trindade da fé cristã, desmascarando Deus, a pomba estúpida que é o Espírito Santo e nos pondo em contato com o Jesus menino, humano, que rejeita Sua existência divina e desce à Terra para compartilhar do bucolismo da aldeia do Guardador.

O sujeito poético do poema VIII introduz a imagem negada pelos evangelistas canônicos Mateus, Marcos, Lucas e João: os quatro primeiros livros do Novo Testamento pouco ou nada nos dizem sobre Jesus em Sua infância. Sabe-se de sua concepção, saltando diretamente à adolescência de Jesus, que tem algo em torno dos 12 anos de idade. Uma lacuna é imposta, omitindo os desdobramentos

1 Deus e outras questões correlatas à religião figuram em outros poemas, não só dessa coletânea, como também nos *Poemas inconjuntos*, que congregam poemas de 1913 a 1930, assim nomeados por Ricardo Reis.



de uma importantíssima parte da existência da segunda pessoa da Trindade, sumarizada em um versículo: "Jesus ia crescendo em sabedoria, estatura e graça diante de Deus e dos homens" (Lc 2,52).

Em Caeiro, tornado outra vez menino, Jesus desce à Terra, fugindo do céu, com o primeiro raio de Sol que pôde apanhar. Em seu poema narrativo, Caeiro começa a esfacelar progressivamente a figura que é o epicentro absoluto de toda a fé cristã, uma vez que todo o Antigo Testamento anunciaava o Cristo e o Novo Testamento é inaugurado com a encarnação humana de Sua existência. A proposição de Alberto Caeiro é essencialmente paródica: dessacralizando e profanando sacrilegamente a Trindade, o poema apresenta um mundo às avessas, carnabalizando a tradição religiosa institucional.

Na companhia do Guardador, Jesus, aquele que "era nosso demais para fingir/de terceira pessoa da trindade" (Pessoa, 2022, p. 29), delata a realidade falsa que Lhe é imposta no céu: nega a paternidade de José, versa quanto à constante necessidade de estar sempre a ser dolorosamente sacrificado na cruz, adjetiva Deus como desatento, austero, estúpido e doente, ao passo que o Espírito Santo é minimizado a uma pomba a fazer sujeiras. Jesus é o humano-divino que ensina ao Guardador a preciosidade das coisas que existem, de modo que este confessa: "A mim ensinou-me tudo" (Pessoa, 2022, p. 30). A natureza do poeta é também ironizada, desmistificada, como o é a natureza do Menino Jesus: "Graves como convém a um deus e a um poeta" (Pessoa, 2022, p. 32), os dois brincam com as cinco pedrinhas.

Estamos diante de um Jesus humano, portador da sensibilidade caeiriana, um menino que ri e brinca, cansa-se e adormece casto e inocente. Sua conduta é absolutamente justificada, uma vez que no céu é tudo "[...] estúpido como a Igreja Católica" (Pessoa, 2022, p. 31). Caeiro tenciona, ainda, a inauguração de outra Trindade: "Dá-me uma mão a mim/E a outra a tudo que existe/E assim vamos os três [...]" (Pessoa, 2022, p. 31): o menino divino-humano, o poeta



e tudo que há, ou seja, além de ridicularizar o Espírito Santo, deformar por acentuação e exacerbação a austerdade de Deus, inutilizar a Virgem Maria, tendo sido apenas um instrumento, uma "mala", Caeiro, do meio dos destroços das imagens que desfaz, estabelece um novo modelo, pareado com a humanidade e com o mundo.

No encalço de Caeiro, José Saramago, em 1992, lança ao mundo o seu "Evangelho". Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1992) – doravante OESJC –, o autor do já aclamadíssimo *Memorial do convento* (1982) regressa com toda a força ao tema da religiosidade cristã, sendo esse o ápice da temática em sua produção. Nesse romance, reconta a vida de Jesus, enfocando sua natureza humana negada e censurada nos textos bíblicos, e constrói um Jesus essencialmente humano e repleto de pulsões, emoções complexas e avassaladoras, questionamentos e inquietações. Mais tarde, quase duas décadas depois, *Caim* (2009) viria à luz, expondo episódios do Antigo Testamento revisitados e parodiados, com o revisionismo irônico e acurado de Saramago, dando sequência a indagações que concernem, sobretudo, à natureza vil de Deus.

Em OESJC, Saramago confere textura ao Cristo, complexificando e psicologizando Sua existência, ao elaborar uma sofisticada tessitura paródica do texto bíblico, sacralizando os enjeitados pela religiosidade institucional e profanando a mais elevada divindade do Cristianismo. A paródia (Hutcheon, 1985) saramaguiana incorpora a narrativa tradicional acerca da vida de Cristo e das personagens que em torno dele orbitam, subvertendo suas naturezas. Assim, seu texto parodístico, como o de Caeiro, atua como uma lente (Sant'anna, 1988), deformando em maior ou menor grau as personagens, dilatando detalhes dos Evangelhos canônicos, ocupando lacunas e expandindo supressões propostas pelos quatro evangelistas sancionados, de modo a constituírem-se como textos de insubordinação à ortodoxia do discurso religioso tradicional.



Em tempo, nos parece incontornável a indicação, ainda que não a desenvolvamos neste trabalho, de que as duas obras cujo cotejo é interesse deste trabalho estão circunscritas na esteira de uma tradição heterodoxa presente na religiosidade popular portuguesa, cujo princípio basilar é a autogestão da fé, manifesta na concepção dos santos e divindades, como reflexo dos valores sociais em voga. Como aponta Espírito Santo (1990, p. 115), é a “aldeia que faz o santo”, de modo que o santo acaba por ser menos o que o Catolicismo ortodoxo prevê do que aquilo que o grupo de fiéis quer que ele seja, de acordo com valores ideológicos em vigência em determinada região. Essa tradição, intrínseca à própria cultura portuguesa, tem como elemento basilar a manipulação das figuras sacralizadas via interferência e alteração das características de figuras como o Cristo e, claro, o Diabo, preconizadas pela tradição religiosa institucional. Segundo Ferraz (2012, p. 191), ao longo das décadas, “[...] cada povo, cada mentalidade constrói o Diabo que merece, a sua imagem e semelhança, concede a ele a máscara mais propícia [...]” que lhe parece conveniente. Como demonstração que sumariza a relação estabelecida por alguns crentes com a figura diabólica, o ditado “Deus é bom mas não tenho de que me queixar do Diabo” (Espírito Santo, 1990, p. 125) é sintomático da crença em um Diabo cuja ambivalência desfaz o maniqueísmo de “bem” em oposição absoluta ao “mal”, de modo que ambos os polos (bem como os matizes entre um e outro) podem figurar num mesmo ser. A literatura, como representação do real, não passou incólume a essa tradição, como bem exemplificam os textos aqui analisados.

Retornando à tessitura de sentidos proposta por Saramago, o autor estabelece um intertexto paródico com os Evangelhos, colo-
cando às portas de seu romance versículos que abrem o Evangelho de Lucas, justificando seu escrito de modo análogo à justificativa de Lucas a Teófilo, a quem endereça o texto que seguirá. A voz do narra-
dor saramaguiano é igualada à voz do evangelista, pareadas em legiti-
midade quanto ao que versam, sobretudo pelo fato de Lucas não ter



sido um discípulo direto (Lc 1,1-4) – como os 12 escolhidos e chamados por Jesus –, testemunha ocular da vida do Cristo. O evangelista Lucas foi cristianizado pelo apóstolo Paulo, tendo escrito sobre o que lhe foi transmitido, e não sobre o que experienciou – diferentemente do que acontece no livro Atos dos Apóstolos, cuja autoria lhe é atribuída (At 1,1-3). O narrador saramaguiano está ladeado também pelo sujeito lírico de Caeiro, que encerra seu poema VIII d'*O guardador de rebanhos* homologando a legitimidade de sua narrativa. Ambos escrevem suas histórias desviantes como bem lhes apraz e as consideram tão legítimas “[...] quanto os filósofos pensam/E tudo quanto as religiões ensinam [...]” (Pessoa, 2022, p. 34).

O DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE OS EVANGELISTAS

Interessa-nos, daqui em diante, o cotejo das duas obras, acompanhando o percurso de Pastor no evangelho saramaguiano, sem perder de vista o sujeito lírico da coletânea de poemas do heterônimo pessoano.

Em primeira instância, OESJC de Saramago. A personagem enigmática de Pastor assume diferentes formas no curso da narrativa (e é especialmente sua existência na diegese saramaguiana que pretendemos enfocar nesta análise), tendo principiado essa trajetória, figurando no marco zero da existência de Jesus: Pastor, na forma de um mendigo que esmolava ao portão da morada de José e Maria, atua na narrativa como o anjo da anunciação, assumindo uma forma angelical de grande estatura e brilho resplandecente (Saramago, 2017). A segunda aparição de Pastor, nas características de grande figura masculina, análoga à da anunciação da gestação de Maria, ocorre no caminho ao recenseamento na cidade natal do patriarca da família, José. Rumando a Belém, José é quem avista



a titânica figura do homem, "varão entre as mulheres" (Saramago, 2017, p. 63), dado que os varões nesse trajeto caminhavam à frente e as mulheres, os idosos e as crianças vinham atrás, sendo reservada alguma distância entre os dois grupos. Pastor estava no meio destes, os marginalizados nas dinâmicas sociais da época, e, inevitavelmente, apresentava-se junto do menino Jesus, que no ventre Maria estava sendo gerado.

Integrado aos quatro pastores com os quais o pai de Jesus encontra-se, ao evadir da cova em razão dos gritos de dor advindos do trabalho de parto de Maria, Pastor declara, com voz que vinha de "[...] debaixo da terra" (Saramago, 2017, p. 81), que será o que levará pão à família do menino que vinha então ao mundo. A confirmação da identidade desse terceiro pastor nos é fornecida na página seguinte; nascido Jesus e sendo visitado na cova pelos três pastores, Pastor, com a reminiscência de sua grandiosa estatura, enuncia, olhando o menino: "Com estas minhas mãos amassei este pão que te trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi. E Maria soube quem ele era" (Saramago, 2017, p. 82).

Telúrico, com relações específicas – e por ora misteriosamente intrigantes – com a terra, Pastor é aquele quem dá o alimento ao menino Jesus. Tal alegoria pode ser prenúncio da relação que Pastor e Jesus desenvolverão: mestre e discípulo. A imagem do pão é muitíssimo recorrente nos textos bíblicos, sobretudo na boca do próprio Filho de Deus, que Se autoproclama pão de vida que desceu do céu (Jo 6,33-41), ao passo que ainda revela que, da palavra que provém do Senhor, os fiéis serão alimentados, não somente de pão (Mt 4,4). Recorrer à imagética do pão como alegoria à própria natureza do Cristo e como fonte de alimento que é dado por Deus, colocando-o como oferta de Pastor a Jesus, é demonstrativo, mais uma vez, da dessacralização de elementos do imaginário cristão sutilmente perpetrada pelo narrador saramaguiano.



A próxima aparição de Pastor é no momento de ausência de José, que havia se retirado da cova onde estava escondido com Maria e Jesus, para verificar se os soldados de Herodes já haviam partido e concluído, portanto, a chacina dos meninos na região em que se encontravam, na busca de matar o menino Jesus. Aquele que outrora havia anunciado a si mesmo como anjo, “[...] contudo sem dizer de que céu ou inferno” (Saramago, 2017, p. 113), reaparece para declarar a culpa de José, em virtude do crime que cometeu ao “autorizar” o assassinato dos jovens meninos de Nazaré, uma vez que nada realizou para impedi-lo. Além de incriminá-lo, sem anistia, Pastor revela que se ausentará, pois havia sido concluído o que era preciso de acontecer, ou seja, que já fora concluída sua missão de anunciar a gestação de Maria e figurar nos primeiros momentos de vida de Jesus.

Ainda nesse episódio, uma das artimanhas do complexo narrador saramaguiano está manifesta: o deslocamento de uma passagem do texto bíblico para outro campo, neste caso, a boca de Pastor, tomando tal excerto como hipótese alternativa às ações de José. No segundo capítulo do Evangelho de Mateus (Mt 2,13), um anjo do Senhor orienta José para que fuja para o Egito, a fim de salvar a vida de Jesus da chacina contra os meninos com menos de três anos de idade ordenada por Herodes. Na narrativa saramaguiana, as personagens tomam outros rumos e aquilo que está registrado no Evangelho canônico aparece como uma das possibilidades daquilo que José poderia ter feito para não só preservar a vida de Jesus, mas também salvar a vida dos meninos ceifados:

[...] mas o carpinteiro poderia ter feito tudo, avisar a aldeia de que vinham aí os soldados a matar as crianças, ainda havia tempo para que os pais delas as levassem e fugissem, podiam, por exemplo, ir esconder-se no deserto, fugir para o Egito, à espera de que morresse Herodes, está por pouco (Saramago, 2017, p. 113-114).



Assim, fica demonstrada a astúcia de Saramago ao colocar a própria palavra de Deus, diretamente transcrita do texto bíblico, na boca daquele que mais tardivamente viríamos a saber ser o Diabo.

Nesses episódios, o autor imiscui ao texto citações, não marcadas tipograficamente, retiradas do texto bíblico parodiado, de modo que o intertexto fica apagado e incorporado ao texto paródico² que constrói (Samoyault, 2008). Eliminando qualquer indício de heterogeneidade, suas personagens apropriam-se do discurso de outrem, escondendo o “[...] o nome do enunciador efetivo” (Samoyault, 2008, p. 62). Com tal apagamento tipográfico que identifique qualquer citação, o narrador conta com o repertório inferido de seu leitor-decodificador para identificar os indícios do hipertexto suplantado ao hipertexto estabelecido.

Feita essa digressão, retornemos às aparições de Pastor, que acompanha quase paternalmente a trajetória de Jesus. Como bem assinala o narrador do romance, quanto à natureza dos anjos, se celestiais ou vindos do inferno, e sua queda, “[...] quem fez uns anjos fez os outros, mas depois emendou a mão” (Saramago, 2017, p. 125). Anteriormente à revelação da identidade de Pastor, pistas vão sendo salpicadas ao longo da narrativa, surgidas das inquietações das personagens, sobretudo de José, que atrela a dúvida quanto à origem do Anjo-Mendigo-Pastor à dubiedade inerente à natureza feminina de Maria.

Sendo Jesus já um jovem rapaz, após a morte de cruz de Seu pai, torna-se herdeiro do sonho que desde o Seu nascimento aterrorizou José. Nesse sonho, José estava junto dos soldados de

2 Como na página 170, após a crucificação de José e de outros, na qual o Salmo 8, verso 4, é citado, seguido do verso 4 do Salmo 144, entre outros. Na página 187, aquilo que Cristo vocifera no ato de Sua morte de cruz aparece na boca do jovem rapaz que se sente exaurido ao partir da constatação de abandono e do “[...] caminho de mortos principiado”; aqui, entao uma versão do verso 46 do capítulo 27 do Evangelho de Mateus. Na página 279, versos do capítulo 4 de Cântico dos Cânticos aparecem na boca de Maria de Magdala e de Jesus.



Herodes e iria assassinar o próprio filho. Quando transferido para Jesus, como marca da culpa que carregaria desde o Seu nascimento, Jesus vê Seu pai prestes a matá-lo e, em ambos os casos, no momento fatídico de desferir o golpe que ceifaria sua vida, os sonhos são interrompidos e ambos, perturbados, emergem do sono no qual se passava o episódio. Já imerso em questionamentos e inquietações sobre Sua vida, Jesus intima Sua mãe a responder uma porção de perguntas que O afligem. Nesse episódio, sentados debaixo de uma figueira, numa região desértica, Maria repara que, na encosta de uma colina em frente a eles, lá estava Pastor com seu rebanho, observando mãe e filho.

Para perseguir Seu destino, na tentativa de conferir sentido à Sua existência, Jesus parte, ironicamente orientado por Sua mãe que não virasse pastor. Tendo partido, a gigantesca figura de Pastor vai à casa retirar a enigmática planta que nasceu no lugar onde foi enterrada a botija com a terra misteriosamente brilhante que foi por ele entregue à Maria, quando do anúncio de sua gestação. Vivendo errante por caminhos da paisagem de Sua cidade, Jesus segue até Seu fatídico encontro com Pastor, tendo, antes disso, ido ao templo e desgastado as autoridades religiosas com Sua sabedoria e domínio perspicaz das Escrituras. Há, assim, na manifestação do destino de Jesus, a intervenção definitiva de um narrador todo-poderoso cuja onipotência e onisciência coincidem com a natureza divina apregoadas pela religiosidade institucional: Jesus está duplamente fadado ao Seu destino, nas mãos do narrador desse Evangelho e nas mãos de Deus e, por que não, do Diabo, em alguma medida, que Lhe acometem a impotência de ser não mais que um joguete em suas mãos.

Encaminhamo-nos para o primeiro grande encontro dessa narrativa. O clarão que circunda a figura angelical de Pastor desperta Jesus, que havia adormecido abrigado em uma caverna. É bastante simbólico o encontro de Jesus com a luz daquele que Lhe forneceria pão para se alimentar: a metáfora fica progressivamente mais evidente, de que o Pastor, o Diabo saramaguiano, é o grande guia



de Jesus, alimento espiritual a competir com o saber escritural da educação religiosa institucional da qual Jesus é derivado, pois, bibliicamente, "a tua palavra é lâmpada que ilumina os meus passos e luz que clareia o meu caminho" (Salm 119,105). Desse modo, o Diabo é pão e luz para a caminha de Jesus.

Desse momento em diante, a narrativa é conduzida de modo a colocar o leitor em contato com as características mais particulares do Pastor-Diabo de Saramago, sobretudo em virtude do atrito ideológico entre mestre e discípulo do qual somos testemunhas em diversos episódios de discussões intensas entre Pastor e Jesus. É nessa altura que os atravessamentos do Guardador, de Alberto Caeiro, passam a emergir.

No trajeto que percorremos até aqui já pudemos ter algum vislumbre que pressagia a relação de Pastor com a terra, em alguma medida análoga à relação que o Guardador mantém com tudo que há. Também, em um sentido mais amplo de concepção das duas obras, começamos a delinejar intertextualidades das diferenças e das semelhanças (Sant'anna, 1988), ao analisar mais sistematicamente a personagem de Pastor, tendo em mente o cotejo com a figura do Guardador: enquanto Pastor convida Jesus ao bucolismo de sua vida pastoril, é o Guardador quem recebe a visita do Menino Jesus verdadeiro em sua aldeia. Pastor é tutor e mestre de Jesus, enquanto o Guardador é ensinado pela criança eterna.

O Pastor enigmático chega à cova, com "[...] o sorriso comprazido de quem, tendo procurado, achou" (Saramago, 2017, p. 223). O sorriso de Pastor pode ser colocado em oposição direta ao riso de escárnio de Deus, quando do relato do obituário dos vitimados da religião católica, no episódio da barca, em que estão ambos junto da figura de Jesus. Como Salma Ferraz (2012, p. 205) bem destaca, nessa cena "[...] é Deus quem ri, o Diabo permanece sério". No mesmo trabalho, a autora elabora a deformação parodística que reside no riso irônico e de gozo na morte presente na face de Deus,



uma vez que o riso é tradicionalmente atribuído ao pai da mentira e agora está estampado no austero rosto de Deus, sedimentando mais uma das inúmeras camadas que formam o Deus desvelado desse Evangelho, em oposição às características que vão paulatinamente conformando a complexa identidade do Diabo.

Nesse primeiro contato, Jesus já experimenta a onisciência de Pastor, que sabe de Sua filiação e da chacina decorrente de Seu nascimento. Intemporal, Pastor revela sua identidade, ao indicar que há muito pastoreia suas ovelhas e que conhece Jesus desde sempre. De fato, a presença de Pastor tem perseguido Jesus desde a concepção. De agora em diante, Jesus é recebido no rebanho de Pastor, não como uma ovelha, mas como um pastor auxiliar, explicitamente incumbido de não perder nenhuma das ovelhas do rebanho.

O Pastor desse Evangelho não tem um amo que o governe, tem seu rebanho e dele é guardador fiel. O Guardador, do heterônimo pessoano Alberto Caeiro, não guarda ovelhas, senão suas ideias: esse é o seu rebanho. Tem um cajado em suas mãos ao escrever e possui em si o desejo de ser seu rebanho todo, espalhado nas encostas (Pessoa, 2022). O Jesus particular de cada uma das obras desenvolve-se durante determinado período com o Pastor construído nos dois textos, sendo aprendiz e mestre, encerrando em si tal ambivalência (explicitados quatro anos em Saramago; período indeterminado em Caeiro, uma vez que o Menino passa a viver na aldeia do Guardador).

O rebanho de Pastor, em OESJC, cresce desmedidamente, pois não submete suas ovelhas às relações comerciais e à exploração: não as come, não as vende, não tenciona lucrar com suas existências. Ao esclarecer que as ovelhas não lhe foram dadas e, sim, que as encontrou e que elas o encontraram, Pastor declara que não é dono delas, tampouco nada do que existe no mundo lhe pertence (Saramago, 2017). Nessa elucidação, podemos ouvir o eco da filosofia de Caeiro, como no poema II de seu Guardador, no qual o mundo



consolida-se como algo que se fez para “[...] para olharmos para ele e estarmos de acordo” (Pessoa, 2022, p. 20).

Diante da revelação da identidade angelical de Pastor, Jesus mais que depressa percebe que da parte do Senhor não pode ter vindo, graças ao Seu saber escritural, que lhe adverte de que os anjos cantam a glória de Deus – o Menino Jesus de Caeiro também domina tal conhecimento, embora se rebele contra ele: “Ele diz [...] que os seres cantam a sua glória,/Mas os seres não cantam nada” (Pessoa, 2022, p. 31 – e Pastor nem ao menos bendiz Seu nome. Daí em diante, confrontos começam a integrar o dia a dia da relação de Pastor e Jesus e a real feição de Deus passa a ser desvelada, à qual Jesus rebate com a própria palavra bíblica.

Parece-nos especialmente destacável o ritual de Pastor, no qual “[...] abaixava-se e assentava suavemente as palmas das duas mãos na terra, curvando a cabeça, e fechando os olhos [...]” (Saramago, 2017, p. 233), demonstrando uma enigmática conexão com a terra, com tudo que existe. Essa relação parece ser estabelecida sensorialmente e se manifesta nesse episódio de forma tátil, remetendo aos versos do poema IX d'*O guardador*: “Penso com os olhos e com os ouvidos/E com as mãos e os pés/E com o nariz e boca” (Pessoa, 2022, p. 35). O narrador saramaguiano acrescenta a suavidade com que as mãos de Pastor estavam repousadas sobre a terra, como que para sentir “[...] cada grão de areia, [...] cada pequena pedra [...]” (Saramago, 2017, p. 234). Pastor conclui que o “[...] o conhecimento é próprio das mãos” (Saramago, 2017, p. 234), consagrando os sentidos, em especial o tato, como meio de apreensão do mundo.

A presença e zelo de Pastor por Jesus são notáveis, sobretudo se comparados à relação entre Deus e Jesus, que faz Sua primeira aparição depois da metade da narrativa, quando Se encontra com Jesus no deserto. A orfandade do pai, a rejeição à casa da mãe e o aparente desprezo de Deus colocam Pastor como aquele que ocupa a figura de instrutor de Jesus, acompanhando Seu desenvolvimento



como humano. Com o Diabo, Sua relação tem pontos de "enfrentamentos éticos e teológicos" (Saramago, 2017, p. 238), nos quais tenta inclusive abandonar a vida pastoril, mas alguma assombrosa fascinação O mantém na companhia de Pastor.

Jesus, que não tinha ninguém no mundo, em dado momento escapa do pesadelo que O atormenta desde a morte de seu pai, direto para os braços de Pastor, "[...] como se do seu desgraçado pai se tratasse" (Saramago, 2017, p. 241). Ele desfruta da companhia de Pastor, afeiçãoando-Se e sentindo-Se bem junto dele, ainda que "[...] em tudo tão diferente de e contrário ao seu rude hospedeiro virá afinal a ficar com ele até o anunciado encontro com Deus, de que tanto há a esperar, pois Deus não iria aparecer a um simples mortal sem ter para isso fortes razões" (Saramago, 2017, p. 242).

Parece-nos, a esta altura da análise, que o texto saramaguiano faz aquilo que Samoyault (2008) intitula alusão, que consiste em estabelecer um intertexto que não é plenamente visível, sem marcas que indiquem a heterogeneidade do texto, sendo reconhecido somente pela percepção do leitor. Aqui, Saramago alude ao poema VIII d'*O guardador*, de Caeiro, uma vez que a motivação do Jesus de cada um dos textos parece análoga: em Caeiro, um Menino Jesus incomprendido foge do céu, por avaliá-lo como estúpido, e vem à Terra para viver a vida bucólica de um pastor em sua aldeia, recebendo a atenção e o afeto que lhe foram negados desde a concepção, afeto que assume um caráter paternal; Jesus, em Saramago, deixa a casa materna e vai rumo à Sua identidade e destino, com Suas inquietações e peso da culpa sobre Seus ombros, para ser acolhido no rebanho de Pastor e viver com este, que acompanha atenciosamente Sua vida desde a concepção. Nas palavras do Guardador, "damo-nos tão bem um com o outro/Na companhia de tudo/Que nunca pensamos um no outro/Mas vivemos juntos e dois/Com um acordo íntimo/Como a mão direita e a esquerda" (Pessoa, 2022, p. 32).



O encontro de Jesus com Deus e a morte em sacrifício da ovelha marcam o fim da vida pastoril de Jesus, na companhia de Pastor. Após uma brevíssima conversa com Deus, na qual Este anuncia os planos de fazer uso de Jesus como instrumento e meio aos Seus propósitos, Jesus perde a negociação em defesa da vida da ovelha, que já uma vez escapara da morte, diante do templo na celebração da Páscoa. Deus a consome em sacrifício, como penhor da aliança estabelecida entre os dois, ainda que com pouco ou nenhum consentimento de Jesus, dado que Este pouco pôde compreender do que estava sendo tratado. Para Ferraz (2003), o inexorável destino da ovelha tomada por Deus em sacrifício é alegórico do fatalismo escancarado do destino do próprio Jesus, condenado por Deus à morte de cruz.

Regressando ao rebanho de Pastor, é expulso por ele, uma vez que deixou demonstrado, ao permitir que a ovelha fosse morta, que nada havia aprendido, que “[...] ele não aprendera a defender a vida” (Saramago, 2017, p. 281). Depois de quatro anos de instrução junto do Pastor-Diabo, é Deus quem tenta Jesus no deserto, flertando paródicamente com o episódio narrado no Evangelho de Lucas, nos versículos de 1 a 13 do capítulo 4. Em vez de termos o Diabo tentando Jesus, propondo-Lhe honra e glória, caso se curve ao Anjo Caído, somos colocados diante de um Deus que revela o que há de mais maquiavélico e caprichoso em Seus desígnios, prometendo a Jesus uma glória futura, depois que servir de meio aos interesses do Todo-Poderoso. Fica, assim, instaurado um mundo às avessas, como bem assevera Ferraz (2003).

A narrativa dedica-se, deste ponto em diante, à vida conjugal de Jesus, perpassada sempre pelas reflexões quanto à natureza de Deus. Aqui, o Deus misógino é denunciado³, como a misoginia de José o é ao princípio do romance, quando o narrador nos coloca diante do tratamento desferido à Maria e dos liames de sua miserável vida. Em certa conversa, depois de confessar o desprezo que

3 O trabalho de Ferraz (2003) trata, também, da denúncia do Deus misógino e da elevação de Maria de Magdala de anti-heroína no texto bíblico à posição sacralizada de companheira de Jesus, com seu caráter sábio e heroico.



Deus relega às mulheres, Maria de Magdala narra um sonho que teve, no qual um menino aparece-lhe para dizer: “[...] Deus é medonho” (Saramago, 2017, p. 307). O próprio Jesus homologa a possibilidade de Deus ser medonho, recorrendo às lembranças dos fatos recém-experienciados. Contudo, o que fica evidente com o relato desse sonho de Maria é o estabelecimento de mais uma camada a se sedimentar no estabelecimento do intertexto que o narrador saramagiano segue construindo, ao aludir, outra vez, ao poema VIII d’*O guardador*, quase como um todo, uma vez que o que a composição narra não é senão um “[...] sonho como uma fotografia”, no qual o Menino Jesus verdadeiro, a Criança Eterna, “[...] diz [...] muito mal de Deus/Diz que ele é um velho estúpido e doente” (Pessoa, 2022, p. 31).

Saramago parece estabelecer uma relação intertextual com o texto de Caeiro, que é nomeada e definida por Sant’anna (1988, p. 56) como uma “apropriação parafrástica”, uma vez que tal técnica “prolonga o texto anterior no texto atual”. Assim, o autor desloca elementos de um texto precedente, neste caso, o poema de Caeiro, ao texto que está compondo. Essa transposição não tem efeito paródístico, senão de continuidade, uma vez que a intertextualidade é estabelecida entre dois textos paródicos que dessacralizam e carnavaлизam, em linhas gerais, a mesma temática. O que Saramago promove é a dilatação, na extensão do romance, de traços condensadamente presentes no texto poético caeiriano. Temos um texto que, em alguma medida, deriva de outro, sem que haja na superfície material do texto evidências de copresença.

Saltamos agora em direção ao epicentro desse “Evangelho”, os 40 dias nos quais Jesus, Deus e Diabo passam na barca a meio de um lago, a nos revelar justamente as “[...] coisas que nós não sabemos [...] entre o Diabo e Deus” (Saramago, 2017, p. 357). Aqui, chegamos ao apogeu da “desevangelização” tecida no curso da narrativa, pois temos o desnudamento completo da face cruel e obstinada de Deus e a consolidação da construção identitária do Diabo: é nessas páginas que Deus converte-se em Diabo e o Diabo converte-se em Salvador na narrativa (Ferraz, 2003).



É na barca, junto de Deus, que Jesus proclama Sua natureza humana: "Sou homem, vivo, como, durmo, amo como um homem, portanto sou homem e como homem morrerei" (Saramago, 2017, p. 363). Aquele, a quem o Guardador caracteriza como "[...] nosso demais para fingir/De segunda pessoa da trindade" (Pessoa, 2022, p. 29), tem Sua face intrinsecamente humana desvelada e consumada no evangelho saramaguiano. Jesus toma ciência do plano de Deus, que O inclui como peça imprescindível aos Seus intentos, inclusive que Sua natureza de "semideus por excelência" (Ferraz, 2003. p. 173) não resguarda originalidade, dado que outros deuses arranjam filhos na Terra, intervindo no gênero humano e formando "heróis e outros fenômenos" (Saramago, 2017, p. 364).

Com a entrada emblemática do Diabo, percebemos, nivellados à constatação de Jesus, a semelhança fenotípica entre Deus e Diabo. Este posiciona-se na barca entre Deus e Jesus, atuando como aquele que intercede interventivamente em favor do destino do Cristo e da humanidade, como sinalizado por Ferraz (2003). Desse ponto em diante, tudo se clarifica: os limites de Deus são os do Diabo, tudo que interessa a um interessa igualmente ou mais ao outro, e o homem é apenas um títere em meio aos estratagemas e negociações de ambos.

Dando sequência às indagações, réplicas e tréplicas, fica distendida diante dos nossos olhos a completude do plano de expansão dos domínios de Deus e, por conseguinte, a inexorável e intransponível imprescindibilidade do Diabo nessas artimanhas. Interessa ao Cristo, estando consumado o fatalismo de Seu destino, saber do sofrimento do qual a humanidade será acometida e, como em Caeiro, "[...] tem pena de ouvir falar das guerras" (Pessoa, 2022, p. 33). Jesus atravessa um mar de mortes, um obituário que flerta com as genealogias bíblicas, que ordena em sucessão cronológica linear aqueles que vieram a nascer a partir de um dado patriarca. Nesse trecho, Deus elenca, ordenando cronológica e alfabeticamente as mortes que seguirão à morte de Cristo na cruz. No excerto, fica claro



que a morte em vida é uma toante da religiosidade cristã, transfigurada naqueles que, não obstante tornarem-se mártires (Saramago, 2017), se autoflagelam em nome do Senhor e da santificação, visando a atingir os requisitos solicitados aos protocolos salvacionistas que garantiriam a vida eterna.

Nessa barca, uma trindade complexa e edificada em estranha desunião delineia-se: uma segunda pessoa da Trindade que nega Seu destino e a face divina de Sua natureza, um Deus-Diabo e um Diabo-Salvador. Caeiro também estabelece, a seu modo, a sua trindade, delineada no poema aqui analisado: o Poeta-Guardador, o Menino Jesus e tudo que há. Assim, ambos os autores destroem a Trindade fabricada e tradicionalmente instituída e forjam as suas trindades alternativas, não menos legítimas (quem sabe até mais que as existentes) que aquela que se ocupam de desmontar.

O apogeu da questão da interface entre Deus e Diabo eclode no momento em que o Diabo, de antemão, defende-se de infundadas acusações que porventura poderiam surgir, atribuindo-lhe responsabilidade pelo morticínio do Deus sádico e pela criação daquele que virá, o grande inimigo e antagonista de Deus. Sobre essa microcena, em especial, Ferraz (2003) discorre quanto às possíveis técnicas de narrar empregadas por Saramago, ao invadir a diegese do romance e corporificar-se como uma dupla de vozes que trazem o elemento da heterónímia pessoana à discussão:

Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, perguntou curiosa outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças (Saramago, 2017, p. 388).



Ferraz (2003) identifica as duas vozes que saem do nevoeiro como o narrador e o autor implícito, respectivamente, em momento de intrusão na diegese do romance. Parece-nos que o autor, por meio de seu narrador, coloca-nos diante de uma situação dificilmente solucionável, à qual nos resta apenas lançar hipóteses, como a de que, por exemplo, a primeira voz seria a do autor implícito e a segunda, a de um leitor implícito inferido pelo autor, dado que o levantamento da questão da heteronomia acarreta de imediato alguma associação à figura pessoana.

Caminhando para o desenlace dos 40 dias na barca, o Diabo pede perdão a Deus e expõe seu plano que reverteria o destino designado por Deus a Jesus e à humanidade. A cena tem sua resolução em uma veemente negativa da proposta feita pelo Diabo, desaguando na confissão de Deus de que, se o Diabo se findar, Ele próprio estará também acabado. Prestes à dissolução do véu do nevoeiro que envolvia a barca, o Diabo despede-se, para não mais figurar nesse Evangelho: "Até sempre, já que ele assim o quis" (Saramago, 2017, p. 393).

O ministério de Cristo segue, acompanhando, com suas nuances paródicas e matizes sacrílegos, o que os quatro Evangelhos canônicos já haviam narrado. Instaurando a heteronímia cristã (Ferraz, 2012), muitíssimo mais antiga e complexa que a pessoana, Saramago constrói um Evangelho ideologicamente ladeado aos párias da tradição bíblica institucional, "[...] aproveitando-se dos 'vazios' deixados pelas escrituras, [...] utilizando vários intertextos, preenchendo as 'lacunas' deixadas pelo discurso histórico [...]" (Ferraz, 2003, p. 193), estabelecendo aquilo que a autora define como "o quinto Evangelho" (Ferraz, 2003, p. 193).

Desse modo, os textos paródicos do heterônimo pessoano e do autor de *Caím*, analisados neste trabalho, estabelecem entre si uma relação de continuidade, por meio da apropriação feita por Saramago do texto de Caeiro, inserindo-o nas relações intertextuais instauradas em seu "Evangelho". Ambos os textos, ao tratar do mito do Cristo

[...] conta[m] também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. Operações de transformação asseguram a sobrevida do mito e sua contínua passagem [...] (Samoyault, 2008, p. 117).

Assim, em OESJC, Saramago nos oferece um Pastor-Diabo complexo e que encerra em si traços aparentados à natureza do Guardador caeiriano, conduzindo-nos a crer veementemente em sua declaração de que, de fato, “[...] o Diabo tem coração” (Saramago, 2017, p. 390).

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA Sagrada *online*. Disponível em: <https://www.bibliaon.com/>. Acesso em: 24 abr. 2023.
- ESPÍRITO SANTO, M. **A religião popular portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- FERRAZ, S. **As faces de Deus na obra de um ateu**. Juiz de Fora; Blumenau: Edifurb, 2003.
- FERRAZ, S. O Diabo pede perdão: a redenção do Diabo por Saramago. In: FERRAZ, S. (Org.). **As malasartes de Lúcifer**: textos críticos de teologia e literatura. Londrina: EDUEL, 2012.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.
- PESSOA, F. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- SAMOYAUT, T. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1988.
- SARAMAGO, J. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

10

Antonio Augusto Nery

Valeria Evencio Zecchinello de Carvalho

Morte e natureza
em *Terra do pecado*,
de José Saramago

RESUMO

Terra do pecado, de José Saramago (1922-2010), publicado em 1947, tem como protagonista a viúva de Manuel Ribeiro, Maria Leonor, que, rodeada por pessoas como a governanta Benedita e por acontecimentos aparentemente naturais, deixa entrever, logo nas primeiras páginas do romance, algo que será intermitente ao longo de toda a história: a questão de precisar ter a sua existência enterrada com seu esposo, quando este morre. Nesta rápida intervenção, pretendemos evidenciar que a narrativa se esmera em demonstrar que a atmosfera social e natural da quinta dos Ribeiro, pós-passamento de seu dono, colabora em diversos sentidos para que a protagonista viva em constantes opressões, por um lado, provocadas por si mesma, ao tentar se entender como viúva e superar pré-conceitos relacionados a essa condição, e, por outro, impostas pelos julgamentos do coletivo que a rodeia, representativo da sociedade como um todo.

Palavras-chave: *Terra do pecado*. José Saramago. Morte. Natureza.



Antes do capítulo I de *Terra do pecado* (1947), encontramos um “aviso”, no qual José Saramago (1922-2010) propõe algumas questões sobre a sua primeira narrativa, como o fato de ter atribuído a ela o título *A viúva*, substituído pelo editor por *Terra do pecado*, sob a alegação de este ser um título mais comercial. Ainda atrelada a essa questão e ao teor da ficção, o escritor esclarece não saber como veio “a ideia de uma viúva ribatejana, ele que de Ribatejo saberia alguma coisa, mas de viúvas nada, e menos ainda, se existe o menos que nada, de viúvas novas e proprietárias de bens ao luar” (Saramago, 2015, p. 3).

A nosso ver, tanto um título quanto o outro traduzem muito bem o que aqui pretendemos evidenciar: os percalços da trajetória da protagonista, Maria Leonor, que, na condição de viúva, cerceada por uma série de preconceitos e opressões relacionados à sua condição e à ideia de pecado, muitas vezes deseja a morte, o mesmo destino de seu marido, Manuel Ribeiro. O cerceamento se constitui a partir da atuação de outras personagens que a rodeiam, mas também, como procuraremos demonstrar, por acontecimentos aparentemente tidos como naturais.

No que se refere à atuação das personagens “cerceadoras”, Benedita, a governanta da quinta, sem dúvidas, se destaca. Para ela, Maria Leonor é uma “pecadora” e tem seus “pecados” praticados não apenas nas terras herdadas do falecido esposo, mas, inclusive, na casa onde viveram juntos, em especial porque talvez a sua primeira falta tenha sido a de não ter enterrado sua existência junto do esposo. Os julgamentos da empregada se dão em resposta às mínimas tentativas da patroa de superar o luto do marido e, consequentemente, sua condição de viúvez.

Quanto aos acontecimentos tidos como naturais, notamos o interesse da narrativa em conectá-los não somente ao estado de espírito da protagonista e de outras personagens secundárias, mas, sobretudo, à atmosfera de juízo, condenação e morte que ronda a quinta dos Ribeiro.



Já nas primeiras páginas da narrativa, Manuel Ribeiro é retratado moribundo e logo morto; na sequência imediata, após o corpo ser velado à noite, ocorre seu sepultamento no cemitério da aldeia, episódio marcado por uma tempestade. Na imagem da natureza transbordando em água e terra, misturadas com a desolação chorosa e angustiante não apenas da recente viúva, mas também do empregado fiel, o velho Jerónimo, já temos apresentado o quanto as forças naturais estão intimamente conectadas com a ordem dos acontecimentos:

O dia amanheceu cinzento e chuvoso. A terra, ensopada de lama, saturava-se da água, que escorria pelas valas, formando riachos e inundando as culturas. A porta da casa, abrigados debaixo da alpendrada, os trabalhadores olhavam a desolação dos campos desertos e espreitavam o céu, carregado e soturno, que se desfazia em chuva. Do interior, vinha um cheiro pesado de coisas mortas, de flores emurchecidas. Todo o dia se passou no meio do temporal, que não findava, entre vultos escuros que entravam e saíam, de olhos vermelhos, suspirando. O velho Jerónimo, que velara o corpo de Manuel Ribeiro durante a noite inteira e que em todo o dia não arredara pé de junto dele, saía agora, cansado, lacrimejante, as mãos um pouco trémulas. Deixou-se cair em cima dum dos bancos de pedra que ladeavam a entrada e, com a cabeça entre as palmas das mãos, começou a chorar. Os outros aproximaram-se e ficaram olhando o velho. Ninguém disse uma palavra sequer. Apenas o ruído da chuva no terreno ensopado e os soluços sufocados do abegão se ouviam (Saramago, 2015, p. 10).

Dessa citação, compreendemos que a morte do senhor da quinta fez fenecer tudo ao redor: a família, os empregados, a casa e a própria natureza, uma vez que a chuva, comumente indispensável à vida, está literalmente afogando as plantações e as flores, bem como tangenciando os choros dos humanos. Outrossim, o próprio céu não apenas se encontra cheio de nuvens, como está melancólico, triste e sem vida. As palavras parecem ter sido minuciosamente escolhidas por Saramago para indicar o modo como a natureza e a morte serão tratadas na obra.



De fato, o passamento e a inumação de Manuel Ribeiro constituem elementos propulsores das duas questões que aqui nos interessam: as tentativas frustradas da protagonista de superar o ambiente opressivo no qual vive, sobretudo no que diz respeito à sua sexualidade, e o modo como a natureza parece dialogar com os acontecimentos que envolvem a quinta e a própria Maria Leonor.

No que concerne à natureza, por exemplo, após ocorrer o velório dentro da casa, do modo como era à época, os homens que seguravam o esquife para se dirigir ao cemitério no centro da aldeia paralisaram à porta, porque o aguaceiro prosseguia: "[...] a chuva desabava em catadupas torrenciais, tamborilando nas vidraças e entrando pela porta aberta, soprada pelo vento. [...] A chuva redobrava de violência. O céu tingia-se duma cor escura" (Saramago, 2015, p. 15).

A despeito de não se estar diante de um discurso diretamente afetado pela religião ou mesmo pela psicologia, é fato que a água aparece em muitas ciências e faz parte de muitos rituais. Nesse caso específico, tendo em vista a ligação do fenômeno natural com Maria Leonor, cabe mencionar o sentido dado pela psicanálise a tal elemento, pois, para essa ciência, a água muitas vezes aparece associada à força do inconsciente feminino e à gestação que se dá no ventre, com o feto envolto em líquido, isto é, a água em suas mais diversas formas, incluindo a sua ausência, pode apontar tanto a ideia de fonte da vida quanto algo propício à destruição e à morte, como ocorre nos casos de grandes enchentes e dilúvios (Russo, 2021).

Na narrativa, quem praticamente obriga todos a prosseguir com o sepultamento sob a tempestade é justamente Maria Leonor. A voz narrativa enfatiza a sensação de desconforto e melancolia do momento: "A chuva encharcou-os no mesmo instante. Ao cair sobre a tampa do ataúde, produzia um rumor surdo e contínuo de baquetas em pele de tambor e escorria depois pelas abas, indo pingar no chão enlameado, onde se sumia" (Saramago, 2015, p. 13). Contudo, quando o féretro passa em frente à igreja, a chuva para e o céu azula-se,



de modo que, no momento exato de o coveiro proceder ao enterro propriamente dito, são as lágrimas copiosas da jovem viúva que fazem as vezes das nuvens do céu; também ela, em surto, "atirou-se ao homem (o coveiro), mordendo-lhe os terra dedos, com fúria" (Saramago, 2015, p. 15). Pouco antes, Leonor já havia caído "sobre a terra molhada e negra" e "seus dedos crisparam-se nos torrões macios, esmagando-os um por um" (Saramago, 2015, p. 15). Assim, o enterro envolveu, em um só momento, a morte, por óbvio, e a vida: o ventre materno como a terra que abriga a semente e a água como indispensável à vida, mas no momento afogando-a, assim como as mãos fortes do coveiro, em oposição à fragilidade da viúva, que se transformará em força no decorrer da narrativa.

Nesse sentido, Bozetta (2016, p. 79), ao refletir sobre a noção do sublime¹ relacionado ao espaço e à natureza, pode nos auxiliar a compreender a importância dos fenômenos naturais representados em *Terra do pecado*:

O início do século XIX é uma época de grande influência do Sublime na Europa. Mudanças advindas da Resolução Francesa, do desenvolvimento da ciência, da popularidade das observações da natureza, do louvor de Rousseau a valores intocados e inatos reforçaram as ideias românticas da natureza – esta passou a ser tratada como uma entidade divina (Porteous, 1996). Caracteristicamente, a beleza romântica da natureza é impossível de ser apreendida por formas exatas e claras, mas ela move a alma por meio de visões maravilhosas e sublimes (Eco, 2010). [...] A força da natureza não foi aspecto que liderou o 'tema do culto à natureza', em vez disso, foram a correspondência entre um estado interior do ser humano, a natureza que nos circunda e a manifestação de Deus na natureza as questões que desempenharam papel principal.

1

Para aprofundamento na temática do sublime, sugerimos acessar a obra de Umberto Eco, *História da beleza* (2004).



Conforme estamos tentando demonstrar, a presença da natureza é constante em toda a narrativa, seja nos espaços físicos, seja nas sensações da protagonista; assim, a presença constante da chuva, por exemplo, coaduna-se com as lágrimas que caem, abrindo "sulcos fundos no rosto, como rios de lava nas abas de um vulcão" (Saramago, 2015, p. 114). Igualmente, outros elementos ligados à existência da protagonista são comparados a forças naturais. Vejamos a forma como Maria Leonor reflete sobre sua sexualidade:

Eu era joguete das forças naturais do sexo, as mais misteriosas forças da vida, que são o anseio íntimo para a imortalidade dos deuses. Foi pensando isto que me acalmei: desde fora tudo consequência duma causa de que me não era possível defender, sentia-me responsável como o cavalo que alguém guia para um abismo. Não me cabia responsabilidade na queda, alguém me impelia, alguém me guiava... (Saramago, 2015, p. 134).

Essa cena de desabafo evoca o retorno ao início da narrativa, momento em que a governanta Benedita, no anseio de atribuir culpa a alguém pelo passamento do patrão, a impinge ao irmão dele, António Ribeiro, que residia na quinta de "um ano para cá" (Saramago, 2015, p. 134): "[...] más colheitas, Inverno ruim, a morte do patrão, tudo..." (Saramago, 2015, p. 23).

Àquela altura, Maria Leonor estava adoecida, com pneumonia, e em sofrimento pela necessidade de lidar com questões ordinárias da administração de uma propriedade, algo que não fazia antes, além de estar alquebrada pela saudade da presença do esposo em sua vida e mesmo por conta de sua novel condição de viúva, mesmo sendo tão jovem. "As chuvas", aqui já entendidas como fenômeno natural e representativas do estado de espírito da protagonista, seguiram e o capítulo IV se inicia com o seguinte comentário do narrador:

Durante longos dias, o temporal fustigo a região. Todas as tempestades do Universo pareciam ter ido localizar-se sobre a quinta deserta e os telhados da casa e, mais longe, sobre a aldeia, acaçapada e inerte, à beira do caminho.



Perseguidas, furiosas e incansáveis, numa corrida veloz e desordenada, as nuvens, pardas, de reflexos metálicos e esbranquiçados, roçavam quase os ramos mais altos das árvores, esgalhadas pelo vento e desfolhadas pela chuva (Saramago, 2015, p. 21).

É perceptível nessa descrição que a morte de Manuel Ribeiro paralisou, para boa parte das personagens, as suas existências humanas, como a própria viúva, Jerónimo e Benedita, e estagnou até mesmo a aldeia, o centro administrativo da região. Nesse ponto do enredo, a água não constitui benção, mas, ao contrário, é um fustigante freio para as esperanças e mudanças de vários indivíduos presentes no enredo, especialmente para a protagonista:

- Sei em que pensas, minha filha! O Manuel morreu. Tudo o que a vida representava para ti, acabou. Com o corpo do Manuel, foram sepultadas também as tuas esperanças. Só te resta a contemplação dolorosa dos seus retratos, o relembrar das suas palavras, a recordação do seu amor. Eis o que pensas, não é verdade? Maria Leonor acenou afirmativamente e levou o lenço aos olhos para reprimir as lágrimas. Viegas, sem se mover, continuou:

- E, no entanto, tu estás enganada, Maria Leonor! Perante os dois caminhos, escolhestes o da desolação, o da tristeza e da inutilidade. Confessas-te fraca para olhar a vida de frente e recolhes-te na contemplação do teu passado feliz. Queres tirar daí o alimento espiritual dos teus dias futuros, sem veres que isso é a tua morte (Saramago, 2015, p. 27).

O médico busca alertar sobre o pensamento dramático da paciente com relação à morte do esposo e concomitantemente, sem qualquer sutileza, recorda que a morte do outro não é a nossa própria morte, isto é, Maria Leonor está viva e precisa retornar a viver.

De acordo com Lukács (2000, p. 155),

o amor que ocupa a verdadeira posição central nesse mundo é o amor como casamento, o amor como união – sendo que o fato de estar unido e de tornar-se uno é mais



importante do que a pessoa envolvida –, o amor como meio de procriação; o casamento e a família como motor da continuidade natural da vida.

No romance de Saramago, fica evidente o contexto cultural da época: à viúva restaram os filhos, a propriedade a ser administrada. No que se refere à libido? Justamente pelo fato de contrariar a lógica à época, representada tão bem pelos julgamentos de Benedita, os desejos de Leonor são classificados como pecados, ou seja, voltar a viver, tornar-se administradora da quinta, manter um instante de paixão com o cunhado e, por último, relacionar-se com o médico da família, sem vontade verdadeira de se casar novamente, são ações interditas e impossíveis de ser realizadas.

Em uma de suas primeiras tentativas de retomar a vida após a morte do marido, sair do quarto e do luto isolado, Maria Leonor está diferente, apresentando tédio, enfado, o que é percebido pelas criadas, especialmente Joaquina, que quase perde seu trabalho na quinta por afirmar, na presença de Benedita, que a razão dos aborrecimentos e zangas atuais da patroa se devia à “falta de homem!” (Saramago, 2015, p. 67).

Não cabe aqui argumentar se advieram da viudez algumas reflexões que a protagonista passou a fazer, mas é importante ver o caminho que o narrador passou a deslindar até que a condição de viúva tornasse às recordações de suas fases como menina, mãe e esposa:

A sua passagem de rapariga a mulher dera-lhe a alegria louca e estonteadora duma saída para o ar livre depois de longa permanência numa penumbra húmida e fúnebre. Vivera na contemplação da sua transformação física e psíquica, num embevecimento constante do mistério genésico. A gravidez fora para si um motivo de espanto, como se nunca a mulher alguma tivesse sucedido coisa idêntica. E surpreendia-se a perguntar-se que méritos seriam os seus para que em si se reproduzisse a manifestação mais perfeita da vida. O crescimento dos filhos

fora vigiado ansiosamente, como se temesse uma sorte de mágica que os levasse.

E este esquecimento de tudo que não fossem as crianças quase a fizera olvidar também do que a cercava. A morte do marido despertara-a brutalmente para uma vida que já não era a sua e, tremente de medo, sentia que regressava ao passado cheio de terrores e de sombras, ao passado estéril e inútil que julgava morto. E debatia-se, procurando onde agarrar-se, numa ansiedade de salvação que a esgotava (Saramago, 2015, p. 77).

Logo, o discurso narrativo e reflexivo da personagem junge suas figuras de senhora e mãe com a de viúva, sendo que a recente situação que a faz cogitar sobre qual é a vida que lhe pertence reforça a solidão em que se encontra após a morte do marido. Trata-se de uma mulher que está circunscrita às exigências sociais e morais de seu tempo, que tem sua existência vinculada às funções da casa e da maternidade, advindas de um casamento tradicional, nos moldes católicos. No caso de Maria Leonor, sua vida está aquém e além de sua sobrevivência pós-falecimento do esposo e da própria existência atual, principalmente porque permanece em constante vigilância do padre Cristiano, que representa a moral religiosa, da governanta, igualmente religiosa e julgadora, e do doutor Viegas, que a assedia para tê-la como amante.

Antes de se relacionar com Viegas, a viúva tem um envolvimento fortuito e repentina com seu cunhado, António, acontecimento que apenas agravou a situação já bastante desconfortável consigo mesma e com os julgamentos do coletivo que a cercava, especialmente de Benedita, que toma conhecimento do episódio:

O escândalo! Como tinha podido descer tão baixo? Como, sem amor, sem que outra paixão, que não fosse a dos seus miseráveis sentidos, a cegasse, pudera apertar um homem nos braços, apertá-lo contra o peito, torcer-se sob o seu peso de animal cioso? Que miséria a sua! E agora? Que fazer? Em casa, à sua vista constantemente,



uma mulher que não vira, mas que sabia... O olhar claro e puro dos filhos, a confiança dos amigos, o seu trabalho, tudo o que até ali constituíra a sua razão de viver, ficava à mercê de uma inconfidênci a, de uma palavra solta, de um gesto denunciador. E, então, seria a vergonha, o escarro na face, o olhar desviado, a reprovação no rosto dos outros, os ditos murmurados, as insinuações torpes a sugerir pormenores lúbricos... E ele? O que faria, também? Ele, que quase a possuía, o que diria, o que pensaria? (Saramago, 2015, p. 116-117).

É por intervenção da moralista Benedita que António retorna ao Porto, cidade onde vivia, na manhã seguinte ao ocorrido. A criada se torna, assim, uma defensora do que para ela era uma má conduta de Maria Leonor, não sem antes denominar a patroa de "porca" (Saramago, 2015, p. 113). Essa cena aponta para o que Georg Bataille (2014, p. 244) reflete sobre as relações acerca das pessoas próximas, mesmo quando não diretamente integrantes da mesma família:

Nas mesmas condições, as reservas em relação a pessoas são móveis. Elas limitam em princípio às relações do pai e da mãe, à vida conjugal inevitável, os contatos sexuais das pessoas que moram junto. Mas, assim como os interditos concernentes aos aspectos, às circunstâncias e aos lugares, esses limites são muito incertos, muito mutáveis.

A proposição de Bataille (2014) se aplica à vida conjugal perdida pela morte do homem e à sobrevida da mulher no contexto oitocentista. Ao menos no que tange aos olhos de Benedita, não há nada incerto nem passível de mudanças, pois, com o óbito de Manuel Ribeiro, Maria Leonor deve seguir a vida de mãe e senhora da quinta, nada além. E Benedita? Ela é quem, ao pensar na patroa velando o marido, entende que assim também o faria se tivesse um marido, bem como, ao ouvir as conversas íntimas dos patrões, logo no início da narrativa, constata que ela mesma poderia ser a esposa de Manuel Ribeiro. Diante disso, parece ser possível entrever que os "pecados" da "terra do pecado" não são da viúva, tampouco de Benedita, mas da moralidade social e religiosa da época,



imposta sobretudo às mulheres, fazendo com o gênero feminino estivesse subjugado por uma série de regras e códigos de conduta, inclusive no que se referia à manutenção de uma castidade hipócrita.

Aliás, é fato que o padre da aldeia, Cristiano, participa da vida de Maria Leonor do princípio ao fim da trama, sendo citado 140 vezes no livro, cuja versão aqui utilizada contempla 219 páginas. Isso remete novamente a Lukács (2000, p. 104), ao expor a interferência do pároco na vida dos senhores locais: "O grande paradoxo do cosmos cristão é que o dilaceramento e a imperfeição normativa do mundo aquém, sua queda pelo erro e pecado, contrapõe-se à redenção eternamente existente, à teodicéia eternamente presente da vida além". Deduzimos, à luz dessa reflexão, que Maria Leonor encontra-se – durante toda a trama – no interregno entre a morte do esposo e a tentativa de prosseguir com sua própria vida, a despeito de tudo que está em sua cabeça com relação aos preceitos cristãos, em especial, quanto aos crentes e descrentes:

Os homens são simples instrumentos de que a vontade divina se serve para cumprir os destinos que demarcou na eternidade. Que importava a Deus que o escolhido para me curar fosse um ateu ou um crente? Deus entendeu que eu devia ser salva e salvou-me. Não podemos perscrutar as razões que levaram a Providência Divina a segurar-me quando eu me despenhava nos abismos da inconsciência e da morte. Foi o doutor Viegas quem me salvou, dirão os cépticos; foi Deus que, por intermédio dele, não quis que eu morresse já, dirão os crentes; ainda não era a minha hora, dirão os fatalistas. Todos temos razão, afinal. Eu fui salva quando me perdia. Quem me salvou? Foi Deus, foi um homem, foi uma ideia? Tudo isto e nada disto. As ideias que fazemos de Deus, do homem e da ideia são, apenas, imperfeitas compreensões do que deverá ser a Verdade, se é que, por fim, a Verdade não é totalmente diferente. - Parou um momento e continuou, com um leve sorriso: - Apesar de todas estas dúvidas, todos nós, no fundo do nosso ser, cremos em alguma coisa. O próprio doutor Viegas, com tudo o que diz e faz, crê.



Cremos justamente porque não sabemos e é esta constante ignorância que mantém a fé, qualquer que ela seja. A Verdade pode ser tão horrível que, se fosse conhecida, talvez destruísse todas as crenças e fizesse do Mundo um grande manicômio. O que nos vale, o que nos mantém nesta indiferença de boi ungido, é a impossibilidade do conhecimento absoluto, e então contentamo-nos com simples aparências, de que tecemos a vida inteira (Saramago, 2015, p. 52).

O excerto refere-se a uma conversa entre Maria Leonor e Benedita, quando esta questiona a senhora sobre sua cura efetivada pelo médico, que é considerado um herege pelo padre Cristiano e que logo mais buscará ser o novo consorte da senhora da quinta do Ribatejo. Nela, Leonor reflete sobre dúvidas com relação à viuvez, que são fatos para uns e lendas para outros até os dias de hoje, de modo que o narrador de *Terra do pecado* constrói durante a trama uma paradoxal relação entre dogmas que, por sua natureza, são incontornáveis e dogmas contornáveis, explicados e solucionados por uma mulher viúva e jovem, cercada de juízes sem togas.

De fato, essa narrativa – e também seu título – simboliza, de acordo com as breves considerações aqui feitas, os embates travados pela protagonista, Maria Leonor, com relação aos seus próprios desejos, mas, sobretudo, contra as ações, o julgamento e as vontades de terceiros; a vigilância da moralista governanta, Benedita; a exigência das obrigações inerentes à maternidade; e os desejos dos homens por sua beleza e juventude.

Quase todas as sensações humanas na obra estão acompanhadas por descrições relacionadas a elementos naturais, em um claro apontamento de que todos os espaços nos quais as ações ocorrem sofrem os impactos dos acontecimentos circunscritos à morte do marido de Maria Leonor e à posterior condição de viuvez da protagonista, que parece influenciar tudo a seu redor.

O luto pela morte de Manuel Ribeiro, bem como a sobrevivência em uma comunidade tacanha e repleta de proselitismo, fez a quinta antes palco de uma suposta família perfeita, em terra do pecado, por conta de ações perpetradas pela viúva, que se recusou a deixar de viver, de sentir, fazer escolhas e mesmo se tornar administradora da quinta da família, a despeito da morte de seu esposo.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BOZETKA, B. A dimensão do sublime relacionada ao espaço: apreciação da paisagem, proteção da natureza e a perda do espaço. In: FREITAS, V.; COSTA, R.; PAZETTO, D. (Org.). **O trágico, o sublime e a melancolia**. Belo Horizonte: Relicário, 2016. v. 2.

ECO, U. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

RUSSO, R. **A árvore da vida e outros símbolos cristãos**. São Paulo: Paulinas, 2021.

SARAMAGO, J. **Terra do pecado**. Porto: Porto, 2015.

11

Robson José Custódio

Eugénio de Andrade: rompimentos da escrita em *Obstinado rigore*

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11062.11

RESUMO

Eugénio de Andrade é amante da natureza e do homem, vislumbrando-os nas mais densas peculiaridades da existência. É também crítico e realista para com o mundo pertencente. Nesse sentido, espera-se, em seus textos, uma materialidade impregnada de elementos relacionais do indivíduo a partir das suas atentas palavras e formas linguísticas. Entretanto, em 1964, em *Obstinado rigore*, Andrade deixa de lado esse seu tom para adentrar um imenso silêncio, uma insistente reflexão, por vezes muito de si mesmo – algo que vai além do próprio texto e incide na sua vida autoral, deixando de publicar por sete anos. Este artigo atenta-se a observar esse rompimento em seu rigor de escrita e apego bucólico, suplantados pelos embrulhos sobre a morte, o silêncio e a ausência, por exemplo.

Palavras-chave: Silêncio. Autorreflexão. Escrita. Rompimento.

INTRODUÇÃO



Eugénio de Andrade, por vezes, é visto e sentido pelo viés realista que deixa transparecer em alguns de seus textos. Crítico, ele consegue expandir seu olhar do (e para o) mundo, em combinações próprias e com a necessidade de que suas palavras sejam lidas. Andrade é amante da natureza e do homem, vislumbrando-os nas mais densas peculiaridades da existência. Ousamos chamá-lo aqui de nefelibata, porque sua materialidade é quase inexistencial em suas palavras fluidas, como nas correntezas das águas e na luminosidade do dia. Esses elementos impregnam-se em uma uníssona e eloquente voz, ao se juntarem também à do corpo, ao desejo do corpo. É preciso destacar que o poeta enxerga em seu cotidiano as relações desse corpo com a natureza, com a própria imaginação do ser, e o quanto consegue acrescentar aos vislumbres da palavra – seus aspectos sintáticos, semânticos e lexicais. Como diria José Tolentino Mendonça (2017, p. 9), em seu prefácio da coletânea poética de Eugénio¹, “com ele, a poesia deixa de ser veículo e torna-se substância de si. Termina o primado da ideia sobre a palavra”, ou seja, o que precisa ser lido e compreendido está tudo no próprio poema.

Sobre esse ponto, Eugénio de Andrade não deixa a musicalidade e a metrificação passarem despercebidas, uma vez que ele mesmo busca a plenitude e a liberdade por meio de seus versos minimamente pensados e combinados, o que é confirmado por Eduardo Lourenço (1996) ao verificar os ciclos da vida e a sua eternidade nas proporcionalidades de sua poética. Há em seus textos uma “conciliação impensável e, todavia, existente da nossa realidade e do nosso sonho, por palavras que, miraculosamente, dizem o indizível” (Lourenço, 1996, p. 119). Muitos críticos, inclusive, colocam a poesia de Eugénio em combinação com outros poetas passados,

1 Neste texto, tomaremos como guia a seção *Obstinado rigore*, publicada na coletânea *Poesia*, da Editora Assírio & Alvim, da Porto Editora (2017).



na sua mais digníssima relação de estilo temático e estrutural, sobre-tudo por sua proximidade com os elementos da natureza, a paisa-gem, a constante presença da vida e da morte, além de sua percepção imagética e da força do homem, mas “suas palavras configu-ram-se como alotropismos que vão além de tempo e do espaço e se reformulam expansivamente, regressam ao âmago do ser e das coisas e as reconfiguram buscando sua realidade primeira, que foge ao cotidiano” (Mendonça, [s.d.]), o que o faz ser único e representa-tivo na Modernidade portuguesa.

Entretanto, toda essa concepção tem um limítrofe e um silêncio considerável: a obra *Ostinato rigore*, de 1964, apresenta um Eugénio distante de algumas dessas temáticas, sem a subserviência do outro, mas em uma autorreflexão do que seriam seus próprios textos; esse silêncio, inclusive, perdura por sete anos, até a sua pró-xima obra, *Obscuro domínio*, de 1971. Seu fluxo de produção se rompe e quebra ainda sua poética até então lida: não vemos mais a água, a terra, o verde em demasia, mas sentimos uma aproximação com Ricardo Reis, em sua relação com a morte, o silêncio, a reflexão, a esperança. Esse desapego e ausência são antes adiantados em *Mar de setembro*, de 1963, com o poema *Ostinato*:

Ao desejo,
à sombra aguda
do desejo,
eu me abandono.

Meu ramo de coral,
meu areal,
meu barco de oiro,
eu me abandono.

Minha pedra de orvalho,
meu amor,
meu punhal,
eu me abandono.



Minha lua queimada,
violada,
colhe-me, recolhe-me:
eu me abandono

(Andrade, 2017, p. 116).

Pode ser que ele já, em vias de produção e autorreflexão, colocasse sobre seu colo o silêncio de sua obra, para o quanto suas palavras poderiam acrescentar. O eu poético abandona o próprio ser, de início, do desejo que o tanto cercava; tira de suas proximidades os elementos que o inspiraram: o ramo, o barco sobre o mar, a pedra de orvalho, o amor, e pede para que a Lua o acolha dentro de sua existência, "intrinsecando-se" – se nos permite colocar assim – a si mesmo, abandonando seu próprio corpo, seu próprio pensamento, seus próprios versos. Ressaltamos que, em todos os poemas de *Obstinado rigore*, Eugénio mantém sua preocupação com a palavra, o que o próprio título já nos adianta, estabelecendo-o como "rigor", um substantivo qualificado pela repetição, pela presença comum. Esse movimento de exílio, para Said (2003, p. 50), pode ser um incômodo pessoal de não o atenderem dentro de uma expectativa social, uma "privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal". Por outro lado, Benjamin (1994, p. 53) destaca que isso garante uma oportunidade de autocompreensão de si mesmo e do mundo em que habita: "eles querem desfrutar a si mesmos". Ora, nessa perspectiva, o exílio toma-se como uma estranheza de si mesmo; como indica Rella (2010, p. 133), embora encontremos o "eu", o "outro" permanece existindo, mesmo que em fragmentos e lembranças: "El yo, que al final encontramos, es un otro yo respecto al yo habitual: un yo del cual podemos aferrar la verdad sólo a través de las lagunas, las sombras y las laceraciones que presenta"². Por fim, salientamos a perspectiva de Nancy (1996, p. 38), por estabelecer esse afugentamento de si como um estado de asilo, havendo uma relação consigo

2 "O eu, que ao final encontramos, é um outro eu a respeito ao eu habitual: o eu da qual podemos compreender a verdade somente através das lacunas, das sombras e lacerações que apresentam" (tradução nossa).



mesmo em um espaço próprio, pois, assim, "pensar el exilio como asilo – y no como campo de deportación –, es justamente pensar el exilio como constituyendo por sí mismo la propiedad de lo propio: en su exilio, está al abrigo, no puede ser expropriado de su exilio"³. Dessa forma, o poeta não se retira desse espaço, mas o mantém distante, temporariamente.

O RIGOR OBSTINADO EM FLUXO DE ROMPIMENTO

Em *Cristalizações*, segundo poema da obra, percebemos o tom pelo qual a obra se guiará, com reflexões constantes, mas já adiantando de início: "com palavras amo" (Andrade, 2017, p. 127). Ora, as palavras marcam e demonstram a preocupação do poeta; é por meio delas que consegue demonstrar seus sentimentos. No poema, essas cristalizações são talvez as materialidades necessárias à sobrevivência do indivíduo:

1
Com palavras amo.

2
Inclina-te como a rosa
só quando o vento passe.

3
Despe-te
como o orvalho
na concha da manhã.

3 "Pensar o exílio como asilo – e não como um campo de deportação –, é justamente pensar o exílio como constituindo por si mesmo a propriedade do próprio: em seu exílio, está o abrigo, não pode ser expropriado de seu exílio" (tradução nossa).

4

Ama

como o rio sobe os últimos degraus
ao encontro do seu leito.

5

Como podemos florir
ao peso de tanta luz?

6

Estou de passagem:
amo o efémero.

7

Onde espero morrer
será manhã ainda?

(Andrade, 2017, p. 127).

O uso do verbo no imperativo, no início dos versos, chama o outro para compreender seu fluxo e seu rompimento, o peso da vida e da sobrevivência diante das situações: como podemos ter sucesso, florir, com os problemas à nossa porta, com o peso da vida. No dístico 2, por exemplo, ele pede para que nos inclinemos como uma rosa recebendo o vento nas costas, talvez para que sintamos o empurrão involuntário da vida, deixando-nos ir ao encontro do mundo, não nos entregando, pois, estando presos ao chão, ainda nos há firmamento para aguentar. Em seguida, o eu poético coloca-nos para chegar à ausência, ao vazio, despedindo-nos, amando pela última vez, comparando esses sentimentos com o fim, a despedida: “como o orvalho na concha da manhã” e “como o rio [...] ao encontro do seu leito”. Segundo ele, nós somos corpos passageiros neste mundo, invocando a morte.

Por ideias blanchotianas, podemos caminhar na leitura desses versos, entendendo que essa morte nem sempre é o fim da vida, mas o encontro com a solidão do mundo – o que cabe na perspectiva de Eugénio na obra. Para Blanchot (2013, p. 28), em certos momentos, isso talvez seja apenas o abandono de algo e/ou a doação



da vida ao outro: "Eis o sacrifício que funda a comunidade desfazendo-a, entregando-a ao tempo dispensador que não autoriza nem a ela, nem àqueles que se dão a ela, a nenhuma forma de presença, e remetendo-os assim à solidão". Isso não protege a sociedade como um todo, como se espera, mas a separa de seu conjunto, a fim de que todos se reencontrem diante do abandono. Assim, com o tempo, "esse nada a doar se oferece e se retira como o capricho do absoluto que sai de si, dando lugar a outro que si, sob a espécie de uma ausência" (Blanchot, 2013, p. 28). Esperar morrer em algum lugar acreditando ser manhã provavelmente seja o nosso recomeço, o nosso nascer de novo, talvez tentando compreender o nosso presente, sem nos preocupar com o que virá.

Em *Escritas da terra*, o eterno presente se propulsa em seus versos, buscando a plenitude de sua existência por meio da palavra:

1
Sê tu a palavra,
branca rosa brava.

2
Só o desejo é matinal.

3
Poupar o coração
é permitir à morte
coroar-se de alegria.

4
Morre
de ter ousado
na água amar o fogo.

5
Beber-te a sede e partir
— eu sou de tão longe.

6

Da chama à espada
o caminho é solitário.

7

Que me quereis,
se me não dais
o que é tão meu?

(Andrade, 2017, p. 128).

A escrita, sendo da terra, indicando-nos posse, representada pela preposição, e apresenta certa relação entre a palavra e o mundo, reafirmando o sentimento e a ausência. Na primeira estrofe, além da construção por meio da aliteração do "r", coloca-se a palavra em uma dubiedade por meio da rosa. Sendo ela um substantivo aqui, os adjetivos "branca" e "brava" contrastam sentimentos diferentes: o primeiro primando pela pureza, como ausência, como primária, sem passado, como incerto; já o segundo, o selvagem, como algo que não pode ser controlado – uma rosa plantada sem cultivo, sem cuidado, representando até um provável perigo de aproximação pela sua não domesticação. "Poupar o coração"? Seria, assim, não amar? Ou puramente evitar o sentimento? De qualquer forma, o eu poético alerta-nos que sentir verdadeiramente coloca-nos diante da existência e da vida. É certo que esse mesmo "eu" não sabe o que se espera dele mesmo, tendo a incerteza de si, seja se autoconsumindo ao beber dele a própria sede e simplesmente indo embora, sem saciá-lo por completo, seja morrendo pelo amor em um paradoxo.

Essa mesma relação entre a palavra e o mundo é transparentada em *Os frutos*:

Assim eu queria o poema:
fremento de luz, áspero de terra,
rumoroso de águas e de vento

(Andrade, 2017, p. 134).



Esse terceto, agora, coloca o anseio por meio de quatro elementos naturais: luz, terra, água e vento. Ainda que essa aproximação seja real, o futuro do pretérito no verbo de desejo exprime esse não alcance, também ressaltado pelas adjetivações quase sinestésicas anteriores a ele: agitado, ruidoso, desagradável.

Quanto à estrutura e ao seu rigor poético, dois textos são importantes de destacar: *Quase haiku* e *Despedida*, que, na obra, demonstram o quanto seu rigor é obstinado e importante nessa fase de Eugénio de Andrade:

QUASE HAIKU

Que terror te ergueu
pétila a pétila
para eu desfolhar,
ó manhã de oiro
(Andrade, 2017, p. 135).

DESPEDIDA

Colhe
todo o oiro do dia
na haste mais alta
da melancolia

(Andrade, 2017, p. 143).

O gênero *haikai* é um terceto japonês intercalado por redondilhas menores e maiores. No primeiro, ele se torna “quase” por ter, na verdade, quatro versos e intercalar cinco e quatro sílabas poéticas. Na temática, a questão da relação entre o sujeito e a natureza é clara, mas em forma de questionamento a uma manhã de oiro, que se torna vocativo de uma situação incerta, um terror inesperado, aproximando, inclusive, o silêncio. Em *Despedida*, a quadra heterométrica poderia ser um *haikai* no estilo Eugénio, com uma mescla entre um verso hexassílabo e redondilhas menores. A colheita das riquezas do dia chega à melancolia, tal como esperaria um eu poético em uma despedida, como antecede o título do poema: lembra-se daquilo de uma agradabilidade para marcar o fim de um encontro (ou de vários).

A despedida marca e determina aquilo que mais fortalece essa obra de Andrade: o silêncio:

ESCUTO O SILENCIO

Escuto o silêncio: em abril
os dias são
frágeis, impacientes e amargos;
os passos
miúdos dos teus dezasseis anos
perdem-se nas ruas, regressam
com restos de sol e chuva
nos sapatos,
invadem o meu domínio de areias
apagadas,
e tudo começa a ser ave
ou lábios, e quer voar.
Um rumor cresce lentamente,
oh, lentamente
não cessa de crescer,
um rumor de pálpebras
ou pétalas
sobe de terraço em terraço,
descobre um dia
de cinzas com vestígios de beijos.
Um só rumor de sangue
jovem:
dezasseis luas altas,
selvagens, inocentes e alegres,
ferozmente enternecididas;
dezasseis potros
brancos na colina sobre as águas.

Como um rio cresce, cresce um rumor;
quero eu dizer,
assim um corpo cresce, assim
as ameixeiras bravas
do jardim,
assim as mãos,
tão cheias de alegria,
tão cheias de abandono.



Um rumor de sementes,
de cabelos
ou ervas acabadas de cortar,
um irreal amanhecer de galos
cresce contigo,
na minha noite de quatro muros,
no limiar da minha boca,
onde te demoras a dizer-me adeus.

Escuto um rumor: é só silêncio
(Andrade, 2017, p. 137).

Em abril, Portugal está instável, não se sabe o que esperar em um único dia de primavera. Todos os versos vão anunciando o que há de chegar, esperando-se algo que parece em crescimento, um rumor. Esse rumor internalizado é uma peculiaridade em trânsito naquilo que produzia Eugénio e o que ele vinha a produzir ou escreveria nos próximos versos, ao longo do tempo. Ressaltamos: "tudo começa a ser ave/ ou lábios, e quer voar"; ora, tudo rememora o movimento e nos lança a refletir ao longo do vento, que pode nos colocar em mundos e situações diversos. Há o "querer", quer dizer que é voluntário, há vontade de efetivação. Esse rumor o incomoda e toma conta de seu ser, "não cessa de crescer", segundo ele, mas "é só o silêncio", que poderia lhe apresentar um rumor tal como um caos.

EXÍLIO

Oh tempo tempo tempo,
tempo de colher
o que temos maduro:
o lume dos olhos
a luzir no escuro

(Andrade, 2017, p. 143).

Tal como já nos apontou Nancy (1996), esse poeta, permanecendo em asilo como exílio, teria somente o brilho dos olhos como esperança e visibilidade nessa obscuridade anunciada. Teria as próprias concepções e ideias para entender o mundo que habita e o que pode lhe ser reservado, aos poucos, na sequência de sua produção.

Esse poema surge como penúltimo da obra, seguinte da *Despedida*, apresentada anteriormente, e antecedendo o *Exorcismo*:

O rosto,
o rosto do verão,
a púrpura do fogo,
a aliança, a confiança,
minha guitarra, meu cão de cego –

a carícia não encontra a mão,
lembra-te

(Andrade, 2017, p. 143).

Essas expurgações de si mesmo surgem como um fim poético para esse agente que não se encontra mais em produção, não sabendo a direção que deve seguir após o rompimento de sua escrita.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, E. **Poesia**. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, M. **A comunidade inconfessável**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme, 2013.

LOURENÇO, E. **Tempo e poesia**. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

MENDONÇA, F. Eugênio de Andrade ou a emblemática doreal absoluto. In: LOPES, O. (Org.). **21 ensaios sobre Eugênio de Andrade**. Porto: Inova, [s.d.].

MENDONÇA, J. T. Eugênio de Andrade: em vez de um retrato. In: ANDRADE, E. **Poesia**. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

NANCY, J. L. La existencia exilada. **Archipiélago**, Madrid, n. 26-27, inverno 1996.

RELLA, F. Palabras desde el exilio. In: RELLA, F. **Desde el exilio**: la creación artística como testimonio. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010. p. 129-135.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.



12

Charles Vitor Berndt

Um passeio pelo iberismo de Miguel Torga: uma discussão sobre *Poemas ibéricos*

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11062.12

RESUMO

O iberismo desempenha um papel significativo na literatura de Miguel Torga, principalmente no que toca à obra *Poemas ibéricos* (1965). Nesses poemas, a visão de Torga é profundamente telúrica, valorizando a ligação entre os povos ibéricos e a terra que compartilham, superando divisões políticas e destacando o potencial de cooperação cultural e intelectual. Nesse contexto, a poesia de Miguel Torga dialoga com o pensamento de outros escritores e intelectuais hispânicos, como Miguel de Unamuno e Rafael de Labra, que compartilhavam ideias semelhantes sobre a unidade e a diversidade cultural na Península Ibérica. Em suma, neste breve estudo, procuramos apontar como, em seus *Poemas ibéricos*, Torga valoriza a herança cultural, histórica e o próprio destino que, em sua visão, os povos da península compartilham entre si, enfatizando a conexão profunda que eles possuem com a sua terra nativa, com o chão onde vivem e sobre o qual pisam.

Palavras-chave: Miguel Torga. Iberismo. Telurismo. *Poemas ibéricos*.

IBERISMO, HISPANISMO OU HISPANIDADE: ALGUMAS TEORIZAÇÕES ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE OS POVOS IBÉRICOS

Desde o início da reconquista cristã, no século XI, Portugal e os demais povos da Península Ibérica sempre mantiveram uma relação de proximidade, estabelecendo muitas relações políticas, econômicas e culturais. O termo “iberismo”, por outro lado, só viria a surgir, ou ganhar maior força, no século XVI, com a chamada União Ibérica, quando Filipe II, após a morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir¹, se tornou também rei de Portugal, dos Algarves e de todas as então colônias lusitanas e espanholas.

Como salienta José António Rocamora (1993), a União Ibérica de 1580 não pode ser considerada um fato fortuito e um fruto do acaso, na medida em que era comum, desde o início das dinastias dos reinos cristãos peninsulares, a realização de matrimônios entre nobres portugueses, castelhanos, leoneses, navarrenses e aragoneses. Portanto, desde o início da Idade Média, num tempo em que o sentimento de pertencimento dos povos europeus estava conectado à figura de seus monarcas, e não a uma ideia de nação, existiu, por parte dos governantes ibéricos, um desejo de aproximação cultural e, sobretudo, de união política. Nas palavras de Rocamora (1993, p. 632),

[...] Neste período a fidelidade popular esteve dirigida em primeiro lugar para o monarca ou a dinastia, e não para a nação. E a monarquia apostou fortemente na união ibérica desde o século xv. Não se trata simplesmente da unificação de Castela e Aragão sob os Reis Católicos. Importa recordar outros casos, como o matrimónio feito por Afonso e Isabel — destinado a herdar os reinos de

1 Este artigo é uma revisão e adaptação de parte do segundo capítulo da dissertação de mestrado defendida pelo autor em fevereiro de 2017, na Universidade Federal de Santa Catarina, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, intitulada *Portugal como destino: Pessoa, Torga e Saramago*.



Portugal, Castela e Aragão —, o de Manuel I — casado três vezes com castelhanas — ou o do infante D. Miguel, herdeiro na sua infância dos reinos de Aragão, Castela e Portugal.

Outrossim, apesar dos 60 anos de união política, que terminaria com o coroamento de D. João IV e o início da Dinastia de Bragança, em 1640, Portugal sempre lutou para permanecer independente, sobretudo do ponto de vista político, resistindo ao centralismo de Castela, que acabaria por anexar ao seu território todos os outros reinos peninsulares. Somente no século XIX, quando Portugal e Espanha passaram, de algum modo, a ocupar um lugar periférico e de subalternidade perante o restante do continente europeu, com seus impérios coloniais desgastados e com o advento do liberalismo espalhando-se por toda a Europa, ressurgiu o fortalecimento de ideias iberistas, que propunham, quando não a união política, uma maior aproximação econômica e cultural por parte dos povos ibéricos.

Segundo Rocamora (1993), a crise política em Portugal e em Espanha, provocada, em parte, pelas invasões napoleônicas, teria sido outro fator que contribuiria de forma decisiva para o fortalecimento e o ressurgimento das propostas iberistas, que visavam à criação de uma Federação Ibérica, no século XIX. A fuga para o Brasil da família real portuguesa em 1808, bem como a situação subalterna de Portugal perante a Inglaterra, provocou, na burguesia lusitana, um sentimento de revolta e as propostas de reaproximação ibérica pareciam fazer sentido naquela altura. Nas palavras de Rocamora (1993, p. 6),

nestas circunstâncias, não surge como estranho que uma minoria duvidasse da efectividade da independência portuguesa ou que fosse inclusivamente mais longe, convencendo-se de que Portugal carecia de recursos suficientes para se sustentar como um Estado autenticamente independente na nova Europa. A Espanha, companheira de desgraças durante as guerras napoleónicas e as secessões americanas, aparecia-lhes como um país



culturalmente afim e susceptível de formar, com Portugal, um poderoso Estado na Europa, que, para mais, seria a segunda potência colonial a nível mundial, capaz de garantir o progresso económico, a independência política e o prestígio internacional desejados.

Apesar de ter sido grande o número de discussões em torno de uma possível união política ibérica no século XIX, uma série de outros fatores contribuíram para que Portugal se mantivesse separado do restante da península. Rocamora (1993, p. 8) atribui esse fato, em especial, à influência de interesses externos à península – não era, por exemplo, de interesse dos governos de Inglaterra e de França que os dois países ibéricos se unissem politicamente e se tornassem a segunda maior potência colonial mundial, possuindo um vasto número de territórios sob seu domínio em África, na Ásia e nas Américas.

Além de questões econômicas e geopolíticas, Rocamora (1993) recorda que também é preciso reconhecer que sempre houve, dentro da própria Península Ibérica, sobretudo em Portugal, uma forte resistência às propostas de união ibérica. Isso se deu, como lembra o pesquisador, por conta do receio, por parte dos portugueses, de serem subjugados pelo centralismo e imperialismo hegemonicônicos de Castela. Nesse sentido, Ferreira (2016, p. 11) salienta que o próprio termo “iberismo” nunca foi bem-visto e aceito em Portugal, mesmo no auge das discussões em torno da criação de uma Federação Ibérica, em meados do século XIX. Render-se ao “iberismo” seria, assim, para muitos portugueses, na altura, reconhecer sua inferioridade perante Castela e renunciar à sua própria identidade cultural. Foi por esse principal motivo, temendo que acontecesse consigo o que se deu com as outras regiões da península, que Portugal resistiu não só às propostas de união política, mas procurou negar a sua própria proximidade histórica e cultural com Espanha.

É necessário dizer ainda que, para além das propostas de união e aproximação política e econômica, surgiram, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, correntes de pensamento,



discussões e teorizações que defendiam o que Ferreira (2016) chama “iberismo cultural”. O próprio termo “iberismo” passou a ser ressignificado por intelectuais e escritores que advogavam em favor de uma maior aproximação cultural ibérica. Termos como “hispanismo” ou “hispanidade” começaram a ser mais recorrentes quando o assunto era tratar das relações de Portugal e Espanha:

Do iberismo nasceram vocábulos que assentavam em novos pressupostos, tais como **hispanismo, peninsularismo** ou **hispano-americano**. Partia-se de um conceito desactualizado de iberismo para relançar novas propostas de aproximação peninsular cuja finalidade era manter viva a ilusão ou a esperança de fazer renascer a Península. Se o iberismo começou por ser entendido como uma procura de integração das nações peninsulares num espaço territorial, político e económico mais vasto, e manifestou-se principalmente a partir das fórmulas monárquica unitária ou federal republicana, ao longo do século XX foi perdendo a sua conotação política (que significava união ibérica). Referindo-se a um iberismo cultural, respeitante das diferenças de cada país, conceitos como hispanismo ou peninsularismo, usados por autores oriundos dos mais diferentes campos, desde Miguel de Unamuno a António Sardinha, sofreram a influência de Oliveira Martins, que desenvolveu uma visão histórica integrada da Península Ibérica, sublinhando as características do génio peninsular (a religiosidade, o misticismo e o heroísmo), sem deixar de defender a separação política dos dois países (Ferreira, 2016, p. 12, grifo do autor).

Como coloca Ferreira (2016), muitos foram os escritores e intelectuais, tanto portugueses quanto espanhóis, que teorizaram a respeito do que se costuma chamar “iberismo cultural” ou “hispanismo”. Em suma, diante do fracasso das propostas de união política e da antipatia portuguesa com a palavra “iberismo”, aqueles que defendiam uma maior aproximação entre Portugal e Espanha preferiram concentrar seus ânimos e forças em reconhecer as semelhanças culturais entre os dois países, valorizando as semelhanças linguísticas, históricas e o próprio clima e a geografia partilhados por ambos os países.



Todavia, Ferreira (2016) ressalta que a maior parte dos defensores do “iberismo cultural” eram espanhóis e que mesmo estes não ganharam muito espaço e reconhecimento em Portugal. Talvez, como coloca o autor, a principal causa do desinteresse dos portugueses nas propostas de aproximação cultural tenha sido o fato de que constantemente o seu país era descrito por esses intelectuais, nos séculos XIX e XX, como um país decadente e inferior em termos econômicos à Espanha. Sobre os relatos de dois escritores espanhóis que viajaram por Portugal e defendiam o “iberismo cultural”, Pedro Calvo Asensio e Francisco Giner de los Ríos, Ferreira (2016, p. 50) aponta o seguinte:

[...] Ambos viam os portugueses como pobres vivendo numa terra decadente, afundada num contínuo turbilhão social e político. Ríos e Asensio não estiveram isolados neste modo de descrever Portugal. Desde que surgiu a Questão Ibérica até às primeiras décadas do século XX, grande parte dos espanhóis partidários de uma aproximação peninsular deu ênfase à decadência portuguesa. Todavia, se é certo que estes autores rejeitavam o iberismo político, não menos correcto é afirmar que reforçaram essa ideia depois de se terem apercebido do incômodo que o iberismo e a união ibérica traziam à opinião pública portuguesa. Ao aceitarem que o iberismo era uma ideia do passado, e que no presente só lhes interessavam aproximações de ordem económica e cultural, tentavam cativar, persuadir, convencer os leitores portugueses de que nem tudo o que vinha de Espanha era imperialismo, que havia propostas de aproximação sobre as quais valia a pena pensar.

Mas, se existiram esses escritores e pensadores que apostaram na descrição de uma visão negativa de Portugal, de modo a aproximar os dois países ibéricos, havia outros que enxergavam a pátria de Camões com outros olhos. Ferreira (2016) dá destaque para duas dessas vozes: Rafael de Labra e Miguel de Unamuno.

Rafael de Labra, intelectual, escritor e político republicano, nascido em Cuba, defendia o que denominava hispano-americанизmo, ou seja, uma maior valorização dos laços dos países ibéricos



com a América Latina. No que diz respeito a Portugal, foi mais generoso e enxergou a cultura lusitana de forma mais profunda, surpreendendo-se, por exemplo, com o amor que os portugueses tinham aos seus heróis do passado e tecendo elogios à imprensa lisboeta, que surgiu com mais força em fins do século XIX (Ferreira, 2016). Assim, Labra lançou olhos mais atentos aos portugueses e tentou “[...] compreender o povo português do ponto vista psicológico” (Ferreira, 2016, p. 52), reconhecendo a tristeza e a melancolia lusitanas, sem desmerecer-las ou classificá-las de forma pejorativa.

O hispanismo ou o hispano-americano de Rafael de Labra pode, portanto, ser caracterizado como uma tentativa de valorização e reconhecimento de elementos comuns aos povos ibéricos e latino-americanos, advogando em favor do que chamou “Império Ibérico”. Nas palavras de Ferreira (2016, p. 52),

[...] Defendia a formação de um 'Império Ibérico' que não implicasse a perda da identidade histórica ou da soberania. Argumentava que os dois países eram irmãos que partilhavam uma história comum (que incluía a luta contra os mouros, por exemplo) e o mesmo espírito de aventura dos Descobrimentos, que partilhavam a força da raça e a vontade de atingir o progresso.

Em alguns discursos proferidos em ambientes políticos de Madrid, Labra não pouparon elogios a Portugal e sempre procurou enaltecer a esperança de união e aproximação entre os povos ibéricos. Sergio Campos Neto (2017), comentando sobre o iberismo de Labra e seus discursos políticos, aponta que o intelectual republicano, apesar de valorizar os laços culturais, nunca escondeu a esperança de ver criada uma “confederação peninsular”. Nas palavras do pesquisador,

numa sessão em finais de Janeiro de 1890, o intelectual e político republicano Rafael de Labra pronunciou um longo discurso em que manifestou grande simpatia pela causa portuguesa, sem deixar de exprimir a sua expectativa



numa futura confederação peninsular, e aconselhou o governo a aproximar-se decididamente de Portugal e dos portugueses, cuja história e carácter muito admirava (Campos Neto, 2017, p. 425).

Portanto, Rafael de Labra foi quem mais longe foi na formulação do que chamou um “hispanismo cosmopolita” que seria, em resumo, a aposta num “projeto de aliança peninsular assentado em novos pressupostos” (Ferreira, 2016, p. 53). O pensador cubano teria entendido que “[...] a Espanha, para se aliar a Portugal ou aos países americanos de influência ibérica, não poderia manifestar tiques imperialistas ou atitudes de superioridade” (Ferreira, 2016, p. 54).

Outro autor que merece destaque quando se discute a respeito de “iberismo cultural” e as relações entre Portugal e Espanha é sem dúvida Miguel de Unamuno, romancista, ensaísta, dramaturgo, poeta, professor e filósofo espanhol, nascido no País de Basco. Unamuno, ao reconhecer os laços culturais comuns aos países ibéricos e à América Latina, preferiu lançar mão do termo “hispanidade”. Contudo, a maior novidade de seu projeto hispânico reside na valorização da língua castelhana, que era, na sua visão, “[...] a base da unidade do mundo hispânico” (Unamuno *apud* Ferreira, 2016, p. 66).

Portanto, o pensador basco valorizava, sobretudo, a herança cultural guardada e transmitida pela língua e encarava o castelhano como uma espécie de “língua geral” ou língua franca, capaz de aproximar não só a Península Ibérica, mas toda a América Latina. Miguel de Unamuno acreditava, ainda, na existência de uma “raça espiritual”, unida pelos traços culturais que partilhava entre si, ainda que fosse preciso e necessário respeitar a singularidade de cada povo ibérico (Ferreira, 2016).

Quanto a Portugal e aos territórios de língua portuguesa, como o Brasil, Unamuno, em seu projeto de hispanidade, afirmava

[...] que em nenhum momento duas nações distintas precisavam de falar línguas iguais, mas acrescentava que,



se se confirmasse a expansão linguística do espanhol para territórios portugueses, tal não seria problema, pois haveria uma penetração mútua: o espanhol aportuguesar-se-ia e vice-versa (Ferreira, 2016, p. 67).

Ferreira (2016) nos diz, ainda, que a hispanidade de Unamuno era resultado das inúmeras viagens que o escritor fez por regiões distintas da Península Ibérica, sobretudo por Portugal. Ressalta, também, a amizade e as relações que o autor estabeleceu com políticos, escritores e intelectuais portugueses, brasileiros e latino-americanos.

Acreditamos que não é exagero afirmar que Miguel de Unamuno talvez tenha sido um dos escritores espanhóis da modernidade que melhor conheceu e desenvolveu uma visão aprofundada sobre Portugal e sua cultura. Em 1941, publicou, por exemplo, o livro intitulado *Por tierras de Portugal Y España*, em que apresenta diversos relatos sobre viagens e paragens que realizou pelos dois países ibéricos. Constantes são os momentos em que Unamuno, em seus relatos, aproveita para tecer comentários sobre a história, a política ou mesmo os costumes de Portugal:

El otro día, leyendo en uno de los diarios de más circulación de Portugal el anuncio de una echadora de cartas – no me acuerdo si era una madama – , pensaba que, si se pudiese estudiar el curso de ese negocio, se vería que rendía más en Lisboa ó en Oporto que no en Madrid ó en Barcelona. Los españoles, en el fondo, creemos menos en los milagros ; ni aun en los de la ciencia. Y no es por escépticos; es porque aún tenemos alguna más fe en nosotros mismos. No esperamos en la vuelta de ningún Don Sebastián. El futuro Mesías ha de salir de un laboratorio, me decía una vez Guerra Junqueiro. ¿No es esto sebastianismo científico? (Unamuno, 1976, p. 40).

Como um "iberista cultural", alguém preocupado com as relações dos países ibéricos e que procurou, mais do que tecer caricaturas, conhecer Portugal profundamente, Miguel de Unamuno, com a [...] sua visão lusitanista, centrada na alma e na paisagem, no amor



e na tragédia, no 'murmúrio dos poetas e sombras históricas'" (Ferreira, 2016, p. 68), pretendia conduzir os leitores à compreensão da alma portuguesa.

Portanto, a figura de Unamuno, o seu projeto de hispanidade e a sua paixão pela Península Ibérica são de grande relevo neste breve estudo, na medida em que o autor é tido como um dos mentores daquele sobre o qual nos debruçaremos a seguir, o escritor português Miguel Torga. Seguindo os passos de Rafael de Labra e, principalmente, de Miguel de Unamuno, esse último compreendido como uma espécie de mentor espiritual, Torga, em grande medida, defende as relações culturais entre os dois países ibéricos e chega a dizer que sua pátria telúrica não se restringia a Portugal, mas se estendia até os Pirinéus.

O IBERISMO CULTURAL E O TELURISMO DE MIGUEL TORGÀ

Nascido na região de Trás-os-Montes, ao Norte de Portugal, Miguel Torga² possui uma vasta obra literária, compreendendo livros de contos, poemas, romances, ensaios e os 16 volumes do que viria a ser conhecido como *Diário*, escrito ao longo de sua vida, durante paragens e viagens pela Península Ibérica, pela Europa e pelo Brasil. É justamente num desses volumes em que encontramos a seguinte declaração:

É preciso reconhecer que, passados os Pirinéus, o ar é mais leve, a terra é mais fecunda, a paisagem é mais doce. Mas eu prefiro o pesadelo, a pobreza e agressividade do outro lado. [...] Há uma grandeza que se não

2 Miguel Torga é, na verdade, o pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha, médico, poeta, contista, ensaísta e romancista português, falecido em 1995.



mede em calorias e salamaleques. É coisa mais profunda e significativa... Ora essa grandeza tem-na a Espanha, faminta, esfarrapada, a arder em febre desde que nasceu (Torga, 1955, p. 126).

Dessa maneira, percebemos o quanto Torga se identificava com a Espanha e, muito à maneira de Unamuno, vislumbramos como o seu patriotismo estendia-se por toda a Península Ibérica, ultrapassando as fronteiras políticas de Portugal. O seu iberismo, o amor por Portugal e por Espanha, retratados em sua obra muitas vezes como um único povo, ainda que diversificado culturalmente, é objeto constante de suas reflexões e escritos:

Mi patria cívica acaba em Barca de Alva pero mi patria telúrica sólo termina en los Pirineos. Hay en mi pecho angustias que necesitan de la aridez de Castilla, de la tenacidad vasca, de los perfumes de Levante y de la luna de Andalucía. Soy por la gracia de la vida peninsular (Torga *apud* Vázquez Cuesta, 1984, p. 10).

Acreditamos que é possível inserir Torga, ao lado de Rafael de Labra e de Miguel de Unamuno, na tradição dos escritores e intelectuais iberistas ou hispanistas que buscaram, de algum modo, valorizar os elementos históricos e culturais partilhados por Portugal e por Espanha, a fim de aproximá-los, propondo uma aliança, muitas vezes mais cultural do que política.

Em sua poesia, em seus contos, em seus romances ou nos diversos volumes do seu *Diário*, o escritor português demonstra sempre ter uma forte ligação com a terra, com o chão onde nasceu, com a parte rural e campesina de Portugal. Em diversas passagens da sua literatura, principalmente no que toca ao *Diário*, encontramos declarações como: "Cuido que as coisas mais válidas que escrevi sabem à terra nativa que trago agarrada aos pés" (Torga, 1999a, p. 279). Vale ressaltar, ainda, que "torga" é o nome de uma planta que costuma nascer entre as pedras das regiões montanhosas de Portugal. Assim, se o nome "Miguel" pode ser uma referência a Miguel de Unamuno,



Miguel de Cervantes e outros “migueis” da península, Torga é uma clara referência à sua terra natal, ao chão de sua terra nativa (Vázquez Cuesta, 1984). Em suma, na literatura torguiana, vislumbramos um forte e constante sentimento telúrico, que abrange e se estende por todo o território ibérico, não apenas Portugal.

Conforme nos lembra Neumann (2009), na nota de apresentação de uma importante edição da revista *Veredas*, dedicada integralmente à análise da obra torguiana, o escritor de Trás-os-Montes apresenta uma grande fé no humano, na ação do homem, sobretudo no que diz respeito às pessoas mais simples e humildes. De fato, em suas narrativas, o protagonismo recai sempre sobre o homem e a mulher rurais, camponeses, trabalhadores do campo português, verdadeiro retrato e representantes do povo português, em sua visão³.

Nos *Poemas ibéricos*, texto que ilustra de forma precisa o iberismo torguiano, é dado papel central para algumas figuras históricas, que dão conta justamente de representar a luta e a força do povo ibérico, que desde tempos imemoriais tem enfrentado diversos problemas e situações difíceis, a começar pelo próprio clima seco e árido de toda a Península Ibérica, como observamos neste poema:

Como ondulada capa de miséria
A cobrir de negrura a cor das chagas,
Assim és tu, crosta de velhas fragas,
Sobre o corpo da Ibéria (Torga, 1982, p. 11).

Vázquez Cuesta (1984), refletindo sobre o iberismo torguiano, salienta que Torga foi um dos escritores contemporâneos portugueses que mais falou sobre Espanha e que procurou conhecer toda a Península Ibérica. Além disso, a autora recorda a empatia e a admiração que o autor possuía por Miguel de Unamuno, mencionando

³ Sobre a relação e o diálogo que a obra de Miguel Torga estabelece com o movimento neorealista de Portugal, sugerimos a leitura de nossa tese de doutoramento, intitulada *Vindima e Levantado do chão: fulgurações neorealistas em Miguel Torga e em José Saramago*, disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/226842>.



o que ele escreveu em 1942, em plena Segunda Guerra Mundial, quando assolavam os países ibéricos as ditaduras franquista e salazarista: "[...] Ah! Unamuno! Por que morreste? Por que não posso eu falar-te nesta hora dramática do mundo, aqui nesta nossa Ibéria carregada de sol e de tristeza...?" (Torga, 1999b, p. 127).

Preocupado com o entorno social e político, Miguel Torga, conforme recorda Vázquez Cuesta (1984), que inicialmente integrara o movimento presencista de Portugal, compreendido como o Segundo Modernismo Português, rompe com esse movimento e se opõe àqueles que, mesmo num momento grave da história humana do século XX, continuavam a produzir uma literatura desconectada do real e de quaisquer preocupações sociais, preferindo explorar a problemática do "eu" e do "outro", "[...] tan tragicamente vivida por Sá-Carneiro y que llega con Fernando Pessoa a un multidesdoblamiento de la personalidad en heterónimos com biografía propia" (Vázquez Cuesta, 1984, p. 14).

Para a autora, Torga aproxima-se dos neorrealistas, ainda que nunca tenha reconhecido abertamente essa aproximação:

Con su rechazo del psicologismo presencista y su preocupación por los problemas del hombre corriente, se adelanta en varios años a los poeta neorrealistas que ao fito del los cuarenta, van congresarse (también en Coimbra) [...] para tratar en verso la insopportable situación socieconómica y política por la que atravesaba su país (Vázquez Cuesta, 1984, p. 15).

A identificação com a Espanha é evidente, mas a preocupação com Portugal não é menor. Muitos são os momentos, em sua obra, em que Torga se dedica a escrever e a refletir sobre o seu país, sobre a cultura, a história e a memória lusitanas. Vale destacar, por exemplo, um poema intitulado *Portugal*, escrito em seu *Diário* no ano de 1963, em que o autor praticamente se funde com sua pátria:



Avivo no teu rosto o rosto que me deste,
E torno mais real o rosto que te dou.
Mostro aos olhos que não te desfigura
Quem te desfigurou.
Criatura da tua criatura,
Serás sempre o que sou.

E eu sou a liberdade dum perfil
Desenhado no mar.
Ondulo e permaneço.
Cavo, remo, imagino,
E descubro na bruma o meu destino
Que de antemão conheço:

Teimoso aventureiro da ilusão,
Surdo às razões do tempo e da fortuna,
Achar sem nunca achar o que procuro,
Exilado
Na gávea do futuro,
Mais alta ainda do que no passado

(Torga, 1999c, p. 103).

Nesses versos, falando como se fosse o próprio Portugal, o eu lírico praticamente confessa o culto português da saudade, a constante valorização de um tempo de glória já esfumaçado, o triste fado de quem ainda olha para o mar à espera de algo, talvez de D. Sebastião: "E descubro na bruma o meu destino / Que de antemão conheço: Teimoso aventureiro da ilusão" (Torga, 1955, p. 103). Também Miguel de Unamuno, mentor e irmão espiritual de Torga, dedicou versos a descrever o sebastianismo entranhado na cultura e no imaginário português:

Del atrántico mar em las orillas
esgreñada y descalza una matrona
se sienta al pie de sierras que corona
triste pinar. Apoya en las rodillas

los codos y en las manos las mejillas
y clava ansiosos ojos de leona
en la puesta del sol; el mar entona
su trágico cantar de maravillas.



Dice de luengas tierras y de azares
mientras ella, sus pies en las espumas
bañando, sueña en el fatal imperio
que se le hundió en los tenebrosos mares,
y mira cómo entre agoreras brumas
se alza Don Sebastián, rey del misterio (Unamuno *apud*
Garmes; Siqueira, 2009, p. 159).

Torga, de forma muito semelhante ao que Unamuno faz em *Por tierras de Portugal y de España*, escreve o livro *Portugal*, publicado em 1950, em que relata suas viagens por todo o território lusitano, de norte a sul, do centro às regiões interioranas. O livro é aberto com um poema intitulado *Pátria*, que funciona como uma espécie de prólogo:

Soube a definição na minha infância.
Mas o tempo apagou
As linhas que no mapa da memória
A mestra palmatória
desenhou.

Hoje
Sei apenas gostar
Duma nesga de terra
Debruada de mar (Torga, 1967, p. 7).

O que percebemos nesse poema é uma espécie de rebeldia por parte do eu lírico com relação à ideia de pátria, que, a seu ver, é imposta aos indivíduos, ainda na infância, de forma autoritária, daí a imagem da "mestra palmatória" – uma evidente referência à educação familiar, mas também escolar. Mas o texto termina com uma confissão, uma confissão de amor: "Hoje / Sei apenas gostar/ Duma nesga de terra / Debruada de mar" (Torga, 1967, p. 7). Sem dúvida, no desfecho do poema, o poeta confessa o seu amor por Portugal.

Durante toda a sua vida, Miguel Torga viajou e conheceu Portugal intensamente e isso lhe forneceu uma visão profunda e ampla das paisagens, dos costumes, da história, das crenças e de



toda a diversidade cultural do povo português. É justamente no *Diário*, que se dedicou a escrever ao longo dos anos, da juventude à velhice, que encontramos a maior quantidade de relatos sobre as viagens que fez por seu país:

Pareço um doido a correr esta pátria. Do Gerês a Monchique e do Caldeirão a Bornes, não tenho sossego. [...] Talvez sem eu ter consciência disso, cultivo-me assim pelos olhos e pelos pés, no alfabetismo íntimo das cidades, expressivas na sua luz, no seu clima e no seu paralelo particular (Torga, 1999a, p. 87).

Não raro, encontramos ainda, nos relatos dos diversos volumes do *Diário*, impressões e opiniões sobre questões da vida política e social de Portugal:

Em Portugal já não existe aristocracia de nenhuma ordem. Isto é uma pobre nação nivelada na pobreza e na incultura. Mas há, infelizmente, uma perversão social que divide o país em duas raças. Os que têm a dignidade de sua condição e os que se envergonham dela. Por mim, sou dos primeiros. E até como artista cifro todo o meu sonho na revelação fiel da alma do povo de onde saí (Torga, 1999a, p. 237).

Dessa maneira, ainda que abertamente iberista e que procurasse considerar Portugal num contexto ibérico, como um dos povos que integram a Ibéria, Miguel Torga refletiu e escreveu muitas páginas sobre questões nacionais, sobre os problemas que envolviam mais os portugueses que os espanhóis. Vázquez Cuesta (1984) recorda, por exemplo, um momento do *Diário* em que o poeta, de certa forma, elogia a capacidade secular dos portugueses de resistir às tentativas de união e aproximação por parte de Espanha:

Meu pobre Portugal, a resistir há oitocentos anos à seduções dumha Espanha irresistível! Enfrentar tal sereia, sem cair na tentação de lhe cair nos braços, é realmente façanha digna de respeito e de enterneçimento (Torga, 1964 apud Vázquez Cuesta, 1984, p. 19).



A Espanha, na visão torguiana, é quase algo “irresistível”, portanto, ora ou outra, Ulisses, isto é, Portugal, deverá render-se ao canto dessa “sereia”.

Mas, para compreender, de fato, o iberismo de Torga, isto é, o projeto de aliança peninsular presente na sua obra, acreditamos que é necessário perceber a dimensão “comunitarista” da literatura torguiana, conforme assinala Cymbron (2011, p. 3):

Miguel Torga, súbdito do *Reino Maravilhoso*, teve desde a infância um profundo contato com o Comunitarismo. Num discurso proferido em 1-6-1974 e publicado em *Fogo Preso* o escritor transmontano diz-nos: ‘Profundamente enraizado no chão nativo, e orgulhosamente fiel à condição de origem, sempre a lição dos livros, a dialética dos teóricos e a eloquência dos tribunos pesaram muito menos no meu critério do que a sabedoria do comunitarismo agrário e pastoril que me corre nas veias’.

Portanto, o seu iberismo não pode ser considerado de forma estreita e nacionalista, até porque, a nosso ver, não é claro se Torga era a favor ou não de uma união política da Península Ibérica. O poeta transmontano parece possuir uma noção muito mais fraterna e universal de comunidade, estando, muitas vezes, preocupado com a humanidade como um todo:

A ideia de nação, embora historicamente se justifique, pelo menos cá no Ocidente, não é de certeza a última palavra em matéria de arrumação do mundo. Uma noção mais ampla e profunda de comunidade de sentimentos e de interesses há-de substituir-se, inevitavelmente, a essa actual fraternidade murada e compartimentada (Torga, 1999 *apud* CYMBRON, 2011, p. 9).

Torga era um sonhador e, não muito diferente de outros sonhadores portugueses, como Camões e Fernando Pessoa, procurou pensar e imaginar um destino para Portugal e também para Espanha. Tocado profundamente pelo momento de crise, de violência e de instabilidade social que viveram os países ibéricos durante



as ditaduras salazarista e franquista⁴, Miguel Torga sonhou um futuro de mais paz e comunhão entre os homens e mulheres ibéricos. Assim, é o próprio Torga quem nos ajuda a compreender melhor o seu iberismo ou a sua hispanidade:

O meu iberismo é um sonho platónico de harmonia peninsular de nações. Todas irmãs e todas independentes. Mas é também uma paixão escabreada, que arrefece mal se desenha no horizonte qualquer sinal de hegemonia política, económica ou cultural. Que exige reciprocidade na sua boa-fé e nos seus arroubos. Que quer apenas comungar fraternalmente num mais longo espaço de espiritualidade (Torga, 1999d, p. 257).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De maneira semelhante às teorizações de Rafael de Labra, o projeto de aliança peninsular e de hispanidade de Miguel Torga, que pode ser entrevisto em muitos dos seus poemas, nos relatos diarísticos e em outros textos literários, rechaça qualquer tique imperialista ou hegemônico por parte de qualquer “nação ibérica”. Seguindo os passos de Miguel de Unamuno, por sua vez, a sua literatura valoriza os laços culturais entre os povos e as comunidades da Península Ibérica, buscando uni-los fraternalmente, quase sempre por intermédio de uma visão telúrica.

Estamos convencidos de que *Poemas ibéricos* é justamente a obra literária de Miguel Torga que melhor dá conta de representar e condensar o seu iberismo, a sua preocupação com as suas duas pátrias, a “cívica” e a “telúrica” (Torga apud Vázquez Cuesta, 1984, p. 10). O poema *Vida*, que integra a primeira parte do livro, ilustra o modo como o poeta enxerga a península e a fraternidade que sonha para a ela.



Povo sem outro nome à flor do seu destino;
Povo substantivo masculino,
Seara humana à mesma intensa luz;
Povo vasco, andaluz,
Galego, asturiano,
Catalão, português:
O caminho é saibroso e franciscano
Do berço à sepultura;
Mas a grande aventura
Não é rasgar os pés
E chegar morto ao fim;
É nunca, por nenhuma razão,
Descrever do chão
Duro e ruim! (Torga, 1982, p. 14).

O iberismo ou o hispanismo torguiano, portanto, fundamenta-se em uma concepção telúrica da terra ibérica e não se contrapõe ao nacionalismo ou a qualquer ideia que valorize a sua identidade como indivíduo português; pelo contrário, essas duas coisas parecem conviver em harmonia em sua obra e em tudo que escreveu. Como podemos observar em *Ibéria*, poema localizado na portada dos *Poemas ibéricos*, o sentimento de amor e apego à terra e a própria solidariedade que demonstra ter com a natureza e com os seres humanos se direcionam e se estendem para todos os habitantes das terras peninsulares, compreendidos como povos irmanados, cujos destinos não são apenas semelhantes, mas estão intrínseca e telúricamente conectados.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS NETO, S. **Iberismos**: nação e transnação – Portugal e Espanha. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.
- CYMBRON, J. M. Mitos torguianos e a formação de Portugal. *In: A EUROPA DAS NACIONALIDADES. MITOS DE ORIGEM: DISCURSOS MODERNOS E PÓS-MODERNOS*, 2011, Aveiro. **Anais [...]**. Porto: [s.n.], 2011.
- FERREIRA, P. B. R. **Iberismo, hispanismo e os seus contrários**. 2016. 405f. Tese (Doutorado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.
- GARMES, H.; SIQUEIRA, J. C. **Cultura e ,memória na Literatura Portuguesa**. Curitiba: IESDE Brasil, 2009.
- NEUMAN, M. Nota de apresentação. **Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, Santiago de Compostela, v. 11, p. 11- 20, 2009.
- ROCAMORA, J. A. **Causas do surgimento e do fracasso do nacionalismo ibérico**. Lisboa: Análise Social, 1993.
- TORGA, M. **Diário XVII**. Coimbra: Coimbra, 1955.
- TORGA, M. **Portugal**. 3. ed. Coimbra: Coimbra, 1967.
- TORGA, M. **Poemas ibéricos**. Coimbra: Coimbra, 1982.
- TORGA, M. **Diário I a IV**. Alfragide: Dom Quixote, 1999a.
- TORGA, M. **Diário V a VIII**. Alfragide: Dom Quixote, 1999b.
- TORGA, M. **Diário IX a XII**. Alfragide: Dom Quixote, 1999c.
- TORGA, M. **Diário XIII a XVI**. Alfragide: Dom Quixote, 1999d.
- VÁZQUEZ CUESTA, P. Prólogo. *In: TORGA, M. Poemas ibéricos*. Madrid: Cultura Hispánic, 1984.
- UNAMUNO, M. **Por tierras de Portugal y España**. Madrid: Espasa-Cape, 1976.

13

Sara Vitória Silva Monteiro

Diálogos entre história e literatura:

a instância narrativa
em *A monja de Lisboa*,
de Agustina Bessa-Luís



RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar aspectos e recursos da instância narrativa na obra *A monja de Lisboa* (1985), da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, sob a luz de discussões teóricas acerca da ficção histórica na atualidade.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís. Ficção histórica. Romance histórico.

INTRODUÇÃO

Toda ficção literária é, de certa forma, histórica: ela é produzida em um contexto histórico específico e pode ser analisada sob a luz da história literária. Há, ainda, outro ponto de encontro entre história e literatura que pode ser observado em produções específicas que ficcionalizam o passado: a ficção histórica.

Análises acerca desse tipo de produção vêm sendo sistematizadas desde a década de 1930, com a publicação de *O romance histórico*, de György Lukács. Na obra, o intelectual tem como foco a análise de romances realistas, partindo da obra de Walter Scott para produzir critérios de classificação para a categorização de romances como realismo histórico. Embora datados, os critérios indicados por Lukács – a presença marginal de grandes figuras históricas, o foco narrativo em uma personagem ficcional mediana, o choque de mundos entre a tradição e o progresso, entre a vida pública dos acontecimentos históricos e a vida privada de indivíduos comuns – ainda são utilizados na análise de ficções históricas.

Tal visão sobre a ficção histórica vem sendo revista e expandida desde a segunda metade do século XX, com questionamentos relativos à historicidade e ficcionalidade de autobiografias, narrativas de viagens, produções de micro-história, entre outros discursos que buscam retratar aspectos do passado. Críticos literários e outros intelectuais, como Perry Anderson, Magdalena Perkowska, Seymour Menton e Marilene Weinhardt, além de discutir o romance histórico no nível epistemológico, apontam como a ficção histórica não se limita às produções realistas, mas está presente nas mais diversas produções contemporâneas¹.

1

Para um panorama da produção intelectual sobre romance histórico, ver Weinhardt (2019).



Uma obra que pouco é abordada sob a luz da ficção histórica é *A monja de Lisboa*, publicada em 1985 pela romancista e historiadora portuguesa Agustina Bessa-Luís. Nela, é narrada a vida de Maria de Menezes, ou sor Maria da Visitação, freira dominicana que, no século XVI, foi investigada e julgada pelo Tribunal do Santo Ofício por forjar estigmas e outras manifestações do divino. Trata-se de uma história verídica que, para além do processo inquisitorial, inspirou obras (ficcionais e não ficcionais) contemporâneas e posteriores.

NARRADORA-HISTORIADORA

No prólogo do livro de Agustina Bessa-Luís, em sequência aos agradecimentos às agências de fomento e indivíduos que tornaram possíveis a escrita e a publicação da obra, há uma palavra ao leitor:

[...] volto à ficção em que o livro do grande mundo deve ser escrito. [...] A História é uma tradução deficiente que tem por ela o factor da actividade, factor que falta ao escritor. O historiador situa-se entre os povos caçadores; o escritor, aos povos pastoris.

Volto aos meus campos de trevo, onde a pseudo-realidade nada tem de fuga; é tudo o que nos informa sobre o espírito da conciliação (Bessa-Luís, 1985, p. 8).

Antes mesmo do início da narrativa, temos o reforço de que se trata, de fato, de uma obra literária com algum grau de ficcionalização acerca da história. Com essa afirmativa, é estabelecido um afastamento entre a narrativa e qualquer estatuto de verdade – o que, contudo, é posto em prova constantemente ao longo da obra. Ao se situar entre os “povos pastoris” temos uma blindagem da narradora contra inconsistências ou juízos de valor em uma narrativa bastante presente no imaginário português.



Apesar da indicação no prólogo, no capítulo I, a instância narrativa se apresenta como historiadora e pesquisadora:

O mal dos historiadores é que dispõem cada vez mais de fontes onde colher informações. E de tanto que estudam, turva-se-lhes o entendimento para as coisas possíveis, tanto do corpo quanto da alma. [...]

Forçosamente que esse assunto da monja de Lisboa me levou a percorrer arquivos e juntar papéis; mas, no fim de tudo, parei assombrada, porque o gênio se desvia da mente carregada e o mais que se ganha é insônia e não lucidez (Bessa-Luís, 1985, p. 8).

No trecho citado, a narradora se vê paralisada diante da grande quantidade de documentos que reuniu para reconstruir o contexto e a trajetória de Maria da Visitação. Para organizar seus pensamentos e construir uma narrativa que abarcasse "as coisas possíveis, tanto do corpo como da alma", ela optou por recorrer à fábula, ou seja, à ficção, a fim de preencher as lacunas que a documentação apresentaria. A narradora indica que recorreu a fontes históricas, porém se decidiu por lê-las por fruição, visando a reconstruir uma trajetória, sem pretensões estritamente analíticas. Essa ideia, trazida no início do romance, é retomada no fim da obra:

O processo é a chave de todo esse castelo de muitas portas verdadeiras ou simuladas que constitui o caso da freira de Lisboa provavelmente foi consultado mas não lido com vontade de crítica ou polêmica necessária nessas coisas de esclarecer a verdade no tempo e na qualidade (Bessa-Luís, 1985, p. 236).

A opção pela ficção não significou um afastamento do trabalho de pesquisa histórica: ao longo da narrativa, são mencionados tratados, relações, livros, poemas, além do próprio processo inquisitorial, que a narradora teria consultado para construir a narrativa. Esse recurso, aliás, é utilizado extensivamente em romances históricos, como *Eurico, o presbítero* (1844), de Alexandre Herculano,



O senhor do Paço de Ninães (1867), de Camilo Castelo Branco, *A estrela de Nagasaqui* (1906), de António de Campos Junior, entre outros, para nos restringirmos a escritores portugueses. Podemos analisá-lo tanto como um recurso narrativo para reforçar a verossimilhança quanto como uma marcação proposital do narrador como uma personagem intelectual a ser respeitada – e, assim, não ter suas afirmativas postas à prova.

A VOZ DA NARRADORA

Com o *status* de autoridade intelectual sobre a narrativa, a narradora põe em perspectiva a própria visão dos portugueses sobre as figuras históricas que integram sua obra, apresentando nuances das “meras figuras decorativas, ou santos aviados para os altares” (Bessa-Luís, 1985, p. 140). Isso dá espaço para trechos poéticos de passagens íntimas, que não necessariamente seriam corroboradas por uma documentação específica, como o trecho a seguir, que retrata um momento na infância de Maria de Menezes:

Uma menina de cinco anos estava na sua casa, cuidadosa e não manchar o vestido de fustão de seda em que o vento lhe não levantasse seus cabelos loiros. As suas ocupações eram jogos nos jardins ou ouvir seu irmão Afonso versos heróicos ou matizados de romances maviosos. Que irmão tão terno devia ser, tanto como por bom poeta o conheciam (Bessa-Luís, 1985, p. 63).

Embora a narradora não refcrcie uma obra que registre tal passagem, a alternância entre citações de documentos e cenas como a retratada na citação pode ser um indicativo de que o apoio na verossimilhança ocorre de maneira mais frequente do que a insinuação narrativa admite de forma explícita. Em outras palavras, o *status* de autoridade da narradora permite a construção de cenas, argumentos, passagens e comentários que podem ser percebidos como historicamente verdadeiros pelo leitor desatento.



Paralelamente aos nomes de obras supostamente analisadas para a construção da narrativa, podemos constatar uso recorrente de construções como "é possível", "provavelmente" e "é de imaginar" por parte da narradora. Esse tipo de inferência pressupõe a verossimilhança ou a plausibilidade das informações apresentadas com a narrativa em curso, seja com o alinhamento a fontes históricas consultadas, seja com a lógica interna do universo ficcional. Acreditamos que um fator que contribui para esse efeito é o fato de as personagens centrais de *A monja de Lisboa* serem figuras históricas: diferentemente da categorização inicial de Lukács, não há indivíduos ficcionais no centro da narrativa, o que contribui para a ilusão narrativa de Bessa-Luís, com a reconstrução de trajetórias de religiosos envolvidos nas acusações e no julgamento de sor Maria da Visitação, seus conflitos familiares, interesses políticos e produções intelectuais.

No decorrer da obra, há a diminuição da citação de livros e tratados, em paralelo ao aumento dos comentários da narradora. Construções como "atrevo-me a dizer" e "no meu entender" substituem progressivamente a impessoalidade do discurso historiográfico que predominou em grande parte da obra, culminando em um posicionamento claro com relação à grande polêmica do processo inquisitorial:

No meu entender, sem sombra de romantismo, sem influência da personagem que é sor Maria, na graça de Deus ou dos homens, inclino-me para crer que ela teve as chagas muito antes de serem anunciadas e que tentou escondê-las. Queimava os panos ensanguentados, e não manchados de tinta; se fossem vestígios da pintura, arranjava maneira com a cumplicidade de gente a quem a fraude interessava, de desfazer-se deles mais discretamente. No princípio, porém, sor Maria não teve conselheiros, nem amigos; estava só, com a terrível prova dos estigmas, e só desejava que eles desaparecessem. Tal como S. Francisco de Assis, só pensou esconder algo que era quase a perversão da sua natureza humana e que o punha em lugar apartado de seus irmãos (Bessa-Luís, 1985, p. 280).



Embora a aceitação da narradora sobre a existência das chagas fuja à realidade concreta, sua argumentação se apoia em circunstâncias lógicas e verossímeis dentro da narrativa: seria esse trecho o elemento ficcional mencionado no início da obra ou uma conclusão embasada nas pesquisas realizadas pela narradora? Tal trecho foge aos parâmetros tradicionais de classificação do romance histórico, que pressupõem uma perspectiva necessariamente realista e positivista de uma suposta verdade histórica. Para Jameson (2007, p. 202),

a ironia moderna consistia essencialmente na dúvida acerca da referencialidade e da verdade: se nada garante a minha versão dos fatos, eu mesmo acreditei nela? A versão pós-moderna envolveria não a dúvida, mas apenas multiplicidade, a simples multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias [...] para começarmos a compreender como os poderes do falso, das mais exageradas invenções de um passado (e de um futuro) fabuloso e irreal, sacodem o nosso extinto senso da história, perturbam a inanidade de nossa historicidade temporal e tentam convulsivamente reanimar o adormecido senso existencial do tempo com o potente remédio da mentira e das fábulas impossíveis, com o eletrochoque de repetidas doses do irreal e do inacreditável.

Na concepção do crítico, uma das possibilidades da ficção histórica é a reflexão acerca dos pressupostos e da própria historicidade do leitor: a revisitação de uma narrativa tão intrínseca a Portugal, como a do julgamento de Maria da Visitação, permite a ponderação sobre as motivações íntimas da freira; os interesses políticos de governantes e religiosos dos indivíduos que estavam ao seu redor; o significado simbólico do processo inquisitorial para o povo português; os possíveis milagres de um passado que traziam esperança ao presente de produção de *A monja de Lisboa*. Nesse sentido, não importaria a verdade por trás das chagas de Maria da Visitação, mas, sim, como podemos compreender tal narrativa sob um olhar contemporâneo: "O que resta daquilo que se amou é nossa má consciência; e com ela se escreve a História" (Bessa-Luís, 1985, p. 298).

LIMITES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

No fim da narrativa, há a seção intitulada “BIBLIOGRAFIA E FONTES CONSULTADAS”, que lista dezenas de livros e manuscritos. Com a ausência da voz narrativa, que encerrou o romance na página anterior, podemos considerar a seção factual: os manuscritos indicados foram citados ao longo da obra como fontes primárias de informações; muitos dos trabalhos não foram mencionados diretamente, porém é possível atestar sua existência e pressupor que foram mobilizados para a contextualização e construção da narrativa.

Acreditamos que a presença de tal seção, em conjunto com os recursos narrativos destacados ao longo da obra, seja o que Linda Hutcheon (1991, p. 145) denomina metaficação historiográfica, tipo de produção que “procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais”. Trata-se de um fim curioso a uma obra que se apresenta como ficcional, uma vez que a lista de fontes é típica de trabalhos científicos e acadêmicos, o que subverte as expectativas do leitor de ficção.

A densidade da narrativa de Agustina Bessa-Luís, com a grande quantidade de informações, citações, personagens e eventos, é somente um fragmento do que ocorreu na trajetória dos indivíduos que estiveram envolvidos na história de sor Maria da Visitação: podemos inferir que foram feitas seleções, adaptações e supressões que reforçaram o posicionamento e desenvolvimento da narração. Por mais que a narradora tenha salientado a ficcionalidade da obra, processo semelhante é realizado em trabalhos historiográficos. Sobre o assunto, Hayden White (1994, p. 65) afirma que

o registro histórico é ao mesmo tempo compacto demais e difuso demais. De um lado, sempre existem mais fatos registrados do que o historiador pode talvez incluir na sua representação narrativa de um dado segmento do processo histórico. E, assim, o historiador deve ‘interpretar’



os seus dados, excluindo de seu relato certos fatos que sejam irrelevantes ao seu propósito narrativo. De outro lado, no empenho de reconstruir 'o que aconteceu' num dado período de história, o historiador deve inevitavelmente incluir na sua narrativa um relato de algum acontecimento ou conjunto de acontecimentos que carecem dos fatos que poderiam permitir uma explicação plausível de sua ocorrência. Isso significa que o historiador precisa 'interpretar' o seu material preenchendo as lacunas das informações a partir de inferências ou de especulações.

Considerando que a ação de preencher lacunas com informações possíveis – ou verossimilhantes – está presente tanto na escrita da narrativa historiográfica quanto da ficção histórica de *A monja de Lisboa*, no limite, qual é a diferença entre o trabalho do historiador e do romancista? Para a narradora da obra, é o efeito que se causa no espírito; é a releitura do passado "com um devorador apetite pelo pensamento artístico que é a contemplação" (Bessa-Luís, 1985, p. 55), única aos povos pastoris.

REFERÊNCIAS

- BESSA-LUÍS, A. **A monja de Lisboa**. Lisboa: Guimarães, 1985.
- HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. São Paulo: Imago, 1991.
- JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.
- WEINHARDT, M. Repensando o romance histórico. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 7, n. 12, p. 320-336, jan./jun. 2019.
- WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

14

Felipe Pereira de Carvalho

A identidade como uma
“celebração móvel”
em *Todos os nomes*,
de José Saramago

RESUMO

Todos os nomes (1997), de José Saramago (1922-2010), é uma obra que dramatiza diversas facetas do processo de construção da identidade individual e ilustra bem questões já aventadas pelos teóricos que investigam esse fenômeno, como a fragmentação, o descentramento e seus demais desdobramentos na subjetividade do indivíduo. Na obra, contextos banais e cotidianos são utilizados por Saramago como trampolim para mobilizar reflexões que convivem de forma latente com todos os indivíduos que vivem ou viveram sob a égide daquilo que podemos identificar como "condições modernas". A partir da escrita pedagógica e perscrutadora do autor, que se esforça para criar um retrato situado e fidedigno da condição humana, tão pautada e deslindada em suas obras, propomos uma reflexão acerca das mudanças estruturais, institucionais e de pensamento operadas pela Modernidade, alegando que elas vêm transformando a identidade, anteriormente compreendida como algo estável e de contornos bem definidos, em uma "celebração móvel", típica do caótico "mundo moderno".

Palavras-chave: *Todos os nomes*. José Saramago. Modernidade. Identidade.



Marshall Berman (1986, p. 9) afirma que existe um "modo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo", um modo de experiência que ele designa como "modernidade". A discussão que pretendemos aqui converge com esse entendimento e pressupõe a Modernidade não como uma "categoria temporal", mas como um conjunto de processos amplos e multifacetados que mantêm relações dialéticas com os ambientes espaciais e sociais, com as consciências e identidades individuais e coletivas, de modo a consolidar no cerne das práticas humanas um matiz de preocupações que nos permite usar a própria Modernidade como uma lente de análise da vida real e ficcional de pessoas e personagens, como nos sugere o próprio Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986).

"Turbilhão da modernidade" é a expressão utilizada por Berman (1986) para representar a paisagem sociocultural instaurada a partir do surgimento dos processos modernos. Por "processos modernos", o teórico se refere principalmente à globalização, à criação quase ininterrupta de inovações tecnológicas e científicas, à comunicação cada vez mais rápida e massificada, à dimensão vazia de tempo e espaço que esses processos possibilitam e aos novos modos de experiência da subjetividade e da individualidade que proporcionam. Trata-se de conjuntos recorrentes de fatores e fenômenos no âmago daquilo que convencionamos chamar era moderna e, portanto, a velocidade e a intensidade desses processos de modernização se consolidam como um aspecto incontornável para entender as transformações sociais ocorridas nos últimos cinco séculos. Os fenômenos sociais que dão vida ao "turbilhão" têm se complexificado e aumentado sua abrangência, de modo a incidir direta e decisivamente sobre as mais recônditas intimidades do eu. Assim, para abordar a narrativa de *Todos os nomes* (1997) deixaremos de lado a ruptura entre o que é moderno e o que é pós-moderno, para encarar a Modernidade "com M maiúsculo", ou seja, esse conjunto de processos cujas implicações e desdobramentos



se imprimem nas subjetividades de todos os indivíduos que vivem ou viveram em condições modernas.

Ao longo de cinco séculos, a Modernidade desenvolveu uma rica história e uma plenitude de tradições próprias, tornando-se um "modo de experiência vital". Consequentemente, podemos assumir que

a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia (Berman, 1986, p. 15).

De forma simplificada, o sujeito, antes concebido como detentor de uma identidade estável e linear, a partir dos séculos XIX e XX, se tornou cada vez mais fragmentado, diretamente influenciado pelas transformações estruturais, institucionais e de pensamento promovidas pela modernização das paisagens sociais, culturais e políticas. Todos os indivíduos sob a égide da Modernidade, independentemente de sua localização espacial ou temporal, existem num mundo sociocultural em que o processo de identificação é cada vez mais provisório, variável, angustiante e "atravessado" pela modernização. Nas palavras de Stuart Hall (2006, p. 13), em condições de Modernidade, a identidade

torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados pelos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu'.



É certo afirmar que instituições modernas, como o Estado-nação, e as novas relações com o trabalho, o dinheiro, a cultura e a subjetividade, aliadas a novos mecanismos de representação e autoidentidade, incutem todo um outro rol de angústias e modos de experiência no psiquismo humano e na própria tessitura social. Principalmente do século XX em diante, é perceptível uma inclinação cada vez maior da literatura em direção ao cotidiano, com narrativas mais interessadas em explorar a multiplicidade e a profundidade da vida social moderna – em que a subjetividade infiltra-se de maneiras nunca vistas antes. José Saramago (1922-2010) mergulha fundo nesse ímpeto literário, fazendo de suas personagens elementos exemplares dele, ao representar-lhes em trajetórias particulares, que são também indissociáveis dos dramas modernos, que, retomando Berman (1986), vêm “unificando a humanidade” nos últimos séculos.

Saramago ganhou considerável visibilidade no cenário literário mundial após a conquista do Prêmio Nobel de Literatura, em 1998, mas, mesmo antes disso, era reconhecido por se tratar de “um autor que, acima de tudo, problematiza o ato de escrever, [...] combina ensaio e romance, implodindo a fronteira entre ensaio e ficção, criando alegorias que pretendem levar o leitor a reflexões muito além do que é exatamente relatado” (Sachs; Bittencourt, 2012, p. 4). O engajamento do autor fica evidente, a nosso ver, no tratamento peculiar reservado aos temas humanos e mundanos de caráter atual que ele aborda de maneira recorrente, textualizando-os a partir de um trabalho minucioso com a linguagem e as instâncias narrativas. Como resultado, vemos aproximarem-se o autor e o “homem real” – o sujeito “por detrás” do autor empírico, também fragmentado e imerso no “turbilhão da modernidade”. A consciência narrativa que se forma, então, propõe e reconhece a existência de uma subjetividade compartilhada e o desejo de Saramago como escritor parece ser atingir os leitores como os seres humanos que são. Assim, para ele, a figura do narrador não existe de fato – ou ao menos não existe sozinha ou discriminada em seu estilo literário –, pois é o homem real quem fala por detrás da máscara narrativa e intenta contato com outros homens reais.

As palavras do próprio José Saramago (1999) elucidam esse comprometimento do homem real:

[...] o mais e o melhor que, em uma vida que já me surpreende por tão longa, pude ir inventando e fabricando, uma ponte de palavras por onde intento chegar aos meus leitores e onde desejo que os meus leitores me encontrem, com a esperança ou a certeza, deles e minha, de que lá estará e saiba estar, não apenas o autor, mas o homem real, a simples pessoa que sou. Não peço mais do que isso porque é o máximo que peço.¹

O autor transparece recorrentes preocupações com a problematização ou, ainda, a reinvenção do sujeito em seu meio. Na composição de suas obras, Saramago utiliza consciências narrativas que se complementam, cruzando-se para transmitir reflexões e ideias que reverberam na consciência empírica do próprio leitor, durante e depois da leitura, de modo a munir-lo com um ponto de partida para (re)pensar sua condição de sujeito. Em *Todos os nomes*, a odisseia em que o protagonista embarca o leva da alienação até um novo estado de autoconsciência, o que possibilita que assuma uma postura de perpétua (re)construção de sua identidade individual – uma identidade que não se limita a definições estanques e se abre para ser celebrada em toda a sua mobilidade e fragmentação. Desde o início, a consciência narrativa tangencia o tema da fragmentação e, desenhando pontos num mapa, no começo da odisseia que empreenderá, o narrador aponta que o Sr. José, funcionário público que serve como protagonista da obra, começa a ver “o princípio de um desenho como o de todas as vidas, feito de linhas quebradas, de cruzamentos, de intersecções” (Saramago, 1997, p. 74).

O narrador, por intermédio das escolhas vocabulares, dos discursos das personagens e de inserções meditativas na narração, incide sempre, ressaltando o caráter de perpétua (re)construção da

1 Excerto de discurso proferido por Saramago na Universidade Federal de Minas Gerais, em sessão solene que lhe conferiu o título de doutor *honoris causa*, em 29 de abril de 1999.



subjetividade. Um dos primeiros destinos em sua odisseia pessoal insta o Sr. José a realizar uma incursão noturna e clandestina no prédio de uma escola. Tomar tal decisão exige dele um trabalho mental de dois dias e, quando finalmente se decide, a consciência narrativa não se furtar de comentar esse processo:

A decisão do Sr. José apareceu dois dias depois. Em geral não se diz que uma decisão nos aparece, as pessoas são tão zelosas de sua identidade, por vaga que seja, e da sua autoridade, por pouca que tenham, que preferem dar-nos a entender que reflectiram antes de dar o último passo, que ponderaram os prós e os contras, que sopesaram as possibilidades e as alternativas, e que, ao cabo de um intenso trabalho mental, tomaram finalmente a decisão. Há que dizer que estas coisas nunca se passaram assim (Saramago, 1997, p. 41).

A consciência narrativa reiteradamente demonstra intimidade com os processos psíquicos dramatizados na figura do protagonista. Nesse excerto, o narrador se inclui tanto no campo daqueles que insistem em ser “zelosos de sua identidade”, portanto dados como subjetividades estáveis e finalizadas, quanto no campo daqueles que constataram que “as coisas nunca se passaram assim”, reconhecendo a sua própria fragmentação subjetiva. Tendo verificado o imperativo tom de instabilidade que permeia a vida moderna, o narrador (e o homem real fundido nele) parece querer compartilhar esse conhecimento. Logo na sequência, ele exemplifica sua colocação e outra vez se inclui no espectro psicológico sobre o qual versa, demonstrando como as decisões de fato se encontram fora do domínio consciente do sujeito – ainda mais em se tratando de sujeitos modernos, fragmentados e descentrados por definição.

Aliás, se persistíssemos em afirmar que as nossas decisões somos nós que a tomamos, então teríamos de principiar por dilucidar, por discernir, por distinguir, quem é, em nós, aquele que tomou a decisão e aquele que depois a irá cumprir, operações impossíveis, onde as houver. Em rigor, não tomamos decisões, são as decisões que nos



tomam a nós. A prova encontramo-la em que, levando a vida a executar sucessivamente os mais diversos actos, não fazemos preceder cada um deles de um período de reflexão, de avaliação, de cálculo, ao fim do qual, e só então, é que nos declararíamos em condições de decidir se iríamos almoçar, ou comprar o jornal, ou procurar a mulher desconhecida (Saramago, 1997, p. 42).

O próprio narrador assume que toda estabilidade, toda linearidade, todo padrão, são elementos ilusórios a serviço da construção de uma "confortadora narrativa do eu". Aqui, ele parte do processo de tomada de decisão do Sr. José e mergulha num anseio muito moderno e compartilhado: o desejo por uma estabilidade, para o indivíduo e sua subjetividade, que não se realiza e, então, redunda em angústia. A consciência narrativa que a obra articula é tão íntima desses dramas que, inclusive, pauta o fato de o sujeito que toma uma decisão não ser o mesmo que a executará. Não se trata, a nosso ver, de uma simples intimidade entre o narrador e a personagem, entre o criador e a criatura, mas, antes disso, de uma proximidade entre o Saramago "homem real", fundido na consciência daquele que narra, e a própria condição de fragmentação em que o sujeito moderno se encontra.

Essa subjetividade do "homem real", que aqui julgamos ser uma subjetividade que é moderna e compartilhada pelos angustiados indivíduos modernos, permeia toda a narrativa, utilizando-se do Sr. José como veículo materializador. Este, por sua vez, é um tipo generalizável desde o nome, o que permite que o leitor recombine as experiências vividas pela personagem em sua própria realidade. Tal qual a maioria esmagadora de nós, o protagonista de *Todos os nomes* é alguém que vai, ao longo dos anos, alienado de sua multiplicidade e potência, aferrado a uma identidade que se pretende linear e estável. Sua situação só muda quando encontra, na reparição pública em que trabalha, um arquivo com parcias informações a respeito de uma mulher desconhecida e, então, embarca numa jornada pessoal insólita em busca de mais informações sobre ela. Ao fim e ao cabo, é a jornada como um todo, muito mais que seu



destino final – a própria mulher desconhecida –, que leva o Sr. José a uma nova consciência e condição de ser.

Nos primeiros momentos da narrativa, o protagonista sente-se “feliz como não se lembrava de ter sido alguma vez, quando a celebridade classificada em centésimo lugar, agora identificada de acordo com todas as regras da Conservatória Geral, foi ocupar o seu lugar na caixa correspondente” (Saramago, 1997, p. 31). O emprego na Conservatória Geral do Registro Civil e a coleção de celebridades que mantinha eram as âncoras da identidade “estável” do Sr. José. Lemos, nesse ato de colecionar fichas detalhadas sobre a vida de famosos, uma tentativa de acessar o outro que media subjetividade para o eu que tenta se constituir. A vida dos famosos, entretanto, é largamente documentada pela mídia, uma vez que se trata de indivíduos populares. Nesse processo, várias facetas de suas subjetividades são capturadas, apresentando-se ao Sr. José como identidades finalizadas e encerradas, inclusive, dentro de registros fotográficos. Cria-se aí uma ilusão de estabilidade, concretude e linearidade que o narrador julga como falsa, uma vez que, ao mirar uma fotografia, “a pessoa para quem estamos a olhar já não existe, e ela, se pudesse ver-nos, não se reconheceria em nós” (Saramago, 1997, p. 181). Mas esse padrão se rompe com a mulher desconhecida – uma anônima cuja subjetividade permanece em aberto. É justamente esse caráter “sempre por fazer” da identidade da desconhecida que seduz o Sr. José, convertendo-se no motor da jornada pessoal que terminará transformando-o por completo.

De um lado, o autor nos apresenta subjetividades capturadas, projetando-se como terminadas, mas muito pouco capazes de contribuir para a catarse dos dramas modernos que se impõem à identidade do sujeito fragmentado, cuja identificação é provisória, variável e descentrada. De outro, mediante vidas “vulgares” e banais, Saramago pauta a vida como ela de fato é, feita de “bifurcações, intersecções e cruzamentos”, uma verdadeira constelação de sentidos e experiências que se aglutinam em galáxias de significados



maiores e compartilháveis, que, mesmo fragmentários, acabam sendo o único patamar minimamente sólido para uma vida em condições de Modernidade.

Conforme a busca segue, o anonimato da desconhecida é apontado como uma marca dessa subjetividade fragmentada e sempre "por fazer":

Ela, ao ir-se daqui, teria deixado ao menos uma vida atrás de si, talvez só uma pequena vida, quatro anos, cinco, [...] um encontro, um deslumbramento, uma decepção, uns quantos sorrisos, umas quantas lágrimas, o que à primeira vista é igual para todos e na realidade é diferente para cada um. E diferente também de cada vez (Saramago, 1997, p. 56).

É interessante perceber que a consciência narrativa pontua a flutuação nos significados das experiências vividas, mas, ao mesmo tempo, se empenha em arquitetar uma atmosfera e uma personagem em que o leitor seja capaz de se espelhar e projetar como sujeito. Ainda que tudo "que à primeira vista é igual para todos" seja na realidade "diferente para cada um" e "diferente também a cada vez" que se experiencia, a relação entre o protagonista e a subjetividade sempre em aberto da mulher desconhecida tem um caráter profundamente (trans)formador. Ele aprende com ela, vai usando o conhecimento empírico da vida em condições de Modernidade que ela possibilita e se apropriando dos significados que aquela vida "vulgar" é capaz de revelar.

O Sr. José acaba conhecendo uma idosa solitária e ranzinza, que é aparentada da desconhecida e o recebe quando este lhe bate à porta com subterfúgios para angariar novas informações. Mas o protagonista não mentia nem era dado a atos insólitos, como perseguir uma desconhecida, rastrear-lhe os familiares, invadir a escola onde ela estudara. Não lhe passava pela cabeça a possibilidade de entregar-se ao desconhecido, apropriar-se dele como um componente importante, inclusive de si mesmo. Entretanto, essa é a questão que



subjaz ao cerne da narrativa: o abrir-se ao desconhecido, ao “sempre em aberto e por fazer”, aceitando no processo que se trata de uma condição impressa no mundo subjetivo no qual já nascemos imersos. Partir em busca da desconhecida e reconstituir-lhe os passos revela ao Sr. José o quão necessária se faz essa atitude de perpétua (re)construção da subjetividade, tão atravessada pelas condições e processos modernos.

Em meados da narrativa, quando na casa da idosa, Saramago fala por meio da máscara narrativa e congratula, no diálogo entre o protagonista e a senhora idosa, a diferenciação que já vai se operando entre o Sr. José atual e o Sr. José do início da narrativa:

O cérebro de um conservador é como um duplicado da Conservatória, Não comprehendo, Sendo como é, capaz de realizar todas as combinações possíveis de nomes e apelidos, o cérebro do meu chefe não só conhece todos os nomes de todas as pessoas que estão vivas e de todas as que morreram, como poderia dizer-lhe como se chamarão todas as que vierem nascer daqui até o fim do mundo, O senhor sabe mais do que o seu chefe, Nem pensar, comparado com ele não valho nada, por isso ele é o conservador e eu não passo de um mero auxiliar de escrita, Ambos sabem o meu nome, É certo, Mas ele não sabe de mim mais do que o meu nome (Saramago, 1997, p. 62).

Ecoa aqui o desejo já manifesto de insurgência contra as tentativas, por parte do mundo e das instituições modernas – como a Conservatória Geral do Registro Civil, onde o Sr. José trabalha metódica e religiosamente –, de redução e captura da subjetividade do sujeito. Conforme o Sr. José continua defendendo sua inferioridade em relação ao conservador seu chefe, a senhora do rés do chão direito rebate: “E de um salto passou-lhe à frente, está aqui em minha casa, pode ver-me a cara, ouviu-me dizer que enganei meu marido, e é, em todos estes anos, a única pessoa a quem o disse, que mais é preciso para se convencer de que, ao pé de si, o seu chefe não passa de um ignorante?” (Saramago, 1997, p. 63).



Ao longo da narrativa, o protagonista entra em contato com diferentes facetas da mulher desconhecida, da senhora do rés do chão direito e também de si mesmo, constatando a condição fragmentária das subjetividades desses sujeitos. Vai entendendo que, no burocrático órgão estatal de registro civil em que trabalha, "não se podia ver como tinham mudado e iam mudando as caras, quando mais importante era precisamente isso, o que o tempo faz mudar, e não o nome, que nunca varia" (Saramago, 1997, p. 112). Promover uma celebração assimilativa da fragmentação parece ser o intento central da narrativa, que mimetiza um processo emancipatório de tomada de consciência a respeito dessa condição e faz do Sr. José um simulacro desse processo de conscientização e abertura, uma atitude que revela um enorme poder transformador. Assim como os principais teóricos dos estudos culturais e da sociologia contemporânea, o Saramago "homem real" também parece crer que os desafios impostos à subjetividade do sujeito moderno desencadeiam, em todos nós, processos que em muito se assemelham e se aproximam.

Propor uma narrativa calcada na angústia compartilhada que a experiência de viver o mundo moderno compõe é assumir-se como integrante dela e conclamar uma reflexão comunitária e emancipatória a seu respeito, afirmando que "nada é alheio, assim como todos os nomes estão na cabeça do seu chefe, assim o processo de uma pessoa é o processo de todas" (Saramago, 1997, p. 63). O conservador todos os nomes conhece, mas as pessoas por detrás desses nomes lhe escapam; o Sr. José, de maneira inédita e diferente daquela do seu chefe, tem ido além do retrato estanque que nomes, documentos e fotografias são capazes de capturar, fato que o vem transformando, enquanto ele aceita e se abre para a fragmentação – que é o ponto de chegada e de partida comum a todos os sujeitos modernos. Mais do que constatar o movimento interno do protagonista, o Saramago "homem real" fundido na narrativa convida o Sr. José – e a nós, leitores – a perceber e ingressar na "celebração móvel" em que se converte a identidade quando o palco da experiência humana fragmenta e descentraliza a subjetividade do sujeito.



Quem propõe as reflexões, materializadas também e principalmente no cômputo final da narrativa, é o narrador, mas quem constrói a galáxia de sentidos, apontando o céu desde a “ponte de palavras”, é a consciência que se forma na convergência dos “homens reais”. É esse hibridismo que possibilita leituras empáticas por parte do leitor, que se projeta no discurso literário e dá vazão à reverberação pretendida. As elucubrações do Saramago “homem real” escorrem para a narrativa por intermédio das personagens e da interferência e aproximação direta daquele que narra. As personagens atuam e a consciência narrativa se precipita para versar sobre os eventos e expandi-los em reflexões capazes de comungar com o “processo de uma pessoa”, que é também “o processo de todas”. Quando, por exemplo, o Sr. José estremece ante o peso e malogros de sua busca, um fato no qual todos nós, por vezes, também incorremos, o narrador o interpela: “Então seria melhor que se deixasse ficar no remanso de sua casa, resignado a conhecer do mundo apenas aquilo que as mãos podem alcançar sem dela sair, palavras, imagens, ilusões” (Saramago, 1997, p. 106). Não se expor, não assumir a atitude de perpétua (re)construção de si, sinaliza uma vida que impreterivelmente se “desmanchará no ar”, consumida pela angústia e vazio existencial originados pelo descentramento e fragmentação que as modernas condições de vida impõem à subjetividade do sujeito. Sem sair de casa, resignando-se a conhecer do mundo apenas imagens e ilusões que aspiram a uma estabilidade linear inalcançável, o protagonista da obra é derradeiramente transformado pelos exemplos ilustrativos que lhe chegam via contato com a mulher desconhecida – muito mais sólidos e poderosos do que os exemplos que ele extraía da vida das celebridades em sua coleção.

As escolhas vocabulares são idiossincráticas, sempre a serviço de articular sentidos maiores no todo da obra e mobilizar a já referida subjetividade compartilhada dos “homens reais”. Na jornada até mais informações sobre a mulher desconhecida, o protagonista envereda por atitudes ilícitas impensáveis para ele até então. Na invasão da escola, o Sr. José empreende uma exaustiva busca na



documentação da instituição até encontrar a pasta que procurava, então acreditando que "havia chegado ao termo dos seus trabalhos, à coroação de seus esforços" (Saramago, 1997, p. 107). Entretanto, vagar incógnito, à noite, por um espaço que não lhe é familiar acaba cobrando um preço maior do que o esperado; é então que ele vacila sob o cansaço, desacredita de si e da validade da busca. Encontrando finalmente o ficheiro que procurava, ele se permite uma sensação de dever cumprido e terminado – uma condição que *Todos os nomes* ataca frontalmente. O narrador participa dessa cena introduzindo uma cadeia peculiar de sentido, comparando a aventura do protagonista a antigos contos heroicos em que é necessário primeiramente derrotar um dragão para, só então, ter acesso ao tesouro que motivava a empreitada. As trevas dentro da saleta reclusa que guardava o tesouro que o Sr. José buscava são equiparadas ao dragão combatido nos contos antigos, porém

este não tem as fauces a babarem-se-lhe de fúria, não jorra fumo e fogo pelas ventas, não despede rugidos como tremores de terra, é simplesmente uma escuridão parada à espera, espessa e silenciosa como o fundo do mar, há muitas pessoas com fama de valentes que não teriam coragem para passar daqui [a entrada da saleta escura e desconhecida] (Saramago, 1997, p. 107).

Tomamos as trevas como uma alegoria para a instabilidade e a fragmentação que o mundo moderno institui: um caos "espesso e silencioso", profundo como "o fundo do mar" e latente (mas impositivo) para todos os indivíduos. Indo mais adiante nessa interpretação, a metáfora do "fundo do mar", largamente empregada pela psicologia como signo representante da psiquê, pode servir como uma alusão à própria subjetividade do sujeito – local onde se encontraria essa escuridão "espessa e silenciosa" à espera do herói. A narrativa, mais uma vez, parece mediar uma experiência de abertura e aceitação da fragmentação, ao mesmo tempo que convida a uma decisão individual: abraçar a fragmentação e o caos como elementos constituintes tanto do mundo exterior quanto do mundo interior ao sujeito.

Outra interessante escolha vocabular atesta que o Sr. José,

depois de anos de Conservatória Geral que leva, adquiriu um conhecimento de noite, sombra, escuro e treva que acabou por compensar a sua timidez natural e que agora lhe permite, sem excessivo temor, estender o braço por dentro do corpo do dragão à procura do interruptor da electricidade (Saramago, 1997, p. 107).

Os anos de conservatória renderam ao Sr. José o *modus operandi* desta, que reduz a individualidade a dados documentais e a dá por terminada, encerrada em registros “congelados” no tempo e destacados da realidade. Ainda assim, o Sr. José nunca se contentou com tal captura, sempre expandindo e aperfeiçoando a sua coleção de verbetes de famosos; o conhecimento de “noite, sombra, escuro e treva” adquirido por ele parece aludir à gradual tomada de consciência a respeito da impossibilidade dessa captura, algo que já se ia operando nele mesmo antes da busca pela desconhecida. Essa percepção se refina no decorrer da narrativa, conforme o protagonista sai do estado de “lagarto ainda mal acordado da hibernação” (Saramago, 1997, p. 108). O reconhecimento da escuridão alienante que envolve a conservatória e o protagonista é, por fim, aquilo que possibilita que as trevas se dissipem, que o dragão seja vencido. O próprio caos servirá de esteio para o Sr. José, enquanto ele se põe “de pé no meio da escuridão, com o risco de dar um passo em falso e cair desastradamente no abismo de onde viera” (Saramago, 1997, p. 109) e tenta aprender “a viver com a escuridão de fora como aprendeste a viver com a escuridão de dentro” (Saramago, 1997, p. 177).

É justamente o caos que particulariza o Sr. José e faz com que ele descubra várias faces de si mesmo, de seus desejos e de sua potência alienada em ilusões de estabilidade. A indefinição o transforma e ele continua mudado mesmo quando retorna para sua antiga rotina, algo que o narrador faz questão de comentar:

Se amanhã de manhã estiver como estou agora não poderei ir trabalhar. Fosse por efeito da febre ou da fadiga,



ou de ambos, este pensamento não o inquietou, não lhe pareceu estranha a irregular ideia de faltar ao serviço, neste momento o Sr. José não parecia ser o Sr. José, ou eram dois os Srs. José que se encontravam deitados na cama, [...] um Sr. José que perdera o sentido das responsabilidades, outro Sr. José para quem isso se tornara totalmente indiferente (SARAMAGO, 1997, p. 119).

Desde o início, sobressai a preocupação de conamar um enfrentamento à linearidade à qual a subjetividade e a identidade do sujeito moderno aspiram e são instadas, mas que por definição não podem permanecer. O Sr. José se encontrava preso nessa condição estática, vivendo exclusivamente dos recortes que colecionava e do trabalho que desempenhava. Imediatamente antes de encontrar a ficha da mulher desconhecida pela primeira vez, o protagonista quase cai para a morte do alto de uma escada nos arquivos da conservatória; é quando o narrador entra:

Não sonhava que estava para lhe acontecer algo muito mais sério que cair simplesmente de uma escada. O efeito da queda poderia ser acabar-se-lhe a vida, o que sem dúvida teria sua importância de um ponto de vista estatístico e pessoal, mas que representa isso, perguntamos nós, se, sendo a vida biologicamente a mesma, quer dizer, o mesmo ser, as mesmas células, as mesmas feições, a mesma estatura, o mesmo modo aparente de olhar, ver e reparar, e sem que a estatística se tivesse podido aperceber da mudança, essa vida passou a ser outra vida, e outra pessoa essa pessoa (Saramago, 1997, p. 31).

De fato, a Conservatória Geral concentra o caráter organizacional que é característico da sociedade moderna e retrata, ainda, o papel do aparato burocrático utilizado pelos Estados-nação para reduzir e medir as subjetividades, capturá-las e mantê-las estanques e passíveis de controle, como Anthony Giddens (2002) comenta em *Modernidade e identidade*, partindo dos postulados de Michel Foucault. A trajetória do Sr. José exemplifica a anulação da individualidade quando é submetida, por anos a fio, aos mesmos padrões



de comportamento e hierarquia. Rompendo com a ilusão de estabilidade, olhando, vendo e reparando as possibilidades que o caos concentra, o protagonista passa a vivenciar versões diferentes e até mesmo contraditórias de si e da alteridade. Esse contato o ajuda a aceitar a fragmentação de sua própria identidade e a não se conformar com uma única linha mestra que lhe dite a vida. Aceitar o caos dentro de si, para o Sr. José – que poderia muito bem ser qualquer um de nós –, significou não a destruição derradeira, mas, sim, o robustecer da “celebração móvel” em que a identidade se converte quando em condições modernas.

A subjetividade dos “homens reais” é evocada na narrativa para pôr em xeque o angustiante anseio por estabilidade e denotar a importância de um perpétuo movimento de (re)construção e (trans)formação da individualidade, uma vez que tendemos a retornar para a alienação em nossas “confortadoras narrativas do eu”. A angústia gerada pela condição de um eu fragmentado faz com que o sujeito hesite, que deseje retornar a um estado anterior utopicamente menos angustiante. O caos e a treva do mundo interior são tão aterradoras quanto o caos que permeia o mundo exterior; entretanto, em *Todos os nomes*, subjaz o alerta de que devemos “aprender a viver com a escuridão de fora”, assim como devemos aprender a viver com “a escuridão de dentro”, sem que nos deixemos soterrar pelas dificuldades e angústias desencadeadas durante o processo.

Na narrativa, há a necessidade de usar um cordel atado ao pé para evitar perder-se dentro dos labirínticos arquivos da ciclópica Conservatória Geral do Registro Civil. Nomeado de “fio de Ariadne” pelos funcionários, o cordel serve como uma alegoria para o caráter *in media res* que baliza a constituição da vida e da subjetividade do sujeito moderno, que busca ser e estar, da maneira mais satisfatória e menos angustiante que lhe seja possível, num mundo onde “tudo o que é sólido desmacha no ar”. O mesmo se observa no excerto a seguir, em que o narrador comenta:



Poder-se-á perguntar para que irá servir ao Sr. José um fio tão extenso, de cem metros, se o comprimento da Conservatória Geral, apesar dos sucessivos acréscimentos, ainda não passou de oitenta. É uma dúvida própria de quem imagina que tudo na vida se pode fazer seguindo cuidadosamente uma linha recta, que é sempre possível ir de algum lugar a outro pelo caminho mais curto, talvez que algumas pessoas, no mundo exterior, julguem tê-lo conseguido, mas aqui, onde os vivos e os mortos partilham o mesmo espaço, às vezes há que dar muitas voltas, [...] avançar por desfiladeiros tenebrosos, entre paredes de papel sujo que se tocam lá no alto, são metros e metros de cordel que vão ter de ser estendidos, deixados para trás, como um rastro sinuoso e subtil traçado no pó, não há outra maneira de saber por onde ainda falta passar, não há outra maneira de encontrar o caminho de volta (Saramago, 1997, p. 167-168).

A impossibilidade de viver em linha reta e a necessidade de compartilhar experiências e convertê-las em uma base empírica mínima para a vivência parecem estar sendo atestadas de maneira alegórica pelo narrador, que se coloca como testemunha do caráter labiríntico da vida moderna. Adentrando a truncada seção que guarda o arquivo dos mortos na conservatória, o Sr. José tem apenas um círculo de luz a iluminar-lhe o caminho, que acompanha o ritmo de seus passos e oscila à sua frente, "também por causa do tremor da mão que segura a lanterna" (Saramago, 1997, p. 169). Andejar a paisagem social moderna é vagar em meio à treva que fragmenta o eu e o destitui, confunde e angustia. Perceber-se como mais um desses sujeitos, comungando dessas experiências niveladoras que são uma síntese da condição moderna e, portanto, conservam uma validade individual e coletiva, significa vagar pelas trevas com o auxílio de uma lanterna – mesmo que seu foco de luz seja vacilante e se prove insuficiente contra a totalidade das trevas circundantes. Ao fio de Ariadne na conservatória é reservada essa mesma condição de precário guia em meio às trevas, e ambas as alegorias têm a capacidade de remeter à experiência da vida social e subjetiva da Modernidade, em que informações, experiências e conhecimentos, independentemente de



sua localidade espacotemporal, exercem uma influência poderosa sobre os processos relativos "tanto [à] auto-identidade quanto [à] organização das relações sociais" (Giddens, 2002, p. 12).

Se pensarmos essas alegorias à luz da reflexividade institucional elucida por Giddens (2002), isto é, levando em consideração a importância que toda nova informação adquire dentro do desdobramento temporal das autoidentidades, a lanterna e o fio de Ariadne podem ser relacionados com a subjetividade compartilhada que é produzida em condições de Modernidade. Se "o processo de uma pessoa" é também "o processo de todas", como aponta o Saramago "homem real" por meio da senhora do rés do chão direito, se a Modernidade, de certa forma, nivelava os indivíduos, independentemente de onde se encontram e quem sejam, como postula Berman (1986), toda a experiência de vida serve como uma lanterna ou um cordel para iluminar e conduzir o sujeito pelo labirinto escuro no qual é lançado desde o nascimento. Por mais insuficientes que possam ser essas experiências, uma vez que tudo aquilo "que à primeira vista é igual para todos" "na realidade é diferente para cada um" e "diferente também a cada vez", elas servem como a terceira mão que o Sr. José desejava ter quando imerso na escuridão, "uma terceira mão que lhe fosse apalpando o ar à sua frente" (Saramago, 1997, p. 178), de modo a tornar a trajetória mais exequível.

De fato, em condições modernas, as relações sociais se tornam muito mais dinâmicas e descontínuas. Ainda assim, há similaridades o suficiente no pano de fundo de nossas experiências para que possamos servir de guia, ainda que precário e vacilante, para que outros pisem em terrenos já percorridos por nós. Desde o surgimento daquilo que enquadrados aqui como o processo moderno, ou a "tradição autônoma da Modernidade" (Berman, 1986), a "nossa desorientada humanidade" (Saramago, 1997, p. 172) vem deixando seu "rastro sinuoso e subtil traçado no pó" (Saramago, 1997, p. 168). Não há "outra maneira de saber por onde ainda falta passar, não há outra maneira de encontrar o caminho de volta" (Saramago, 1997, p. 168).



Em *Todos os nomes*, Saramago põe o sujeito diretamente em xeque, escancara sua condição *in media res* no processo moderno, projetando uma miríade de suas facetas no auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registro Civil, um José, um “qualquer” – qualquer um de nós – e, em sua vida banal, regrada e linear, a ponto de figurar como inibidora de mudanças, uma identidade “estável” e de arestas bem aparadas. Dramatizando um arcabouço de modos de vida e experiência, que encaramos aqui como uma espécie de subjetividade que é compartilhada entre os indivíduos vivendo em condições de Modernidade, o Saramago “homem real” se encontra com o leitor de *Todos os nomes* num local que vai muito além do texto literário e da leitura imediata. Encontram-se na Modernidade em si, no local inacabado que ela institui, no tempo-espacó diluído por ela, na paisagem sociocultural que se torna célere, mutante e pulverizada justamente por ter sido – e continuar sendo – atravessada por suas repercuções. Talvez, a maior lição que possamos extrair de *Todos os nomes* seja justamente esta: não estamos sozinhos nesse local inacabado onde nos lançam os processos modernos. Nesse lugar caótico, nos encontramos todos: nós, como leitores e sujeitos; os vários “eus” do Sr. José, da mulher desconhecida e da senhora do res do chão direito; e também o José Saramago, autor, narrador e “homem real”.

É nesse lugar-comum que José Saramago pretende se encontrar com o leitor mediante a “ponte de palavras” que constrói, nesse inventário simbólico moderno criado e alimentado por todos os indivíduos que experimentam a vida em condições modernas e deixam para a “nossa desorientada humanidade” seu pedagógico “rastro sinuoso e subtil traçado no pó”. Esse é um encontro necessário, pois é também o único esteio disponível para a vida, uma vez que não há “outra maneira de saber por onde ainda falta passar, não há outra maneira de encontrar caminho de volta” – a Modernidade se encarrega de queimar todas as pontes por onde passamos e, a um só tempo, nos encarrega de criar outras pontes.



No prefácio de *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (2022), de maneira muito assertiva, observam que “tudo é signo e todo signo é portador de um sentido”; falhamos em perceber que, “no entanto, o signo possui volume, uma espessura folheada de sentido”. Logo, acompanhar a trajetória e os processos vivenciados pelo Sr. José ao longo da narrativa ajuda-nos a penetrar nas camadas de sentido que permeiam a vida moderna, compreendê-las pela vivência do outro, que se torna também a nossa vivência, e, assim, participar de sua (re)criação e (trans)formação. O Sr. José figura como a epítome da celebração móvel em que se converte a identidade do sujeito moderno; mais uma vez Saramago se debruça sobre a condição humana e nos ajuda a compreendê-la e simbolizá-la. Assim, o autor se faz presente, na narrativa e na “subjetividade moderna” pois, retomando o prefácio de *Dicionário de símbolos*, “simbolizar é, de certo modo, e num certo nível, viver junto” (Chevalier; Gheerbrant, 2022) – ou, ainda, é ajudar a viver, ser uma “terceira mão que tateia o ar” à nossa frente enquanto caminhamos meio cegados por entre o caos e as trevas do mundo Moderno (com M maiúsculo).

REFERÊNCIAS

- BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmocha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Schwarcz, 1986.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 36. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- GIDDENS, A. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- SACHS, K.; BITTENCOURT, R. L. S. Identidades na obra de Saramago. In: JORNADA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UFRGS, 2, 2012, Porto Alegre. **Anais [...].** Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- SARAMAGO, J. **Todos os nomes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, J. A UFMG agora é minha casa. **Boletim Informativo Oficial da Universidade Federal de Minas Gerais,** Belo Horizonte, 1999.

15

Salete Aparecida Franco Miyake

A influência dos espaços narrativos na configuração da vida errante de *Caim*, de José Saramago

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11062.15

RESUMO

Caim, a personagem bíblica que após matar o irmão Abel, foi amaldiçoado e condenado a viver errante, é revisitado por José Saramago em seu último romance. Marcado na fronte por Deus tornou-se quase imortal, transita entre diversos espaços, nos quais participa involuntariamente dos conflitos que o levam a questionar os propósitos do senhor. O castigo a que foi submetido transforma-se em uma jornada de conhecimento. Ele trava debates com Deus e outros personagens bíblicos, questionando os propósitos que resultam da crença em um deus injusto. A análise busca apresentar como as viagens de Caim entre os diversos espaços, por vezes impulsionadas por mudança de tempo, influenciam em seu aprendizado sobre a natureza divina e humana e sobre o bem e o mal. Porquanto, o estudo baseia-se na topoanálise em Bachelard (1978) e Borges Filho (2020).

Palavras-chave: *Caim*. Mito. Saramago. Topoanálise.

INTRODUÇÃO

José Saramago (1922-2010) revisita a curta história da personagem bíblica Caim, concedendo-lhe voz em seu último romance, *Caim* (2009). Chama atenção a forma como o autor desenvolve a narrativa, recorrendo a uma configuração espacial não linear, que mistura realidade, fantasia e imaginação. O castigo de Caim permite que ele presencie outras histórias bíblicas e, nessas viagens, comprehende as diferenças entre o bem e o mal, o divino e o humano. Ao transitar entre diferentes espaços e tempos, apreende os propósitos da sua condição de pertencer a lugar nenhum e, ao mesmo tempo, a todos os lugares.

Apesar de haver intrínseca relação entre o tempo e o espaço na obra, a análise espacial é o objeto deste trabalho. Os espaços narrativos podem, de acordo com a imagem que buscam representar, contribuir para a compreensão de um efeito momentâneo de mudança do estado psicológico da personagem ou, ainda, pela disposição que promovem, apoiar sua transformação. Nesse sentido, Bachelard (1978, p. 196), filósofo francês, propõe o conceito de **topofilia**, que nada mais é que a determinação do valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos e forças adversas, espaços amados. Propondo uma fenomenologia da imaginação, incita o estudo psicológico dos espaços da vida íntima, o que denomina **topoanálise**.

No romance em análise, buscamos determinar também outras relações entre as personagens e os espaços narrativos, para além da categoria psicanalítica, que, de alguma forma, suplantam percepções de proteção. Com esse fim, complementamos com o aporte teórico de Borges Filho (2020, p. 24-25), para quem o conceito bachelardiano de topoanálise pode ser ampliado, conforme o excerto a seguir:



Por topoanálise, entendemos mais do que o 'estudo psicológico', pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural.

Abrangemos, porquanto, outras categorias analíticas, identificando as funções do espaço para a construção da personagem e sua transformação, principalmente ao se tratar de uma personagem nômade, que habita diversos espaços. Lins (1976) sugere que a análise do espaço literário encontra várias vertentes, pois um espaço pode ser psicológico, rarefeito, impreciso, fantástico, calculado ou permeado por simbologia e magia, assim como o espaço pode ser uma personagem. Sobretudo, é preciso ter em mente que o espaço é ficcional e pode ser entendido como tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e, uma vez inventariado, pode ser absorvido ou acrescentado, constituindo-se de figuras humanas, coisificadas ou de individualidade quase nula.

E o que dizer do tempo? Poderia ele adquirir funções de espaço? Em *Caim*, conforme veremos, por vezes há uma relação limiar entre tempo e espaço; nessas cenas, a personagem é transportada em sonho, em nuvens ou simples rupturas de tempo, enquanto ocorre sua transição para o passado ou futuro, um "outro presente".

De acordo com Borges Filho (2020), é preciso se atentar a três abordagens de estudo do espaço em uma obra literária: a natureza, a realidade e a estrutura métrica. Ao indagar a natureza do espaço, o autor traz o conceito de espaço como campo, buscando apoio teórico em Einstein: "Ele retoma a concepção de espaço com três dimensões, isto é, largura, altura, profundidade, e acrescenta uma quarta variável: o tempo" (Borges Filho, 2020, p. 9). Nesse sentido, na obra em análise, o espaço-tempo é essencial para que haja



movimento e mudança de cenário; e, em cada novo cenário, desportam novas situações de aprendizado. Essa situação errante permite que a personagem trave embates com Deus, discordando das decisões divinas, por vezes violentas e injustas.

Por sua vez, Bakhtin (1998, p. 211) institui um conceito de cronotopo artístico-literário para explicar "a fusão dos indícios temporais e espaciais num todo comprehensivo concreto". Para esse teórico, o tempo determina a relação, pois o espaço é medido pelo tempo. No romance saramaguiano, não se desconsidera a importância do tempo, porém, ainda que essa categoria analítica se mostre essencial em diversas cenas, para que haja o desenvolvimento dos conflitos e o alcance de um clímax, nesta análise interessam as situações em que o tempo assume as funções de espaço, como será demonstrado a seguir.

A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO EM *CAIM*

Antes de adentrar o estudo dos espaços narrativos em *Caim*, cabe uma breve apresentação do romance, destacando pontos essenciais para a compreensão do desenvolvimento dos conflitos, que não seguem uma ordem cronológica.

Nos primeiros capítulos, o espaço está restrito ao Jardim do Éden e seu entorno. Trata-se de uma paródia do livro do Gênesis no estilo saramaguiano: irônico, por vezes engraçado e, sobretudo, reflexivo. Na narrativa, desvenda-se a face humana de Deus, desvelando as características de um senhor que castiga e repreende, quando contrariado. Estão presentes as cenas da desobediência do casal Adão e Eva, sobretudo da mulher, sendo preciso se atentar à rebeldia engenhosa de Eva, pois é a astúcia dela que os ajuda a sobreviver depois de serem expulsos do Paraíso. Eva comanda as



primeiras ações que o casal precisa empreender; por fim, resulta em sabedoria, a qual o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal não parece ter proporcionado, afinal. Tal como o filho Caim, a compreensão sobre o bem e o mal que eles alcançam é a partir da experiência vivida, em outros sítios, com outros homens e mulheres, pela descoberta de não serem os únicos, mas “experimentos” de um Deus voluntarioso.

Já Caim obtém o protagonismo que a narrativa bíblica não lhe concedeu, visto que, após cometer o primeiro pecado de assassinato de que se tem notícia e ser castigado, ele praticamente desaparece das Escrituras. Há que se reconhecer, no entanto, que o caráter transgressor da personagem é mantido no romance saramaguiano, porém sem resignação, pois ele trava embates com Deus e seus fiéis seguidores, questionando os sentidos dos desígnios divinos. O Caim de Saramago é muito mais crítico; por fim, torna-se um vingador.

As dúvidas sobre os propósitos das ordens divinas são despertadas em Caim a partir da morte do irmão, Abel, como resultado de fazer troça da falta de atenção de Deus às oferendas do irmão mais velho. Essa atitude arrogante de Abel causa sua morte, uma vez que não era possível matar Deus: “É simples, matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto, Compreendo o queres dizer, mas a morte está vedada aos deuses” (Saramago, 2009, p. 35).

Ao ser repreendido pelo Senhor, Caim exige que Deus assuma Sua parcela de culpa, por tê-lo preterido. Impossibilitado de argumentar, o Senhor lhe concede uma pena mais branda, deixando-o sob proteção e censura: como na literatura bíblica, é condenado a viver errante e quase imortal, visto que sua morte não poderá ser causada por qualquer ser vivente na Terra; assim, começa a sua jornada de transformação.

A partir deste ponto, a estrutura do espaço-tempo torna-se circular, conforme demonstrado na Figura 1.

Figura 1 - Estrutura espaçotemporal em *Caim*

Início: fuga para Nod
(Gen.4)

Recordações do Éden.
Noé e o Dilúvio (Gen. 6-9)

Nod: Caim encontra
Lilith

De forma súbita chega à terra
de Us: provações de Jó (Livro
de Jó)

Ruptura Tempo/espaço:
Abraão e Isaac (Gen.22)

Nod: reencontro com
Lilith e encontro com o
Enoch

Sonho - outro presente -
Torre de Babel (Gen.11)

Retorno ao início,
cabana.

A nuvem de pó: outro
presente, mesmo lugar

O lugar é o mesmo, o
presente mudou. Josué
toma Jericó (JS 6-9)

Reencontro com
Abraão e Deus-
Sodoma e Gomorra
(Gen. 19)

Memórias: Israelitas
vingam-se dos
midianitas (Num. 31)

Um instante muda tudo:
Deserto do Sinai, a
adoração do bezerro de
outro (Gen. 12)

Histórias que se contam:
Lot e suas filhas (Gen. 19)

Fonte: *A autora* (2023).

INFLUÊNCIA DO ESPAÇO NARRATIVO NA APRENDIZAGEM DE CAIM

A primeira experiência de Caim em relação ao espaço assemelha-se ao castigo recebido pelos seus pais, ou seja, a história se repete: desobediência, punição, desamparo, o que se espera que resulte em aprendizado. Contudo, não se trata do aprendizado no sentido metafórico que se conhece a partir da literatura bíblica. Caim, o assassino do próprio irmão, em diversas situações demonstra compaixão, enquanto Deus assume uma postura vingativa e cruel.

Após receber o castigo, saindo de perto do Senhor, Caim depara-se com um ambiente inóspito, um descampado no qual não se veem sinais de vida. O narrador descreve a percepção desse espaço como uma “solidão desgarradora”, ampliada pela chuva, que causa a interrupção dos pensamentos e uma sensação incômoda. Essa primeira experiência indica uma transição entre o passado e o futuro, em que Caim reflete sobre suas ações, com a culpa começando a tomar forma em seu interior, ainda que mantenha sua opinião sobre a corresponsabilidade divina.

Neste ponto, é preciso chamar atenção para o que propõe Lins (1976) sobre o conceito de ambientação, que, posteriormente, Borges Filho (2020) chama espacialização.

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Lins, 1976, p. 79).

Nesse trecho, fica evidente uma intencionalidade, ou seja, não se limita à plena descrição espacial independente, pois depende da caracterização do narrador. De acordo com o que propõe Borges



Filho (2020), podemos afirmar que, em *Caim*, a ambientação/espacialização é franca, porque a descrição é feita pelo narrador e, por vezes, mediada por uma ou mais personagens. Não é incomum, nesse tipo de ambientação, perceber, eventualmente, a presença direta do narrador, acentuando a ambientação/espacialização pelo uso da primeira pessoa, como neste excerto: "Não o chegaremos a saber nunca, nem nós, nem ele, o súbito aparecimento, como se saísse do nada, do que restava de um casebre distraiu-o das suas cogitações dos seus pesares" (Saramago, 2009, p. 40). O trecho descrito reflete o período de suspensão suprarreferenciado e, ainda, se configura como o primeiro abrigo de Caim. O espaço é de abandono, ruínas de uma edificação que um dia teria sido uma casa, de uma terra outrora cultivada, aproximando-se da imagem da personagem naquele momento.

Esse trecho do romance é interessante sob o ponto de vista do espaço, porque apresenta justamente as mudanças ocasionadas pela ação do homem, que, lentamente, no abandono vai retomando a sua natureza primária. É o que acontece com Caim? Possivelmente, pois, após uma atitude impensada, como resultado de uma ação humana, se encontra no abandono e solidão, tendo a oportunidade de retornar à sua natureza original. As condições do casebre se assemelham às condições da personagem: "Algumas das paredes interiores haviam caído, o tecto desabara na sua maior parte, apenas sobreviva um recanto relativamente protegido onde o exausto caminhante se deixou cair" (Saramago, 2009, p. 41).

Ainda no casebre, o errante coloca-se em posição fetal, como se, assim, pudesse se proteger: "Enroscou-se no seu canto, juntando os joelhos com o peito, e assim adormeceu" (Saramago, 2009, p. 42). Nesse canto e nessa posição, ele se volta para si mesmo. Bachelard (1978, p. 287), ao analisar as funções de habitar, precisamente os espaços em que se buscam esconderijos íntimos, propõe a seguinte reflexão sobre os cantos: "Inicialmente, o canto, é um refúgio que nos assegura o primeiro valor de ser: imobilidade.



[...] um aposento imaginário se constrói em torno do nosso corpo que se acredita bem escondido quando nos refugiamos num canto". É nesse espaço que Caim, no âmago da sua intimidade, sonha que está em casa, imagina o irmão vivo à porta à sua espera. É a imagem do espaço vivido, a topofilia (Bachelard, 1978); e sua recordação o leva a compreender que não é o mesmo Caim, pois a mudança teve início: "Assim o recordará durante toda a vida como se tivesse feito as pazes com o seu crime e não houvesse mais remorsos que sofrer" (Saramago, 2009, p. 42).

Como já observado, não há muitas alusões a Caim nas Escrituras, mas fato é que, da sua curta história, é possível depreender o mito da fundação de uma cidade: "Caim se uniu a sua mulher, que engravidou e deu à luz a Henoc. Caim construiu uma cidade e deu-lhe o nome de seu filho Henoc" (Gn 4,17). A transformação do mito bíblico começa a delinear-se na narrativa na manhã seguinte a que Caim deixa o casebre. Diferentemente do dia anterior, o ambiente está mais amigável, ensolarado, e a paisagem é desanuviada diante dos seus olhos. O chão, porém, muda abruptamente; é a primeira ruptura de espaço: foram-se os cardos e espinhos, dando lugar a uma vegetação menos nociva; os sentidos do tato se aguçam, pois são os pés os primeiros a perceber a transformação. Até esse momento, não percebemos qualquer reflexão mais aprofundada por parte da personagem acerca do que significa estar à mercê do destino e sem um espaço para habitar o mundo; por ora, ele ainda se debate com a culpa. É a partir da chegada de Caim à cidade de Nod, que adiante será chamada Enoque, que ele percebe que não ficará muito tempo em um mesmo lugar.

Aproximando-se de Nod, que "significa terra da fuga ou terra dos errantes" (Saramago, 2009, p. 45), Caim encontra-se com um velho que carrega duas ovelhas atadas a um baraço. Ao ser questionado pelo ancião sobre quem é, o que pretende e, principalmente, qual é o sentido da marca na sua testa, a personagem recusa-se a informar e denomina-se Abel; e é como Abel que ele ultrapassa a



fronteira do passado para o futuro. A palavra “fronteira”, aliás, é adequada a essa cena, ainda que não esteja explícita no texto, porque representa o cerne da narrativa de *Caim* – as diversas fronteiras que ele cruza circularmente, como demonstrado na Figura 1. Por essa razão, podemos inferir que é uma personagem utópica, como explica Borges Filho (2020, p. 98): “Classifica-se dessa forma a personagem que está fora de lugar, que não pertence propriamente a um lugar específico, seu destino ‘é andar por aí’”.

Já na cidade, Caim emprega-se como pisador de barro, tendo de usar as pernas, em vez dos braços, para ganhar o pão, destaca o narrador. Não demora a cair nas graças da senhora da cidade, Lilith, tornando-se “porteiro” dos aposentos e amante dela. Mas, como lhe foi advertido ao chegar à cidade, ele sabe como ela pode manter cativos e escravizadas seus escolhidos – Lilith representa o poder em Nod, sendo Noah, o marido, apenas um objeto.

O primeiro espaço destinado a Caim no palácio é a ante-câmara dos aposentados da senhora da cidade. Esse espaço é de espera, destina-se à preparação para o que virá a seguir, o ato carnal, a mudança que influenciará a transformação da personagem, somente após o tempo que Lilith determinar. Trata-se também de uma experiência de animalização, como podemos inferir do seguinte excerto:

[...] Caim olhou ao redor e não encontrou outro refúgio que não o banco que lhe estava reservado. [...] Sentia-se prisioneiro, ela mesmo o dissera, Estará aqui dia e noite [...] Serás, quando eu o decidir, meu boi de cobrição. [...] dentro daquele quarto há uma mulher que parece desfrutar lançando-lhe sucessivas neganças, mas que um dia desses lhe dirá, Entra, e ele entrará, e, entrando, passará de uma prisão a outra. [...] porque lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra (Saramago, 2009, p. 58-59).



No lugar de amante, Caim ocupa mais um espaço, o corpo de Lilith; ainda que concedido, não pode ser possuído, pois Caim não pertence a lugar nenhum. O destino do protagonista, nesse espaço, depende das vontades da senhora de Nod, que, em alguma medida, perde o interesse pela sua posse, ainda que sua benevolência seja motivada por utilidade. Essa pequena mudança dá-se por ocasião da gravidez, algo que o marido não proporcionou a ela. Alcançado um objetivo maior, ela permite que o servo siga errante, isto é, mesmo que a relação pareça ser de cumplicidade, pois a ela Caim conta sua verdadeira origem, nome e pecado, não deixa de ser mais um acordo firmado pelo protagonista com os donos de seu destino: primeiro Deus, depois Lilith.

Caim segue viagem, desta feita, em melhores condições de transporte e provisões. Sua próxima parada lhe permite salvar Isaac do sacrifício imposto por Deus, como prova da obediência e servidão de Abraão. A mudança de espaço é novamente abrupta: do árido e quente para o verde e fresco. Na fronteira entre um espaço e outro, ao olhar para trás, Caim dá-se conta de que nuvens separaram espaço e tempo; elas não rompem a fronteira, algo que ninguém explica. A ruptura o faz estar no mesmo lugar em um tempo diferente, como observado no trecho a seguir:

A não ser, diz a voz que fala pela boca de caim, que o tempo seja outro, que esta paisagem tão cuidada e trabalhada pela mão do homem tivesse sido, em épocas passadas, tão estéril e desolada como a terra de nod. [...] entender-nos-íamos melhor se lhe chamássemos outro presente, porque a terra é mesma, sim, mas os presentes dela vão variando, uns presentes passados, outros presentes por vir, é simples, qualquer pessoa perceberá (Saramago, 2009, p. 77).

A ironia dessa rápida visita ao futuro é o espaço idílico que abriga um sacrifício humano. Nesse cenário de beleza, desenrola-se uma discussão entre um anjo e Caim, que questiona o ser angelical sobre os propósitos da obediência cega de Abraão. Parafraseando

Borges Filho (2020), trata-se de um espaço heterólogo, pois estabelece um contrataste com o íntimo da personagem.

Logo, porém, o viajante está em outro presente: o espaço de um sonho. O lugar tem aspecto de algo há muito passado; o protagonista sente como se soubesse mais ou menos onde estava, mas não para onde se dirigia. Avistando a Torre de Babel, observa a mudança de ambiente: a terra era seca de areia, não de cardos, como Nod. O tempo também mudou; era antigo, não agradável. Os habitantes encontram-se sem conseguir comunicar-se, numa situação de caos – falavam a mesma língua antes que Deus decidisse confundi-los. A torre está ameaçada, será destruída; antes, no entanto, em uma nuvem de pó, Caim é transportado para um futuro próximo, o momento da destruição da torre, cumprindo-se a palavra do Senhor. Ele presencia a fúria de Deus, o furacão que derruba a mais alta torre já imaginada; diante da manifestação de ciúme e orgulho divino, reflete sobre a falta de entendimento entre Deus e os homens: "nem ele nos entende, nem nós entendemos a ele" (Saramago, 2009, p. 87-88). O meio de transporte entre um tempo e outro no mesmo espaço é o que produz o estranhamento na personagem, ou seja, a nuvem de poeira, que provisoriamente torna-se um lugar ocupado por Caim, considerando que o espaço é dado pela inter-relação entre a entidade situada e o observador (Borges Filho, 2020).

Seguindo seu destino errante, em súbita mudança novamente Caim reencontra Abraão, porém em "outro presente", que é passado, antes do nascimento de Isaac, na fronteira das cidades de Sodoma e Gomorra, as quais estão para ser destruídas. Nesse episódio, não há um antes e depois, isto é, não sabemos ao certo como eram as cidades, somente é apresentado pelo narrador o resultado do castigo: "O senhor fez então cair enxofre e fogo sobre Sodoma e sobre Gomorra e a ambas destruiu até os alicerces, assim como a toda região com todos os habitantes e toda a vegetação. Para onde quer que se olhasse só se viam ruínas, cinzas e corpos carbonizados" (Saramago, 2009, p. 97). Caim assiste a essas cenas de fora da



cidade, nas montanhas. Assim, temos um afastamento entre a paisagem natural, que continua protegida, e a paisagem cultural, aquela modificada pelo homem, mas agora destruída por Deus, que também assiste do alto de uma nuvem, como um mero espectador. Nesse cenário de destruição, Caim revolta-se novamente contra Deus, mas o faz recriminando Abraão, por sua crença de que o Senhor pouparia os inocentes: "[...] As crianças, disse Caim. Meu deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu deus, mas não o delas" (Saramago, 2009, p. 97).

Observamos que a visão e a audição são os principais sentidos de que Caim faz uso para compreender o que se passa nesses espaços. Ele toma conhecimento dos planos de Deus, sem que possa interferir, por intermédio dos anjos, diferentemente do episódio do sacrifício de Isaac, em que pôde inverter o resultado, impedindo que Abraão matasse o próprio filho. A tragédia de Sodoma e Gomorra lhe causa uma sensação de impotência e a participação involuntária e obrigatória só faz aumentar o desejo de vingança contra Deus. Os gradientes sensoriais, como denomina Borges Filho (2020), são essenciais para ter uma percepção própria de espaço, que também pode ser influenciada por fatores físicos e sociais, uma percepção própria, que pode ou não interferir num resultado, como é possível depreender do trecho em que o teórico argumenta nesse sentido:

Cada ser percebe diferentemente o mesmo espaço. Dois seres colocados ao mesmo tempo no mesmo espaço terão opiniões diversas sobre ele. E isso, que vale para as pessoas, vale igualmente e com mais razão para os grupos sociais. Essas variações se devem tanto à formação cultural de cada um que, ao longo dos anos, foi recebendo padrões de interpretação específicos, mas também se deve à própria constituição física, genética de cada ser particular (Borges Filho, 2020, p. 61).

Chamamos atenção para o conceito figurado de cegueira, pois, nas cenas que narram a destruição de Sodoma e Gomorra, podemos inferir que a percepção da diferença entre bem e mal



que Caim constrói ao longo da narrativa é contrária àquela que Abraão possui desses termos. O profeta parece estar sofrendo de uma cegueira, a cegueira da crença, pois não tem ciência de que os inocentes não foram poupadados, como o Senhor lhe havia prometido: "Suponhamos que existem lá só dez pessoas inocentes, e o senhor respondeu, também não a destruirei em atenção a essas dez" (Saramago, 2009, p. 93).

Um instante se passa e Caim se vê no deserto do Sinai. São tempos de Moisés e da adoração do bezerro de ouro. A exemplo de Babel, Sodoma e Gomorra, no deserto homens são castigados por não obedecer às ordens de Deus, segundo o livro do Éxodo:

Moisés colocou-se de pé na porta do acampamento, e gritou: 'Quem for de Javé, venha comigo!' E todos os filhos de Levi se reuniram em torno dele. Moisés lhes disse: 'Assim diz Javé: 'Cada um coloque a espada a cintura. Passem e repassem o acampamento, de porta a porta, e cada qual mate seu irmão, seu companheiro e seu parente" (Ex 32,26-28).

No Sinai, Caim presencia o desfecho sinistro dos judeus que se entregaram à idolatria; pelo sentido da audição, intensificava-se o horror percebido pela visão, como descreve o narrador no excerto a seguir:

O sangue corria entre as tendas como uma inundação que brotasse do interior da própria terra, como se ela própria estivesse a sangrar, os corpos degolados, esventrados, rachados de meio a meio, jaziam por toda parte, os gritos das mulheres e crianças eram tais que deviam chegar ao cimo do monte Sinai [...] Caim mal podia acreditar no que seus olhos viam. Algum pó do ouro soprado pelo vento manchava as mãos de Caim. Lavou-as num charco como se cumprisse o ritual de sacudir dos pés a poeira de um lugar onde tivesse sido mal recebido, montou o jumento e foi-se embora. Havia uma nuvem escura no alto do monte Sinai, ali estava o senhor (Saramago, 2009, p. 101).



Nesse trecho, também se destaca a personificação da terra: mataram-se os homens e matou-se a terra; é dela que escorre o sangue da vingança divina. Notemos, igualmente, a ironia do ritual de livrar-se do pó das sandálias, como era o costume judeu, no sentido de não levar consigo as coisas impurezas do lugar ou das pessoas.

A próxima viagem do errante não será menos nociva aos sentimentos humanos, pois se trata de um cenário de guerra: as disputas entre israelitas e seus inimigos em Madian, Jericó e Ai, principalmente. Essas disputas por território, já conhecidas a partir da literatura bíblica, parecem ser uma primeira e arcaica forma de política imperialista, movida, nesse caso, em nome da crença em um Deus, que, supostamente, havia prometido uma terra idílica a seu povo. A palavra “território” é a chave para a análise espacial nesse trecho da narrativa, conforme propõe Borges Filho (2020, p. 24): “Quando há o desejo de domínio sobre um espaço, este passa a ser dominado de território”. Por território, compreendemos também tudo que se encontra nele, ou seja, todos os bens humanos ou objetos e animais; nesse sentido, segundo o narrador, o conquistador tomou para si os despojos de guerra, contabilizando-os e dividindo-os hierarquicamente, tendo sido ao Senhor reservada a parte que lhe cabia. Parafraseando Borges Filho (2020), concluímos que, nas guerras por territórios, a questão do espaço se mostra ligada a uma forma de poder por coerção, havendo, nesse caso, uma relação hierárquica entre dominantes e dominados, que resultava em desigualdade.

Em uma dessas batalhas, temos a interrupção do movimento do Sol e da Lua pelo Senhor, para que o exército de Josué possa sair vitorioso contra o povo amoreu. Mas, em *Caim*, o próprio Deus corrige esse equívoco, graciosamente respondendo ao pedido de Josué: “A terra está parada senhor, disse Josué em voz tensa, desesperada, Não, homem, os teus olhos iludem-te, a terra move-se, dá voltas sobre si mesma e vai rodopiando ao redor do sol” (Saramago, 2009, p. 118). Ele continua sua explicação indicando ser impossível parar a Terra, sob pena de destruir tudo e todos. Então, propõe uma



solução mais simples e possível: limpar o céu, afastando as nuvens. Contudo, o resultado é o mesmo: tal como na narrativa bíblica, há uma interferência no espaço para que se cumpra o objetivo do conflito, o massacre dos amorreus.

Temos notícia, pela literatura bíblica, que o suposto poder israelita emanava do simbolismo da Arca da Aliança. "Quando Moisés entrou na Tenda do Encontro para falar com Deus, ouviu a voz que lhe falava de cima do propiciatório que cobre a Arca do Testemunho, entre os querubins. E Deus falava com Moisés" (Nn 7,89). Isso se repete no romance, com a Arca representando o espaço destinado a Deus na Terra, portanto um espaço sagrado: "Pegaram nelas, levaram-nas a Josué e a todos os israelitas e colocaram-nas diante do senhor, ou melhor dizendo, diante da arca da aliança que lhe fazia as vezes" (Saramago, 2009, p. 114).

Sem o controle das rédeas que ditam seu destino, Caim retorna por caminhos já percorridos, como as ruínas do casebre que o abrigou no início da jornada e o palácio de Lilith, onde encontra seu filho. Apesar de o lugar ser o mesmo, Caim não o é; ele tem noção do seu fardo e não permanece, pois aquele espaço não o faz se sentir em casa, como fica evidente no excerto a seguir: "[...] além das horas passadas na cama com lilith, nada mais tinha que fazer, a não ser, sem resultados que valha a pena mencionar, trocar umas quantas frases com o desconhecido que, para ele, era enoch, o seu filho" (Saramago, 2009, p. 131).

Subitamente, Caim se encontra nas terras de Us, consegue trabalho, porém, em pouco tempo, precisa ser substituído, pois, tal como Job, o mais próspero homem da cidade, toda essa terra perecerá após Deus dar a Satã autoridade para tentar Seu servo mais leal: "O luto tinha caído como uma lousa funerária sobre as terras de Us, pois os mortos haviam nascido todos na cidade, agora condenada, sabe-se lá até quando, a uma miséria geral em que o menos pobre não era certamente job" (Saramago, 2009, p. 138). Mortos os filhos,



os animais e os criados de Job, perdida toda a sua fortuna, o seu corpo perece com chagas; além da transformação da terra, há também a profanação do corpo de Job, a ponto de ele amaldiçoar o dia em que nasceu. Estando a serviço dele, Caim, por milagre, escapa do massacre promovido por Satã.

As maldades divinas já não surpreendem Caim como antes; em tais circunstâncias, ele parece ter confirmado sua opinião sobre o Senhor: um Deus mesquinho, ciumento e vingativo. Tomada a decisão de partir, antes, porém, ele reflete sobre interromper suas viagens e tomar seu lugar no palácio e na cama de Lilith, mas essa alternativa parece não o agradar, talvez visitar os pais disfarçado. Caim tem noção de que sua função ainda não está cumprida, de que ainda tem algo a fazer, afinal suas abruptas mudanças de espaço e tempo certamente devem ter um sentido: "Sinto que o que me acontece deve ter um significado, um sentido qualquer, sinto que não devo para a meio do caminho sem descobrir do que se trata" (Saramago, 2009, p. 130).

Com a compreensão de que sua jornada ainda está incompleta, o protagonista busca meios de conseguir transporte e parte de Us, não antes de visitar secretamente Job evê-lo no seu pior momento, raspando as feridas com cacos de telhas. Sem necessidade de muito deslocamento, o errante encontra-se em uma paisagem completamente diferente das tristes terras de Us. O cenário poderia ser o Jardim do Éden, o que desperta saudosas memórias e, igualmente, más recordações. As tristes lembranças, entretanto, depois de tantos anos, foram se diluindo com ajuda do tempo, reflete o viajante. Apesar de idílica, a paisagem parece artificial. Nesse ambiente postiço, encontra a família de Noé, que está ocupada em atender a mais uma ordem de Deus.

Notemos que Caim não poderia ter recordações do Jardim do Éden, pois não chegou a viver lá; todavia, em outro momento, ele também tem "lembranças" do paraíso, recordações das histórias que



os pais lhe contaram sobre aquele espaço. Portanto, a lembrança que ele tem do Éden é uma imagem criada a partir do que os pais lhe contaram sobre aquele lugar. Por outro lado, a própria lembrança imaginada retoma uma lembrança real, ainda que não esteja explícita: é o lugar que os pais habitavam, o lugar a que ele também pertencia antes de assassinar o irmão. São memórias de casa, no sentido de lugar habitado, como expressa Bachelard (1978, p. 200): "todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. [...] Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo".

Fato é que essa paisagem artificial abriga a construção de uma arca e, enquanto ela é construída, Caim se envolve com as noras de Noé, discutindo acerca dos propósitos divinos com os anjos operários. Toma conhecimento de que os seres angelicais têm dúvidas sobre a redenção da nova humanidade que será criada pela descendência de Noé, indagando que o homem não muda seu comportamento. Durante uma dessas discussões, um sopro de vento o transporta para outro presente, em que ele vê uma situação de pecado: a relação carnal entre Cam e seu pai, Noé, que está adormecido; tendo conhecimento disso, Noé amaldiçoará o povo cananeu, que se tornará escravo dos irmãos.

Pronta a embarcação, já devidamente colocada no mar com a ajuda de anjos operários, iniciam-se as chuvas no prazo de sete dias. Durante 40 dias e 40 noites, as águas caíram na terra, como conta a literatura bíblica. O espaço externo à arca é descrito em diversos momentos como perigoso, permitindo inferir uma imagem apocalíptica, como no trecho a seguir:

Era natural, a força da gravidade encaminhava as torrentes para o mar e ali, à primeira vista, era como se sumissem nele, mas não tardou que as fontes do oceano profundo por sua vez rebentassem e a água começasse a subir a superfície em cachões e jorros do tamanho de montanhas que apareciam e desapareciam, fundindo-se com a imensidão do mar. No meio desta furiosa convulsão



aquática que tudo queria engolir, a barca lograva aguentar-se, balançando-se de um lado para outro como uma rolha de cortiça, aprumando-se no último instante quando o mar já parecia ir tragá-la (Saramago, 2009, p. 164).

No interior da embarcação, exige-se muito trabalho, pois o lugar parece uma latrina gigante. O narrador descreve a forma como esse ambiente é difícil de habitar, carecendo de limpeza constante, cuja responsabilidade fica a encargo das mulheres. No trecho a seguir, são descritos como os sentidos apoiam para que esse lugar se torne cada vez mais inabitável:

Limpar aquilo, baldear toneladas de excrementos todos os dias era uma duríssima prova para as quatro mulheres, uma prova física, em primeiro lugar, pois dali saíam exaustas as pobres, mas também sensorial, com aquele insuportável fedor a merda e urina que trespassava a própria pele (Saramago, 2009, p. 165).

Caim finalmente chega à conclusão do propósito de sua vida errante e decide dar um basta nas ações divinas, que ele considera injustas e cruéis. Essa decisão é tomada por ocasião da morte acidental de uma das noras de Noé, a mulher de Cam, que encontra seu fim sob as patas de um elefante, após escorregar no piso imundo. Mas o que o irrita é como a mulher é animalizada, coisificada, após sua morte, como observado a seguir:

Lançaram-na no mar tal como se encontrava, ensanguentada e suja de excrementos, um mísero despojo humano sem honra ou dignidade. Porque não a limparam antes, perguntou Caim e Noé respondeu, vai ter muita água para se lavar. A partir deste momento e até o final da história, cain irá odiá-lo de morte (Saramago, 2009, p. 165).

Além das noras que sobraram, a esposa de Noé envolve-se fisicamente com Caim, oferecendo-se a ele; posteriormente, o próprio Noé deixa claro que essa também era sua intenção: oferecê-la de bom grado, uma vez que precisava repovoar a Terra e o agregado tinha se comportado como um verdadeiro animal reprodutor:



Incluindo tua mulher, quis saber Caim, Insisto que o faças, a mulher é minha, posso fazer com ela o que me apetecer, Tanto mais que se trata de uma boa obra, insinuou caim, Uma obra pia, uma obra do senhor, assentiu Noé com a solenidade apropriada (Saramago, 2009, p. 169).

O lugar que abriga o pecado é o cubículo de Caim na arca. O narrador informa que, apesar de ser um espaço não muito confortável, o preferem as mulheres a bordo à cama que dividem com os maridos. Nesse pequeno quarto, alcançam o objeto de desejo: Caim: "Digam-no as noras de noé que não poucas vezes têm abandonado a meio da noite a cama onde estavam jazendo com seus maridos parairem cobrir-se, não apenas com a manta que tapa caim, mas com o seu jovem e experiente corpo" (Saramago, 2009, p. 164).

Para concluir a tarefa que lhes foi dada por Deus, Noé e sua família passam a considerar as corrupções e pecados pelos quais a humanidade foi extinta aceitáveis. Essa hipocrisia faz com que Caim se enfureça contra Deus: "Caim debate-se com sua raiva contra o senhor como se estivesse preso aos tentáculos de um polvo, e estas suas vítimas de agora não são mais, como já abel o tinha sido no passado, que outras tantas tentativas para matar deus" (Saramago, 2009, p. 169).

A morte toma seu lugar na arca. Os horrores presenciados durante as súbitas mudanças de espaço, especialmente a lembrança das crianças de Sodoma e Gomorra, são os principais motivos das ações de Caim ao fim do romance. Não demora para que outros acidentes e desaparecimentos de tripulantes começem a ocorrer na embarcação. Um a um, os membros da família de Noé são extintos, até que o patriarca se dá conta de que Caim é o culpado. Noé preocupa-se unicamente com o insucesso da tarefa que lhe foi confiada; a quebra do pacto com Deus parece ser mais importante que as vidas perdidas, como aponta o narrador: "[...] a tal ponto havia chegado à deliquescência dos costumes desta humanidade a cujos últimos dias vimos assistindo" (Saramago, 2009, p. 169).



Finalmente, diante do fracasso iminente e tendo sido advertido por Caim de que deveria dar cabo da própria vida, Noé joga-se ao mar, findando sua linhagem, restando na arca o errante e os animais. O errante conclui seu destino afinal, invertendo os propósitos para os quais a arca foi construída: abrigar servos do Senhor que dariam início a uma nova humanidade, livre de pecados; contudo, Caim a transformou em um espaço de vingança contra Deus e extermínio dos Seus escolhidos, restando ele, um assassino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Caim*, José Saramago transforma a história do errante castigado por Deus por matar Abel. Em suas viagens, Caim comprehende que o Senhor é excessivo e a Sua justiça por vezes é injusta, pesando sobre inocentes, o que o faz questionar as ações do Senhor e Seus propósitos.

Em sua errância, ele trava discussões com Deus, Seus anjos e fiéis. Caim, o assassino do próprio irmão, torna-se um questionador dos acordos que Deus faz com Seus seguidores e com o próprio Satã, cujos resultados são destruição de lugares e pessoas. Os horrores que presencia o tornam benevolente com os homens e incompreensivo com Deus. São as experiências vividas e experimentadas nesses espaços que permitem à personagem observar que nem sempre o que se julga ser o bem corresponde ao seu verdadeiro significado.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. A poética do espaço. In: BACHELAR, G. **A filosofia do não**: o novo espírito científico. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BÍBLIA pastoral. Brasília, DF: Paulus, 2013.
- BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão, 2020.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- SARAMAGO, J. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

16

Nathaly lara Justino do Nascimento

A botânica poética de Matilde Campilho

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.11062.16

RESUMO

Este trabalho sustenta uma análise e uma interpretação do, até então, único livro de poemas publicado por Matilde Campilho, intitulado *Jóquei* (2015). O estudo observa aspectos relacionados à metalinguagem que, a partir dos poemas *Principado extinto* e *Príncipe no roseiral*, permitem verificar a união entre a razão e a sensação, configurando a poética da autora e a emancipação do leitor. Além disso, a *flânerie*, deambulação por cidades encantadas, suscita certa reconciliação entre o ser, o mundo e a natureza que o circunda. Ademais, refletimos, sob o prisma de Matilde Campilho, os enlaces existentes entre a metapoesia e a natureza. Para tanto, utilizamos como fontes conceituais: Haroldo de Campos, Octávio Paz e Walter Benjamin.

Palavras-chave: Matilde Campilho. *Jóquei*. Metalinguagem.

INTRODUÇÃO

We've changed, honey boo.
(Campilho, 2015, p. 97)

Em nossas interações, somos inseridos em um emaranhado de mudanças e criações de sentidos passageiros que transpõem gestos, símbolos e signos. Contudo, por mais que a quantidade de discursos que nos atravessa seja numerosa, apenas alguns ficam; e a poesia de Matilde Campilho fica. Ela se permite transgredir nas palavras e se estabelece na junção do gesto significativo com a doação de uma parte de si – ou melhor dizendo, no ato da escrita poética.

Nascida no fim do século XX, a lisboeta afirma frequentemente em entrevistas não se encaixar (por vontade própria) em nenhum rótulo literário que possamos atribuir; tal qual a maioria dos artistas contemporâneos, ou pós-modernos, que busca sua própria linguagem-identidade e a altera ao longo de suas trajetórias, ela é uma poeta híbrida. Liberta das noções de literatura nacional, envolve em seus cenários algo das cidades pelas quais se encanta – carrega consigo um pouco do Rio de Janeiro, outro tanto de Nova Iorque e muito de Lisboa. Por isso, lançou seu primeiro livro *Jóquei* (2015), em Portugal.

Como o título bem sugere, sua poesia se dá em saltos, cada letra disputa com o espaço em branco o silêncio e a significação, em uma eterna corrida para serem elucidados por seus leitores. Assim, ela transita entre personagens, locais e sentimentos de um verso para o outro. Frente a isso, buscamos, por intermédio da riqueza de imagens dos poemas, jogar luz sobre o fazer poético e seus desdobramentos, trazendo à tona a ideia de reencantamento do mundo. De mais a mais, refletimos ainda, sob o prisma de Matilde Campilho, os enlaces existentes entre a metapoesia e a natureza.

PRINCIPADO EXTINTO E PRÍNCIPE NO ROSEIRAL: A EXPLOSÃO DO ENCONTRO EM MATILDE CAMPILHO

Principado extinto e *Príncipe no roseiral* são considerados, nesta interpretação, poemas complementares, que compõem a obra *Jóquei*. Suas estruturas, à primeira vista compostas por versos livres, exploram as métricas clássicas dos cancioneiros portugueses com redondilhas (menores e maiores) e versos heroicos quebrados (hexassílabos). A escolha de versificar dessa maneira é justificada pela ausência das rimas, enfatizando a sonoridade dos poemas, dispostos a seguir:

PRÍNCIPE NO ROSEIRAL

Escute lá isto é um poema não fala de amor não fala de cachecóis azuis sobre os ombros do cantor que suspende os calcanhares na berma do rochedo Não fala do rolex nem da bandeirola da federação uruguaiá de esgrima Não fala do lago drenado na floresta americana Não diz nada sobre a confeitaria fedorenta que recebe os notívagos para o café da manhã quando o dia já virou Isto é um poema não fala de comoções na missa das sete	nem fala da percentagem de mulheres que se espantam com a imagem do marido aparando a barba no ocaso Não fala de tratores quebrados na floresta americana não fala da ideia de norte na cidade dos revolucionários Não fala de chorô não fala de virgens confusas não fala de publicitários de cotovelos gastos Nem de manadas de cervos Escute só isto é um poema não vai alinhar conceitos do tipo liberdade igualdade e fé Não vai ajeitar o cabelo da menina que trabalha com afínco na caixa registadora do supermercado	Não vai melhorar Não vai melhorar isto é um poema escute só não fala de amor não fala de santos não fala de Deus e nem fala do lavrador que dedicou 38 anos a descobrir uma visão quase mística do homem que canta e atravessa a estrada nacional 117 para chegar a casa ou a algum lugar próximo de casa (Campilho, 2015, p. 12).
--	--	---

PRINCIPADO EXTINTO

Isto é um poema
fala de amor
ou medo do amor
Fala da morte
ou do fim da amalgama
rosto voz alma e cheiro
que é a morte
Isto é um poema
tenha medo
Fala dos peregrinos
que atravessam avenidas
de sobretudo e óculos
carregando flores invisíveis
e chorando mudos
Isto aqui é um poema
fala da permanência inútil
de um coração devastado
de uma floresta devastada
de uma corrida devastada
logo depois do disparo
da arma de 40 peças
que soltou a bandeirinha
e assim mesmo se desfez
Isto é um poema
fala da aparição do inverno
fala da fuga dos albatrozes
fala do punhal sobre a mesa
e do absurdo do punhal
feito de madeira e pedra
sobre a mesa do jantar
Fala do poder da erosão
que afinal incide sobre
pele nervo e osso e olho
Fala do desaparecimento
Fala do desaparecimento
Fala do desaparecimento
Claro que é um poema
fala do toque de saída

no colégio de Ilé de France
e das 39 saias das meninas
esvoaçando sem vontade
na direção do cais de ferro
Fala do pânico do corpo
que esbarra em si mesmo
no espelho pela manhã
e do urro silencioso
que nenhum vizinho
escuta mas que ainda
assim reverbera sem dô
até a hora final
fala do vômito que advém
dos gestos repetidos
Fala do vômito que advém
dos gestos gastos
prolongados assim ad astra
até que o sono apague tudo
Fala da palavra saudade
ou da palavra terremoto
fala do olho que tudo via
deixando lentamente de ver
até mesmo a cara de Jack Steam
o portero da loja de discos
onde toca a canção de Chavela
Nada mais no mundo importa
Isto é que é poema
Fala do cheiro das flores
e da injustiça da existência
das flores na cidade
Fala da dor excruciente
meu bem excruciente
que faz até desejar
o fim do poema
o fim da palavra amor
que após o disparo
se espelha apenas
na palavra loucura

(Campilho, 2015, p. 78-80).

Indo além de uma forma literária pensada, um objeto de linguagem ou um cálculo frio, o poema torna-se o espaço de encontro entre a poesia e o ser. Tal organismo verbal, repleto de idiossincrasias, suscita e emite as possibilidades da individualidade e da coletividade. Com efeito, bem como reitera Octavio Paz (2014), a poesia é o laíme entre forma e substância. Em outras palavras, a poesia, potência que está entre a “razão pura”, de Immanuel Kant, e a “vontade de potência”, de Friedrich Nietzsche, é um fenômeno que não difere do poema, pois cada criação poética é uma unidade autossuficiente – ou seja, a parte é o todo.

DA POETICIDADE BOTÂNICA

Versar sobre poesia, especialmente em *Principado extinto* e *Príncipe no roseiral*, é jogar luz sobre a metapoesia. A reflexão matildiana sobre o processo de criação poética requer, *a priori*, considerações acerca da *aesthesia*¹, uma vez que seus escritos detêm as chaves para a construção de sentidos que se confirmam no objeto. Ora, os vocábulos “poema” e “poesia” têm origem na palavra grega “*poiéō*” (verbo) e denotam fazer, compor, produzir; logo, a arte, trabalhando com o nível da poética, a se valer do efeito artístico estético, possui um traço comum com o poema: a técnica. Diante disso, a tessitura do trabalho aqui disposto pormenoriza os poemas, a fim de ressaltar a emancipação do leitor, a importância da natureza² e a imersão de uma espécie de *flâneur*, que não é somente um observador, mas um indivíduo envolto na cidade.

1 Estética, do grego, quer dizer sentir (com o corpo que lhe é próprio); diz respeito aos efeitos para a vivência estética, realiza-se na leitura.

2 “A consciência e a preocupação com o meio ambiente não deveriam, portanto, ser vistos como mera decorrência de uma postura paternalista em relação ao meio natural, mas, ao contrário, como fruto do reconhecimento de nossa impotência e dependência com relação à casa onde moramos, a Terra” (Besserman, 2015, p. 67).



Consequentemente, a potência e o aprofundamento dos temas são anunciados de imediato. No primeiro título, a ambiguidade das simbologias de principado³ estão emaranhadas em um jogo que coloca em desacordo as partículas itinerantes de todos os poemas – ao fim, um dia, todos os príncipes irão cair. Igualmente, no segundo título, as descrições constroem-se devido a um movimento de ruptura: “isto é um poema/ não fala de amor/ não fala de cachecóis” (Campilho, 2015, p. 12). Paralelamente, o contraste entre os versos solidifica-se em uma unidade de opostos que, dialeticamente, reafirmam uma contradição não antagônica: “Não diz nada sobre/ a confeitaria fedorenta/ que recebe os notívagos/ para o café da manhã/ quando o dia já virou” (Campilho, 2015, p. 12).

O sujeito não é evidente: não basta pensar para ser, como o proclamava Descartes, já que inúmeras outras maneiras de existir se instauram fora da consciência, ao passo que o sujeito advém no momento em que o pensamento se obstina em apreender a si mesmo e se põe a girar como um pião enlouquecido, sem enganchar em nada dos Territórios reais da existência, os quais por sua vez derivam uns em relação aos outros, como placas tectônicas sob a superfície dos continentes. Ao invés de sujeito, talvez fosse melhor falar em componentes de subjetivação trabalhando, cada um, mais ou menos por conta própria. Isso conduziria necessariamente a reexaminar a relação entre o indivíduo e a subjetividade e, antes de mais nada, a separar nitidamente esses conceitos. Esses vetores de subjetivação não passam necessariamente pelo indivíduo, o qual, na realidade, se encontra em posição de ‘terminal’ com respeito aos processos que implicam grupos humanos, conjuntos socioeconômicos etc. Assim, a interioridade se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos uns em relação aos outros e, se for o caso, francamente discordantes (Guattari, 1990, p. 17, grifo nosso).

3

Simbolicamente, traduz-se tanto em uma denominação, derivada do latim, para anjos que velam as cidades quanto para o título dado aos príncipes.



Destarte, a tela *Ceci n'est pas une pipe*, de René Magritte, parece ser referenciada, visto que a paráfrase de um intertexto se torna uma oposição pelo fato de afirmar, tal qual a repetição anafórica que rememora o leitor do substrato dos dois poemas, que "isto é um poema". Por conseguinte, os versos, mesmo resultantes de elaborações poéticas distintas, na intersubjetividade, complementam-se; afinal, o poema é fim, meio e poema.

Ademais, é possível denotar o reencantamento do mundo por meio do natural⁴. As tentativas de Campilho (2015) de colocar todos os elementos ao ar livre acabam reflorestando as cidades e os indivíduos: "Fala dos peregrinos/ que atravessam avenidas/ de sobretudo e óculos/ carregando flores invisíveis/ e chorando mudos" (Campilho, 2015, p. 78). Tal interseção poética, flaneante na natureza, espelha os laços entre o ser, as palavras e suas leis: "Isto é que é poema/ Fala do cheiro das flores/ e da injustiça da existência/ das flores na cidade"; "fala da impermanência inútil/ de um coração devastado/ de uma floresta devastada"; "fala da aparição do inverno/ fala da fuga dos albatrozes"; "fala do poder da erosão/ que afinal incide sobre/ pele e nervo e osso e olho" (Campilho, 2015, p. 78-80).

A menção ao roseiral, título do segundo poema, e as inúmeras alusões ao que é vegetal delineiam uma temática botânica que, por meio do perfume das flores invisíveis – o qual o eu lírico é capaz de sentir –, focaliza a ânsia do reencontro entre sujeito e natureza⁵; a subversão se origina, então, dessa comunhão quase obrigatória, desse atravessamento necessário, inerente aos textos contemporâneos.

Apesar disso, ou talvez por isso, o discurso não é incerto. Na inerência de ser transgressor, o poema se torna espelho de si mesmo, em um processo de amalgamação da linguagem à ideia,

4 "A terra é, assim, a condição para a regeneração da vida, da natureza e da sociedade. Portanto, a renovação da sociedade envolve a preservação da integridade da terra; implica tratar a terra como sagrada" (Mies; Shiva, 1993, p. 139).

5 "A natureza existe apenas para o sonhador solitário; a sociedade esqueceu-a" (Serres, 1991, p. 117).



ao ser e à natureza. Dessa forma, é preciso aquilo que Haroldo de Campos (1969, p. 10-11) apresenta como "uma abertura constante ao signo novo, uma contínua capacidade de renovar suas opções, para colher nas redes de um sistema dúctil, não rígido e não inclusivo, a imprevisibilidade, a surpresa, a mobilidade da informação original".

De maneira parecida, a poesia de Matilde Campilho se tece consoante os surrealistas, "cada um deles troca[ndo] a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa durante sessenta segundos, cada minuto" (Benjamin, 1987, p. 35); a autora frui de sua estratégia discursiva, negando tudo que lhe é dado e manifesto – *exempli gratia*, em *Príncipe no roseiral*: diante de "isto é um poema/ não fala de comoções/ na missa das sete" (Campilho, 2015, p. 12), a poeta torna a apropriação do objeto parte daquilo que se enuncia.

Todavia, em *Principado extinto*, ocorre o movimento inverso: "Isto é um poema/ fala de amor/ ou medo do amor/ Fala da morte/" (Campilho, 2015, p. 78), ou seja, Campilho prenuncia temas, objetos, lugares, sensações que, embora presentes, não são desenvolvidos. Porventura, tal presença etérea envolve tudo aquilo que, para a autora, não é preciso falar e, quando enunciado, preenche o espaço da significação: amor, morte, coração devastado, floresta devastada, saudade, cheiro das flores etc. À vista disso, a apropriação do objeto, do espaço, das sensações e das pessoas se dá no primeiro poema por meio da negação, apesar da presença, e, no segundo, mediante a inserção de um signo que não floresce.

No que tange aos recursos linguísticos, é possível distinguir nas escolhas figurativas, coesivas e morfológicas uma relação cíclica capaz de alicerçar os caminhos da poética botânica matildiana. Considerando, primeiramente, os substantivos, observamos a utilização destes como "guias" ao longo da jornada simbólica. A existência de substantivos concretos relativos à fisiologia humana (rosto, pele, nervo, osso, olho, corpo e vômito) caracteriza o elo intrínseco entre o ser e a poesia; de fato, o que há na poesia fundamentado no homem e o que do homem reside na poesia?



Ainda nessa classe nominativa, encontramos referências à cidade que permeiam seus diversos eus líricos⁶ (peregrinos, avenidas, flores, albatrozes, colégio, cais e loja), isto é, o cenário em que se desenvolvem os versos: um lugar litorâneo, dentro dos padrões urbanos. Além disso, na utilização mais abstrata desse componente morfológico (amor, morte, desaparecimento, saudade, existência e loucura) está a busca por questões subjetivas da realidade.

Por último, o uso de três substantivos próprios (Île de France, Jack Steam e Chavela Vargas) exemplifica a proposta da autora de relembrar o leitor de que a poesia, por mais distante que pareça, se faz genuinamente com/por pessoas, em cenários tangíveis, que carregam em si significações próprias: Île de France, a região parisiense, como símbolo da cultura, resistência e liberdade, entre tantas outras possibilidades, além da sua própria beleza; Jack Steam, a inserção análoga e quase anônima do cotidiano do eu lírico, que vagueia entre lojas de discos; e Chavela Vargas, a cantora popular mexicana, que possui lirismo e sofisticação em seu estilo rancheiro.

Logo, o tom descritivo e impositivo do eu lírico (ou, ainda, dos eus líricos) se dá pelo uso dos verbos na terceira pessoa do singular do presente do indicativo e das apóstrofes vocativas ("tenha medo", "claro que é", "isto é que é", "meu bem"), pelas quais a voz lírica deixa de dialogar somente com o texto escrito e inclui o interlocutor na conversa. Enquanto isso, as figuras de linguagem (anáforas, epístrofes, metáforas e antíteses) concebem a metatextualidade e direcionam o leitor ao tema da morte (ciclo de vida humana e do próprio poema). Ademais, o poema tem como anáfora recorrente a flexão do verbo "falar" em "fala", uma evidência contínua do teor metapoético apontado outrora; sua epístrofe mais distinta ocorre em:

6 Um fenômeno recorrente na poesia matildiana é a descrição de diferentes personagens, que, ao serem inseridas dispersamente nos poemas, recebem a condição de alter ego ou até mesmo de eus líricos "momentâneos". Para Azevedo (2015), o procedimento de jogar luz sobre as personagens secundárias é o principal motivo para essa difusão da voz do poema e para a "capacidade da poeta de nos fazer querer viver tudo o que ela imaginou".

"Fala do desaparecimento/ Fala do desaparecimento/ Fala do desaparecimento" (Campilho, 2015, p. 79), que, com as metáforas "poder da erosão", "sono apague tudo", "aparição do inverno" (remetendo à uma miragem) e as antíteses "chorando mudo" e "urro silencioso", articula a melancólica passagem da vida para a morte, tal qual uma caminhada, em passos-pegadas, do início para o fim do poema.

Voltando à aproximação aos principados na obra de Campilho, é importante analisar os três primeiros versos dos dois poemas. Embora sejam opostos, mesmo em suas similaridades, e se sustentem nas entrelinhas, o eterno impasse hamletiano do "ser ou não ser" busca determinar os limites da poeticidade apenas para, imediatamente após, rompê-los.

PRÍNCIPE NO ROSEIRAL

Escute lá
isto é um poema
não fala de amor
(Campilho, 2015, p. 12).

PRINCIPADO EXTINTO

Isto é um poema
fala de amor
ou medo do amor
(Campilho, 2015, p. 78).

Em face dos trechos retirados de *Jóquei*, 66 páginas distantes, duas noções metapoéticas opostas se avultam. Uma delimita a poeticidade do texto e, independentemente de sua aparente redundância, se confirma nos "saltos" do jóquei matildiano. Dispondo de um poder persuasivo sobre o fazer poético, o eu lírico transcende o texto versado quando o vocativo "escute lá" chama o leitor para uma conversa íntima a respeito das intenções para/com o poema, demonstrando em "isto é um poema/ **não** fala de amor" certa identificação com a recusa modernista a qualquer resquício de amor romântico.

A outra, inversamente, extingue o principado e afasta o eu lírico do interlocutor, afirmindo que o poema fala de amor, "ou do medo do amor"; melhor dizendo, em *Príncipe no roseiral*, há a utilização da tese antes considerada elemento "não poético". Da mesma maneira, ao ressaltar o medo, reflete não haver receio somente em relação ao amor, mas também à poeticidade em si – essa estratégia



metalinguística propicia o mergulho nos signos já carregados de matizes interpretativas, além de enriquecer a negação como afirmação. Portanto, esse poema engendra-se ironicamente na não poesia do anterior, desconstruindo todos os preceitos e alterando tudo que se acreditava estar definido. Quiçá, seja na indefinição de que a poesia se estabeleça após a extinção do principado, seja ao transcender a necessidade de encontrar respostas para a metapoiesia, o poema se realiza. Segundo Paz (2014, p. 291),

se o homem é transcendência, ir além de si, o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se. O homem é imagem porque se transcende. Talvez consciência histórica e necessidade de transcender a história sejam apenas os nomes que damos hoje a esse antigo e perpétuo dilaceramento do ser, sempre separado de si, sempre em busca de si. O homem quer ser uno com suas criações, reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes: ser o mundo sem deixar de ser ele mesmo. Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado. No poema, o ser e o desejo de ser por um instante se conciliam, como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e lá; tu, ele, nós. Tudo está presente: será presença.

À luz dessas hipóteses, evidenciamos a multidirecionalidade dos signos que traduzem um passado saturado do agora. Por consequência, o tempo é igualmente objeto de análise: ele se reitera concomitantemente quando cessa. Logo, as abruptas mudanças de temas contribuem para esse eterno devir, que, da mesma maneira que Nietzsche pleiteia, é um mundo-verdade, sem qualquer ilusão, por isso transmuta os objetos referidos em outros. Na modificação de tonicidade do corpo, a temporalidade interage continuamente com as fases da vida, porque, como afirma Zourabichvili (2016, p. 101), é natural “passarmos de um meio ao outro, de uma periodicidade a outra [...] é um devir, um acontecimento, ruptura ou encontro [embora haja] uma ruptura em todo encontro”.



Isso posto, como desvincular a escrita, a morte e a transmissão? Essa transformação de um em outro faz com que não haja uma verdade absoluta: tudo flui entre ser e não ser, a fim de se tornar outro. Decerto, quando se escreve, é o momento no qual mais se tem consciência de que o sujeito padece de si, de outrem, da palavra, dos fenômenos. Essa ressignificação permite a existência da metarreflexão. Para os eus líricos, a poesia é análoga tanto à morte sucessiva e ausência de sentidos quanto à vida e sua vastidão simbólica.

Seus demasiados recursos sonoros (aliterações e assonâncias em /s/ e /t/) deixam ostensivo o objetivo de fazer, no caso desses poemas, um canto quase fúnebre. Durante a leitura dos versos, enfatizam-se alguns deles (devido à repetição): "Fala do desaparecimento/ Fala do desaparecimento/ Fala do desaparecimento" (Campilho, 2015, p. 79) e "Não vai melhorar/ Não vai melhorar" (Campilho, 2015, p. 13), vestígios que atestam essa temática. Por consequência, quase como um memorial, sua poética instaura uma esfera turva entre ausência e presença, ainda que se conceba na contradição; como bem propõe Blanchot (1997 *apud* Gagnebin, 2014, p. 27), "a palavra me dá aquilo que significa, mas, primeiro, o suprime". É possível, então, que a autora faça cada imagem do presente se dirigir a outro presente, uma vez que "o passado é aquilo que não é mais, mas também é aquilo que tem sido" (Gagnebin, 2014, p. 27).

Certamente, um ponto crucial em *Jóquei* são a presença da cidade, seus agentes simbólicos e sua influência sobre a construção dos eus líricos exclusivamente matildianos. Ao contrário do esperado da figura do homem moderno, introduzida pelo *flâneur*, identificado por Walter Benjamin (1987) como um burguês que passeia entre os bulevares parisienses, reconhecendo os panoramas de uma recém-urbanização, sem deixar de se render ao afastamento propiciado pelo olhar de um indivíduo distinguido socialmente da massa, os eus líricos dos poemas revelam, em seus traços íntimos, um pertencimento tão grande ao ambiente que não só observam o momento, mas o espaço no qual são amplamente inseridos.



Ao resgatar as imagens que permitem desvendar os territórios dos poemas, percebemos na voz lírica e em sua inserção no espaço uma relação dialógica na qual, sincronicamente, um pertence ao outro. Ora, em *Príncipe no roseiral*, o poema “não fala”⁷ (mesmo falando) da “**federação uruguaia/ de esgrima**”, não fala da “**cidade dos revolucionários**” e não fala do lavrador e “do **homem** que canta/ e atravessa/ a estrada nacional 117” (Campilho, 2015, p. 12-13, grifo nosso). Mesmo que nada seja dito, há uma associação com diferentes locais de não dizer: o Uruguai da esgrima, a Paris das revoluções e a estrada portuguesa.

Quais seriam essas representações? Por que o Uruguai possui relação com a esgrima? Por que apenas Paris como cidade de revolucionários? Além disso, por que a específica estrada portuguesa? Apesar de ilações de a primeira das revoluções modernas ter ocorrido em Paris, é disso que se trata? Ou essa significação é parte dessa metarreflexão e possui um significado individual? O texto não diz e o leitor reivindica essas reflexões para si – ou as despeja em um vazio carregado de possibilidades. Todas essas questões apontam o esforço de fazer e, é importante ressaltar, de reconstruir ou, ao menos, tornar possível o entrelaçamento/reconhecimento/silêncio entre o ser e a cidade.

É possível, similarmente, estender essa leitura ao poema *Principado extinto*, porquanto, em “fala do toque de saída/ no colégio de Île de France/ e das 39 saias das meninas” e “até mesmo a cara de Jack Steam/ o porteiro da loja de discos” (Campilho, 2015, p. 79-80), há uma interseção entre o ser e a cidade que se desvela na subjetivação com nomes próprios, reforçando as divergências do caminhar do eu lírico e do *flâneur* benjaminiano, ao atribuir a função da observação à massa, aos integrantes da sociedade. Todavia, nos



poemas de Campilho, cada uma dessas referências diretas significa e, ao mesmo tempo, silencia a possibilidade de significar.

Tal artifício de transição do olhar poético aproxima-se, deveras, da definição de narrador, elaborada pelo *Homem da multidão*, de Edgar Allan Poe. De acordo com Massagli (2008), esse narrador, ao contemplar as ruas literal e figurativamente, conclui que a cidade, pouco a pouco, tornava-se um texto; logo, a linguagem escrita teria de expressar as qualidades da imagem. Assim, a voz lírica é completamente afetada pelas imagens idealizadas dos eus líricos que constituem a cidade; são eles que persuadem o ser à sua integração à cidade – embora não se efetive, posto que é um local fantasioso.

Por fim, os últimos 13 versos de *Principado extinto*, além de exceder os 60 versos de *Príncipe no roseiral*, expressam a decisão do eu lírico quanto à possibilidade de uma poesia que trabalha a inversão dos conceitos:

Nada mais no mundo importa
Isto é que é poema
Fala do cheiro das flores
e da injustiça da existência
das flores na cidade
Fala da dor excruciente
meu bem excruciente
que faz até desejar
o fim do poema
o fim da palavra amor
que após o disparo
se espelha apenas
na palavra loucura
(Campilho, 2015, p. 80).

Ao ponderar sobre a métrica do excerto destacado, os versos heroicos quebrados ganham notoriedade entre as redondilhas, visto que recuperam, quase como uma síntese, os conceitos abordados ao longo do poema – e desta análise. Em “das flores da cidade”, é retomada a noção benjaminiana de “botânica de asfalto”

(Benjamin, 1989, p. 34), a qual engloba tanto a cidade moderna quanto seu observador⁸ (o *flâneur* ou o homem da multidão), que, ao se apropriar da rua, busca as flores (pequenos elementos poéticos) no panorama cimentado das avenidas e estradas – essa flor, já manifesta em Carlos Drummond de Andrade⁹, é, por outro lado, o silêncio que evidencia o esforço da reconciliação entre a palavra, o ser e a natureza.

Em seguida, em “meu bem excruciente”, o vocativo resgata o sentimento de intimidade entre o eu lírico e seu leitor, o qual, para Yurgel (2012), citando Benjamin, nada mais é do que uma vivência não exaustiva de mundo, deixando margem para o interlocutor construir-se à volta. Não obstante, em “o fim da palavra amor”, refere-se ao conflito entre os dois poemas: o receio da poeta de escrever sobre o amor. Finalmente, no último verso “na palavra loucura”, há o encontro dos eus líricos matildianos, alicerçados na poeticidade inversa, na transcendência que só a insanidade propicia; desse modo, assim como todos os príncipes devem cair, tudo volta ao seu estado de origem: nas ruínas, o delírio. Tal inquietude permeia a existência dos sentidos na poética de Campilho, pois, em um jogo de lampejos entre poemas que se completam, o silêncio diz e o dizer silencia.

8 “O observador é um princípio que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” (Baudelaire, 1996, p. 21).

9 “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (Andrade, 2002, p. 118-119).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inquietação deu origem a este estudo. Talvez a lisboeta não imagine o quão violenta é a explosão do encontro de seus poemas. Seu desejo de reencantar o mundo por meio dos versos, em especial destes que trazem em si uma tão bonita contradição não antagônica, desperta em quem os lê uma vontade, quase agressiva, de recompor elos há muito tempo dissolvidos. A céu aberto, algumas vezes, notam-se luz e melancolia. Aliadas. Lado a lado. Quem sabe seja assim que se percebe o universo. No entanto, nesse jogo com o afeto, em construções poéticas que não flutuam e não são fugazes, pois são mais e vão além, é possível compreender melhor a diluição. De algum modo, os eus líricos que atravessam os poemas e os ressignificam acabam, uma hora ou outra, desvivendo, afinal cumpriram seus papéis.

Na análise desenvolvida, procuramos externar que os encontros são fatais e necessários. A temporalidade presente nos indivíduos, bem como na poética matildiana, é composta de elementos e paradigmas divergentes que, em certo momento, harmonizam. Igualmente aos poemas que precisam ser lidos com calma e cuidado, significando e esvaziando, o limiar com a natureza se dá nesse compasso. Daí, quiçá, é que tenha vindo a estreita relação da poeta com a floresta, em toda a sua (não) simbologia. Lançar luz sobre os escritos de Campilho é contemplar o reflorestamento das cidades e do eu. É ver a imagem refletida ao contrário e ter certeza de que ela não deixa de ser, apenas por estar dessemelhante ao que os olhos estão habituados a enxergar.

Embora a temática central gire em torno da metapoiesia, ela está envolta no subtema da natureza. Em *Principado extinto* e *Príncipe no roseiral*, tal como as flores, o arvoredo e tudo que é vegetal fazem parte de um ciclo natural, o falecimento também o faz, ou seja, o ser está eternamente morrendo. Destarte, o cenário urbano

espelha a angústia e o delírio do eu lírico, uma vez que ele sente o aroma das flores que não existem. O indivíduo que sai pela cidade e a observa também é parte dela. Desse modo, ambos padecem, juntos.

As relações da humanidade com o *socius*, com a psique e com a 'natureza' tendem, com efeito, a se deteriorar cada vez mais, não só em razão de nocividades e poluições objetivas, mas também pela existência de fato de um desconhecimento e de uma passividade fatalista dos indivíduos e dos poderes com relação a essas questões consideradas em seu conjunto (Guattari, 1990, p. 23).

Consequentemente, a fusão entre o vegetal e o fim da vida (frutos do orgânico, da natureza) engendra a poesia como inversão. Os 60 poemas embrulhados no título *Jóquei* promovem uma autorreflexão, tanto acerca da poeticidade quanto sobre o nós. Na união dos contrários, de sopros melódicos e, principalmente, de passeios ao ar livre, o livro foi escrito, até mesmo porque "é preciso muito mais do que certas condições climatéricas para que o amor escorra"¹⁰ (Campilho, 2015, p. 64).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. A flor e a náusea. In: ANDRADE, C. D. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- AZEVEDO, C. Orelha do livro. In: CAMPILHO, M. **Jóquei**. 2. ed. São Paulo: 34, 2015.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, W. O Surrealismo. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BESSERMAN, S. O ser humano de todos os tempos: o imperativo da sustentabilidade como caminho para um futuro possível. In: OLIVEIRA, L. A. **Museu do amanhã**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

CAMPILHO, M. **Jóquei**. 2. ed. São Paulo: 34, 2015.

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável, e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: 34, 2014.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

MASSAGLI, S. R. Homem da multidão e o flâneur no conto *O homem da multidão* de Edgar Allan Poe. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 12, p. 55-65, jun. 2008.

MIES, M.; SHIVA, V. A terra como mãe sagrada. In: MIES, M.; SHIVA, V. **Ecofeminismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

PAZ, O. Os signos em rotação: epílogo. In: PAZ, O. **O arco e a lira**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

POE, E. A. **O homem da multidão**. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/>. Acesso em: 5 fev. 2023.

SERRES, M. **O contrato natural**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

YURGEL, C. Walter Benjamin: literatura e cidade. **Fólio: Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v. 4, n. 2, p. 11-28, jul./dez. 2012.

ZOURABICHVILI, F. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento. São Paulo: 34, 2016.



17

Marco Aurélio Pereira Mello

Imaginar para sobreviver:

leitura de um conto de guerra
de Ana Margarida de Carvalho

RESUMO

Neste capítulo, lemos o conto *E agora eu era o herói*, de Ana Margarida de Carvalho, valendo-nos de estudo do psicólogo Lev Semenovich Vigotski (1991), especificamente de seus escritos que tratam da habilidade de a criança criar, pela imaginação, um mundo particular, intitulado por ele como brinquedo. Por meio desse aporte teórico, buscamos melhor compreender a capacidade de a personagem Vanka, uma criança de apenas 6 anos, criar um mundo para si, o qual, até ser esfacelado pela realidade, lhe servirá como anestésico ante um contexto por demais hostil. Este estudo também se vale dos conceitos de lugar e espaço sob a perspectiva do geógrafo humanista Yi-Fu Tuan (2013), a fim de evidenciar como a busca pelo lugar ou a construção deste no imaginário influenciarão Vanka na narrativa.

Palavras-chave: *E agora eu era o herói*. Brinquedo. Lugar. Ana Margarida de Carvalho.



"Um talento imenso para a improvisação" (Carvalho, 2021, p. 99). Com essa frase nominal, Ana Margarida de Carvalho introduz a narrativa *E agora eu era o herói*, um dos dez contos que a autora classifica como "contos de guerra", predicação que se alinha ao título do livro que os reúne: *Cartografias de lugares mal situados*. Portanto, é fácil inferir que a precariedade espacial de diferentes personagens se revelará como condição inerente nessas narrativas.

E agora eu era o herói estabelece, por meio desse título, intertextualidade com a canção *João e Maria* (1977), de Sivuca e Chico Buarque, valendo-se particularmente do verso que abre essa canção. A primeira frase do conto, já aqui transcrita, de pronto justifica essa intertextualidade, pois improvisação requer imaginação. E quem melhor para fomentar o imaginário do que uma criança? Não por acaso, segundo o próprio Chico Buarque (1989), a letra de *João e Maria* teve como inspiração a infância, uma vez que na fita que Sivuca, autor da música, lhe enviara constava a data de 1947, quando Chico ainda era uma criança. Inevitavelmente, essa informação o remeteu à própria infância, influenciando-o, assim, na confecção da letra.

No conto em análise, como pudemos já deduzir, o protagonista é uma criança, um menino de apenas 6 anos chamado Vanka, o único nomeado nessa narrativa. A frase nominal a abrir o conto traz consigo um prenúncio positivo, ao apontar uma qualidade de Vanka. É por meio dessa qualidade, inerente às crianças, que a degradação espacial e, por conseguinte, humana, a princípio, não se configurará, tanto para a personagem quanto para nós, leitores, tão trágica quanto as marcas textuais acerca do espaço nos anunciam.

Para tanto, a narrativa intercala informações sobre a condição do espaço habitado por Vanka, o qual se revela demasiadamente arruinado, e sobre o que Vanka, com sua criatividade, consegue produzir de positivo nesse mesmo espaço. Trata-se de Berlim, como já explícito no primeiro parágrafo, uma "Berlim tão esventrada na altura que a privacidade deixou de fazer sentido. A claridade usurpava os



interiores [...]. Só paredes mestras e colunas a sustentar o vazio" (Carvalho, 2021, p. 99). A capital alemã, nessas condições, expõe o resultado da Segunda Guerra Mundial, ou seja, a derrocada do exército alemão ante as forças militares formadas pelos países aliados.

Na casa onde viviam Vanka, a irmã – um bebê ainda – e a mãe, só havia um quarto com as paredes ainda conservadas, onde ambas se refugiavam. Cabia a Vanka, portanto, sair para buscar a subsistência e fazia-o com outros garotos mais velhos que ele. Intercalava, assim, a criança que de fato era com o adulto que necessitava ser. O alimento conseguido, proveniente de sobras, compartilhava-o com a mãe, à noite, em silêncio, com "gestos muito miudinhos, suspensos fios elásticos, para que vizinhos não dessem conta nem do mínimo estalido" (Carvalho, 2021, p. 100).

Cumprido o papel de provedor, Vanka inventava, em sua casa decrépita, cuja "parede ausente das traseiras abria-se para toda a impudica vizinhança e para a cratera de bomba lá em baixo" (Carvalho, 2021, p. 100), brincadeiras que lhe oferecessem um mundo à margem daquele que habitava. Assim, pusera a "deslizar carrinhos e berlindes, pilhas e botões", no assoalho inclinado, bem como a "interpor barreiras, criar circuitos, povoar tudo aquilo de exaltante assistência, canecas partidas feitas bonecos, tampas de cafeteira, cacos, pedaços, restos, ruínas de objetos" (Carvalho, 2021, p. 100). Podemos dizer, portanto, que há no conto *E agora eu era o herói* duas narrativas: a criada por Vanka – e por isso amenizada por suas fantasias – e a apresentada pelo narrador, a qual abrange a anterior, haja vista que nos revela tanto a realidade espacial da personagem quanto a sua fantasia.

A este trabalho interessa especialmente essa capacidade de fabular inerente às crianças. Buscamos, aqui, identificar as oportunidades em que Vanka constrói um mundo para si e, mais do que isso, compreender como essa fantasia se realiza no texto literário. Para tanto, dialogamos com Lev Vigotski (1896-1934), particularmente



com sua obra *A formação social da mente* (1991), na qual o autor trata do desenvolvimento cognitivo infantil, abarcando questões sobre a capacidade imaginativa da criança.

A informação sobre a idade de Vanka, explícita no texto, é-nos bastante relevante, pois Vigotski (1991) delimita o período da infância em fases, sendo uma delas por ele denominada "idade pré-escolar", que, em seu texto, é identificada como "cinco para seis anos". A idade pré-escolar é marcada pela imaginação como forma de suprir desejos imediatos. Assim, se a criança deseja utilizar-se de um camião de brinquedo, mas não o possui, facilmente pode improvisar outro objeto para fazer-lhe as vezes. Vigotski (1991, p. 62) pontua que uma criança com 2,5 anos, ou seja, em uma fase anterior à pré-escolar, quando não correspondida em seu desejo, revela-se aborrecida e frustrada, de modo que necessário se faz distraí-la para esquecer aquilo que desejava. Na idade pré-escolar, no entanto,

quando surgem os desejos que não podem ser imediatamente satisfeitos ou esquecidos e permanece ainda a característica do estágio precedente de uma tendência para a satisfação imediata desses desejos, o comportamento da criança muda. Para resolver essa tensão, a criança em idade pré-escolar envolve-se num mundo ilusório e imaginário onde os desejos não realizáveis podem ser realizados, e esse mundo é o que chamamos de brinquedo (Vigotski, 1991, p. 62).

Portanto, na linguagem empregada por Vigotski (1991), o termo "brinquedo"¹ não corresponde ao objeto em si, mas a todo o universo que a criança elabora a partir de sua imaginação. No brinquedo, a criança não necessita, de forma indispensável, ter consigo um objeto com significado que seja correspondente à realidade, ou seja, se o desejo dela é cavalgar, um cabo de vassoura lhe é suficiente para fazer as vezes de cavalo. Assim ocorre porque, para a criança, na idade pré-escolar, o objeto é subordinado ao significado,

1

A partir deste ponto, empregaremos o termo com o significado que Vigotski (1991) lhe confere.



e não o contrário, diferentemente da fase que antecede a idade pré-escolar, quando ela ainda não consegue separar o objeto de seu real significado. Por isso, ao informar-nos a idade de Vanka, a narradora contribui sobremaneira para a compreensão de como esse menino, em um contexto demasiado hostil, consegue imergir no brinquedo, conforme a concepção deste adotada por Vigotski (1991).

Essa imersão servirá como lenitivo não só para Vanka, mas também para nós, leitores, que somos por ele convidados a imergir também nesse brinquedo e, assim, ainda que momentaneamente, escapar à dolorosa descrição espacial que nos é apresentada. Como assinala Vigotski (1991, p. 65), “no brinquedo [...] os objetos perdem sua força determinadora. A criança vê um objeto, mas age de maneira diferente em relação àquilo que ela vê. Assim, é alcançada uma condição em que a criança começa a agir independentemente daquilo que ela vê”.

Desse modo, “o significado torna-se o ponto central e os objetos são deslocados de uma posição dominante para uma posição subordinada” (Vigotski, 1991, p. 66). Por conseguinte, à criança cabe o poder de significá-los. Para isso, vale-se de objetos que, segundo Vigotski (1991), desempenham a função de pivôs, ou seja, por meio de tais objetos, a criança separa o campo da visão do campo das ideias. Por isso, embora tenha diante de si um cabo de vassoura, exemplo utilizado pelo teórico, ela poderá tomá-lo como um cavalo; esse objeto, portanto, “torna-se o pivô da separação do significado ‘cavalo’ do cavalo real” (Vigotski, 1991, p. 66). É justamente essa capacidade imaginativa que permitirá a Vanka, em um contexto sobretudo hostil, conferir uma ordem privativa àquilo que aos olhos alheios representaria o caos; divertir-se com aquilo que mortamente para nós não passaria de frangalhos ou resquícios; reconhecer o amor na relação entre criaturas que são, segundo o senso comum, consideradas abjetas.



Para completar a harmonia do seu mundo particular, recebe a visita de uma ratazana em busca de alguma sobra de alimento em um espaço marcado pela escassez. Vanka, no entanto, simpático a ela, guardava sempre consigo no bolso um naco de comida. Curioso sobre sua morada, seguiu-lhe as pegadas deixadas na poeira que tomava o chão da casa. Descobriu-lhe não só a morada, atrás de um sofá estropiado, mas também a ninhada. Enternecido, passou a separar-lhe uma porção maior de comida, que punha diariamente próximo ao ninho e, religiosamente, conferia se fora consumida.

A empatia e o cuidado de Vanka pela família de ratos, como o brinquedo, fazem parte do imaginário que ele toma para si, em detrimento do que a realidade de fato lhe diz. Afinal, trata-se de um animal que nos provoca asco e sua presença denota a insalubridade do espaço. No entanto, pelo olhar de Vanka, também esses predíados negativos nos são atenuados, de modo que compreendemos o seu cuidado com uma presença que comumente seria repudiada.

Se, no brinquedo, Vanka consegue conservar seu vínculo com a infância e, assim, proteger-se emocionalmente da tragédia que o cerca, na família de ratos assiste ao cuidado e ao carinho que não lhe são conferidos por sua família. Afinal, encontrava-se "a mãe cada dia mais refém de si mesma, só saía do quarto à noite, quando o escuro lhe permitia recato" (Carvalho, 2021, p. 101). Dessa forma, a ruína da cidade alcançara a mãe, mas Vanka conservara-se incólume, salvaguardado pelo seu brinquedo e pela sua capacidade de olhar com empatia o seu entorno. Por conseguinte, "em toda a crueza, Vanka conseguia encontrar um avesso de indulgência, e num destroço descobrir a forma, umnexo, simular um tesouro, uma preciosa descoberta, mais uma batalha entre botões e cacos de louça, encontrar-lhes um lugar para o seu universo inadiável" (Carvalho, 2021, p. 101).

Toda essa improvisação nasce de uma necessidade, qual seja, suprir as mais diversas carências a que Vanka se encontra sujeito.



No brinquedo, como expõe Vigotski (1991), suprir dada necessidade e sentir satisfação são resultados que não se confundem, ou seja, a ação da criança, embora atenda à sua necessidade, nem sempre lhe proporcionará prazer. Assim ocorre especialmente nas ações que implicam ganhar ou perder, como é o caso dos jogos, cujo resultado pode ter por consequência um sentimento de felicidade, em caso de vitória, ou de frustração, em caso de derrota. No entanto, independentemente do resultado, ser partícipe do jogo atende a uma necessidade imediata da criança. Por conseguinte, ainda que se frustrre na derrota, sentirá sua necessidade suprida. Não se trata aqui, portanto, da necessidade de vencer o jogo, mas antes de se envolver no que Vigotski (1991) denomina brinquedo, isto é, trata-se de imergir nesse mundo que a criança é capaz de criar para si, pela imaginação e, mesmo, pelo improviso. Por imaginação, não devemos presumir ausência de regras; pelo contrário, embora usufrua de liberdade criativa, a criança vivencia o brinquedo regida por regras que determinam suas atitudes. Por isso, Vigotski (1991, p. 64) sublinha que, "se a criança está representando o papel de mãe, então ela obedece às regras de comportamento maternal. O papel que a criança representa e a relação dela com um objeto (se o objeto tem seu significado modificado) originar-se-ão sempre das regras".

No brinquedo, Vanka cria um campeonato – há algo em jogo, portanto –, o que demanda, sem dúvida, regras. Trata-se aqui não somente de um regulamento informal para estabelecer a imaginada competição, mas também de um determinante para o comportamento da criança. A regra, assim, diz respeito tanto à ação de brincar quanto ao como brincar. Desse modo, ainda que no âmbito do brinquedo, Vanka busca uma referência na realidade para direcionar suas ações no campeonato que cria para si, aproveitando-se do soalho cada vez mais inclinado e fazendo deslizar por ele "carrinhos e berlindes, pilhas de botões" (Carvalho, 2021, p. 100). Há nessa ação o comportamento do competidor, que, em seguida, no âmbito de outra ação, cede lugar àquele que faz da poeira advinda da ruína a matéria de seus desenhos elaborados com o dedo.



Desenhar com o dedo no chão, nos móveis e nas paredes, que por essas semanas Berlim coberta por uma película amarela, uma mistura espessa de fumos, poeiras, cinzas, partículas suspensas, miuçalhas de cimentos emancipados, que lhe coava o sol num tom sépia de fotografia, e todos os habitantes tossiam poeira e desistiam de a expulsar de casa, das roupas, das pestanas, das raízes dos cabelos. O dedo de Vanka atarefado, a tracejar e esboçar, desenhos mágicos, com este pólen das derrocadas, de que sempre se reabastecia o ar, a cada manhã (Carvalho, 2021, p. 100).

Vemos, pois, que, no âmbito do brinquedo, Vanka assume outra ação, que confere continuidade ao seu processo imaginativo, alimentando sua necessidade de continuar a vivenciar o brinquedo, em oposição à realidade circundante. Para além do paralelo entre o mundo do brinquedo e a realidade, há na superfície do texto um cotejo estabelecido pela linguagem. Coadunam-se, portanto, forma e conteúdo, estando aquela a serviço deste. Por conseguinte, em meio a expressões que denotam o caos e a degradação espacial de Berlim e do que restou da casa onde Vanka se refugia, encontramos expressões que nos chegam como eufemismos, concordes, pois, com a imaginação da criança. Desse modo, o que os dedos de Vanka traçam são “desenhos mágicos” na poeira que advém da destruição e que ganha o paradoxal qualificativo de “pólen das derrocadas”. O que é poeira e cinza torna-se pólen, substância que se assemelha a um pó colorido, com odor e sabor, e que é essencial à reprodução de diferentes vegetais, como também aos animais e homens, uma vez que muitas plantas e frutos advindos da polinização compõem a alimentação deles. Há na polinização, portanto, geração de vida. Por isso, no conto em comento, o termo “pólen” traz consigo um sentimento sobretudo positivo, que se contrapõe às escassezes de alimento, de beleza e de fragrância.

Assim como o brinquedo de Vanka nos anestesia, algumas escolhas lexicais e sintagmáticas produzem-nos similar efeito.



Além do vocábulo “pólen”, deparamo-nos com os sintagmas “normalidade apaziguadora” e “sua ordem muito privativa e sã”, os quais protegem Vanka e nós mesmos, leitores, das precariedades espacial e humana daquela devastada Berlim.

Em ponto subsequente do texto, a metáfora da vida que insiste em viver, antes expressa pela conotação do pólen, ganha nova força com a descoberta, por Vanka, dos filhotes de rato aninhados atrás de um sofá estropiado. Conduziu-no involuntariamente até esse ninho uma ratazana cuja visita, em busca de algum resto de alimento, trazia alegria à personagem, que sempre lhe reservava um naco de comida. Ciente dos filhotes, passou a reservar-lhe “um quinhão que deixava perto do esconderijo e todas manhãs confirmava que ele desaparecera” (Carvalho, 2021, p. 101).

Também nesse ponto da narrativa, identificamos escolhas lexicais e sintagmáticas que amenizam a sensação de caos e nos oferecem, de certa forma, alguma esperança: “germinar da vida”; “ninho acolchoado”; “progenitora”; “o conforto de um ninho felpudo”; “um tesouro”; uma preciosa descoberta” (Carvalho, 2021, p. 101). São, assim, escolhas linguísticas que compõem o mesmo campo semântico, de modo que a tessitura do texto corresponda ao mundo que Vanka cria para si por meio tanto da fantasia quanto de uma sensibilidade inerente ao seu olhar de criança.

A expressão “o seu universo inadiável” corrobora a importância do brinquedo para Vanka e, mais do que isso, a sua necessidade. Recordamos aqui, desse modo, o que Vigotski (1991) diz sobre a necessidade e o provimento dela por meio do brinquedo. A narradora predica o inventado mundo de Vanka como um “universo inadiável”, ou seja, há nele um sentido de urgência; trata-se daquilo que não pode ser protelado.

Esse sentimento de urgência, encontramo-lo tanto em uma criança muito pequena quanto em uma criança na idade pré-escolar.



O que distingue uma e outra situação é o fato de que, na idade pré-escolar, a criança tem um repertório maior de anseios que, não raro, são supridos por meios cujo sentido primeiro é substituído, na imaginação da criança, por um segundo sentido. Por isso, "em toda a crueza, Vanka conseguia encontrar um avesso de indulgência, e num destroço descobrir a forma, um nexo, simular um tesouro, uma preciosa descoberta, mais uma batalha entre botões e cacos de louça" (Carvalho, 2021, p. 101). Esses objetos, que, em tese, não serviriam à ação da criança, pela imaginação de Vanka, ganham um novo significado, de modo que atendam à sua demanda pela ação de brincar.

O texto, no entanto, se divide em duas camadas discursivas. A primeira, como já exposto, é composta por expressões atenuantes, em consonância com a imaginação de Vanka. A segunda camada é introduzida pela conjunção adversativa "mas", estabelecendo oposição quanto àquilo que denominamos primeira camada do texto. Para além da conjunção adversativa, todo o parágrafo que ela introduz denota uma mudança no discurso e na condição de Vanka:

Mas, naquele dia, o ruído de fundo diferente, a mãe não soluçava, a ratazana não o visitou e as passadas na escada não correram, arrastavam-se e estacaram frente à sua porta. [...] Os passos já muito perto rondavam as suas construções, esmigalhavam os seus inestimáveis cacos, os seus valiosos pedaços, que passos tão pesados [...] Já vira aquele homem antes, já sentira a rijeza daquelas mãos que alternavam entre deixar-lhe impressões digitais nos braços e varar-lhe a nuca com violência (Carvalho, 2021, p. 101-102).

Em meio a essa violência, Vanka reconhece que esse homem é o seu pai, "apesar de nunca o ter visto sem farda, apesar de não o encontrar há mais de dois anos, desde que a pequena irmã nascera. Mas, para uma criança de seis anos, isso é quase metade da sua vida" (Carvalho, 2021, p. 102). Apesar de agredido, a personagem não dispensa ao pai algum sentimento de empatia e lhe revela sucessivamente como se valeu de sagacidade para sobreviver e garantir a



sobrevivência da mãe e da irmã; por conseguinte, revela-lhe onde escondera duas latas de comida, que são de pronto tomadas pelo pai, como também seus desenhos nas paredes, as palavras que aprendera a soletrar e o camião que, à sua maneira, reconstituíra. Todo o seu mundo de imprevisto foi-lhe, pois, revelado; contudo, a revelação que mais instigou o pai estava atrás do estropiado sofá. Com o deslocamento do móvel, "a ratazana afastou-se, desafiando aquelas duas pernas a seguirem-na e a pouparem as crias" (Carvalho, 2021, p. 103). Conseguiu, no máximo, por alguns segundos, protelar as vidas que defendia; os pés que a esmagaram também empregaram a mesma força sobre "o germinar da vida"; "Vanka desviou a cara" (Carvalho, 2021, p. 103).

Se a conjunção adversativa "mas", já destacada aqui, prenuncia o esfacelamento do brinquedo, a violência empregada pelo pai de Vanka cumpre o prenúncio. Na camada discursiva do conto, introduzida pela destacada conjunção, o único marco textual que expressa um sentimento positivo tem como referência justamente o avô e a casa onde ele vive, evocados como destino pelo pai de Vanka:

Vamos para a casa do avô no Luxemburgo, mas para isso precisamos de passar muitas fronteiras. Vanka animou-se enquanto corria pelas ruas de escombros. [...] Com tudo aquilo, esquecera que tinha um avô, lembranças doces de uma casa que cheirava a feno e a pão cozido (Carvalho, 2021, p. 104).

Preocupado tão somente com a própria sobrevivência, o pai parte sem a esposa e a filha e leva consigo Vanka, não por afeto paterno, mas, sim, para que possa usá-lo como argumento nas barreiras militares criadas pelos Aliados. Assim, sempre que se deparava com uma delas, "o pai pegava-o carinhosamente ao colo, e dizia-lhe para encostar a cabeça no seu ombro, fazendo-se de doente, a tentar passar à frente nas filas, um pobre pai sobrevivente com uma débil criança, e falava sempre francês" (Carvalho, 2021, p. 104), uma das línguas oficiais de Luxemburgo, da qual se valeu para esconder sua nacionalidade alemã. Contudo, transposta a barreira,



o pai jogava-o no chão, com mais desinteresse do que brusquidão, e aqueles seus olhos de fuligem, sempre vorazes de mais caminho, mais pressa, mais adiante, a mastigar insultos contra o mundo, contra os soldados vitoriosos, contra os desgraçados que se amontoavam, contra o filho que o detinha e atrasava, maldito fedelho (Carvalho, 2021, p. 104).

Assim, à fome, ao sono e ao cansaço, somava-se a brutalidade do pai, e do brinquedo de Vanka restava apenas o camião, único objeto que o genitor o deixara levar e ao qual se agarrara como se esse fosse o único vínculo com a infância – e de certa forma o era. Por isso, na última barreira dos Aliados, prestes a entrar em Luxemburgo, ao deixar cair o carrinho, “sua única riqueza, o pai empurrou-o para adiante, e ele soltou-se para o apanhar e gritou em alemão tudo o que havia sufocado naquela viagem” (Carvalho, 2021, p. 104-105). Pela língua, denunciara a si e ao pai, que, ao ver a atenção que o menino despertara na multidão de imigrantes e, especialmente, nos soldados aliados, tratou logo de renegá-lo, dizendo desconhecê-lo:

Não sei o que ele diz, não o conheço de lado nenhum, é um pequeno mendigo alemão a arranjar problemas, estes miúdos, filhos dos oficiais nazis, ainda vão trazer sarilhos a todos nós, ainda julgam que têm o rei na barriga, não criem o corvo se não querem que ele vos fure o olho [...]. Vanka, estático, ainda continuou a gritar, que o avô havia de saber disto, que o avô se havia de zangar muito com ele, mas a sua voz só assanhou mais o cerco, o carrinho escorregou novamente dos seus braços derrotados [...], uma pedra arremessada, largou a fugir pelo bosque adentro, com a cumplicidade de árvores e arbustos e da astenia dos seus perseguidores. Aquela pedra haveria de ser a primeira de muitas. Aquela fuga era só o começo (Carvalho, 2021, p. 105).

Nessa passagem, o carrinho escapa novamente dos braços de Vanka; no entanto, desta feita, não o consegue recuperar, pois não lhe é dada oportunidade para tanto; a sua única preocupação é escapar àqueles que, conquanto também vítimas de uma guerra



capitaneada pelo então exército nazista, se transformam em seus algozes, desconsiderando-lhe a infância e a inocência.

Vanka transformara-se em um *wolfskinder*, expressão alemã cujo significado, em português, remete aos epítetos crianças-lobo ou crianças selvagens. Órfãs, perdidas dos pais ou abandonadas, essas crianças se refugiavam em florestas, de onde retiravam algum alimento. Ao arriscarem-se por ruas de vilarejos, com alguma sorte, “encontravam em frente às portas das casas tigelas de sopas deixadas por moradores que sentiam pena” (Wagener, 2017). Algumas dessas crianças conseguiram abrigo, por meio da adoção, mas, para tanto, precisaram negar a própria identidade, a própria língua, o próprio passado, pois, como expõe Wagener (2017), “para as famílias também era um perigo acolher as ‘crianças-lobo’ [...] E o pouco que esses órfãos levaram consigo na fuga – resquícios e memórias de seu passado, como fotos, cartas, endereços de familiares – era tomado deles e completamente destruído”.

Vanka refutava a ideia de ser adotado, pois acreditava ser possível encontrar o avô de Luxemburgo, que lhe daria abrigo e carinho na “casa que cheirava a feno e a pão cozido” (Carvalho, 2021, p. 104). A casa do avô se lhe afigurava, portanto, como um lugar, ou seja, dotado de valor afetivo e segurança, os quais provêm do conhecimento e da experiência. Já o espaço, sob a perspectiva adotada por Tuan (2013), é desprovido desse valor, pois nele o sujeito não usufrui de uma pausa que lhe permita estabelecer laços e aprofundar experiências. O espaço, assim, é fluido e está associado ao trânsito do sujeito. Por seu turno, o lugar, para além do seu valor em si, também nos fala das pessoas que com ele se confundem. Por isso, é natural que o sujeito identifique a pessoa como um abrigo, onde possa repousar ou se refugiar. “Para a criança pequena, os pais são seu ‘lugar’ primeiro. O adulto que lhe protege é para ela uma fonte de alimento e um paraíso de estabilidade” (Tuan, 2013, p. 169). Vanka não tem essa referência de abrigo nem no pai nem na mãe, semimorta e



retratada com uma fotografia do Führer em uma das mãos. O adulto que se lhe afigura como tal é o avô que vive em Luxemburgo. Era a lembrança do avô que lhe conferia resiliência para sobreviver às condições mais hostis.

Porém, após

muitos meses, muitas pedradas, muitos relentos, muita pele e osso, muitas amotinações do organismo que se desfazia em vômitos, exausto corpo de tantos maus-tratos, órgãos em múltiplas falências [...], Vanka parou de fugir. Já não se lembrava da última vez que brincara, já nem suspeitava se ainda sabia compor alegrias com brinquedos feitos de tão pouco (Carvalho, 2021, p. 106).

Ainda assim, não perdera a esperança de encontrar ou ser encontrado pelo avô de Luxemburgo. Contou com a ajuda de alguém para escrever-lhe uma carta, que redigiu com o próprio punho.

Tinha certeza que o avô, se o visse tão triste, esfomeado, maltrapilho, cheio de peladas no cabelo, o viria buscar. [...] Não resistiria ao próximo Inverno. Ficaria à sua espera na berma da estrada, à entrada da terra, para ele o encontrar facilmente e não o tornar a perder. Por favor, avô, não te demores (Carvalho, 2021, p. 106-107).

A carta, depositou-a em um ponto do correio. Criara, assim, seu derradeiro improviso, que lhe serviria de antídoto às privações que lhe assaltavam o corpo, de modo que, mesmo com fome, frio e dores, sentisse algum conforto advindo dessa esperança que sua imaginação de criança lhe concedia. "No verso do envelope, a sua caligrafia hesitante: 'Para o meu avô do Luxemburgo'" (Carvalho, 2021, p. 107).

O conto *E agora eu era o herói* fecha o livro que reúne os dez contos de guerra, e o faz com a dureza que permeia os contos que o antecedem. Para além disso, embora narrado em terceira pessoa, é por meio do olhar de Vanka que conhecemos o seu espaço, uma Berlim devastada pós-Segunda Guerra Mundial. Ao emprestar



seu olhar ao narrador e a nós, sentimo-nos mais próximos de Vanka; por conseguinte, aquilo que lhe serve como anestésico ao drama em que está imerso também nos alivia. Por outro lado, quando lançado para fora desse mundo que aqui denominamos brinquedo, sentimo-nos desamparados, sem palavras ou sintagmas tênues aos quais possamos nos agarrar e, assim, escapar ao sentimento de derrocada que nos assalta quando confrontados com toda a brutalidade advinda do homem.

Para além da qualidade literária que nos alumia, Ana Margarida de Carvalho, nesse conto, aborda uma questão que ficou bastante tempo à margem da história. Dado que os Aliados, especialmente a então União Soviética, agiram, na Segunda Grande Guerra, na condição de reagentes ao nazismo alemão, violências como as cometidas contra crianças alemãs, que passaram a ser conhecidas como crianças-lobo, ficaram durante muito tempo submersas na história. Havia o receio de trazer a lume uma narrativa que expusesse atrocidades daqueles que estavam na condição de libertadores; afinal, lutaram contra um regime opressor e genocida. "Em especial na Alemanha Ocidental, antes acreditava-se que falar em detalhes do que havia acontecido aos alemães após a guerra minimizaria as ações do regime nazista e estabeleceria falsas equivalências de sofrimento" (Fletcher, 2020).

Somente com a queda do muro de Berlim e, por conseguinte, com o menor controle do Estado sobre a narrativa histórica, a realidade dessas crianças alemãs pôde ser exposta com mais liberdade e realismo (Fletcher, 2020), a exemplo do que fez Ana Margarida de Carvalho, tanto no conto que nos apresenta quanto na nota que a ele se segue: "Calcula-se que mais de 50 mil órfãos vagueavam escondidos, depois da guerra, pelos bosques da Alemanha e da Áustria. A ajuda não era incentivada. Milhares de crianças morreram de fome, frio, doença e desnutrição. Chamavam-lhes *Wolfskinder*" (Carvalho, 2021, p. 107).

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, C. Notas sobre João e Maria. Entrevista cedida a Geraldo Leite. **Rádio Eldorado**, 1989. Disponível em: www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/387. Acesso em: 30 jul. 2023.
- CARVALHO, A. M. E agora eu era o herói. In: CARVALHO, A. M. **Cartografias de lugares mal situados** (10 contos da guerra). Lisboa: Relógio D'Água, 2021.
- FLETCHER, G. As 'crianças-lobo' esquecidas da Segunda Guerra Mundial. **National Geographic**, 5 nov. 2020. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com.br/historia/2019/07/as-criancas-lobo-esquecidas-da-segunda-guerra-mundial>. Acesso em: 31 jul. 2023.
- TUAN, Y. F. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.
- VIGOTSKI, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- WAGENER, V. História esquecida: "as crianças-lobo" do pós-guerra que fugiam dos soviéticos. **UOL Notícias**, 3 nov. 2017. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2017/11/03/historia-esquecida-as-criancas-lobo-do-pos-guerra.htm>. Acesso em: 30 jul. 2023.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Aion Roloff

Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Redação. Mestre em Letras pela UFPR (2020). Graduado em Letras Português pela mesma instituição (2016). Organizador da coletânea *Diálogos com a Literatura Portuguesa*, vol.1 (2020) e vol. 2 (2023). Autor do romance "Chico" (2016). Seus interesses de pesquisa centram-se em autores como Mário de Sá Carneiro, Camilo Castelo Branco, Lucio Cardoso, Machado de Assis e José Cardoso Pires, no que tange os pontos de contato entre as literaturas em língua portuguesa, seja no Brasil ou em Portugal. Participante do grupo de pesquisa *Diálogos com a Literatura Portuguesa* veiculado ao Centro de Estudos Portugueses da UFPR.

Andrea Bittencourt

Doutoranda em Letras: Estudos Literários na UFPR. Mestra em Letras: Estudos Literários pela mesma universidade. Especialista em Literatura Brasileira e História Nacional pela UTFPR. Licenciada em Letras Português-Inglês pela PUCPR. Revisora de textos no Sistema Fiep. Faz parte dos grupos de pesquisa *Diálogos com a Literatura Portuguesa* (UFPR), Grupo *Eça* (USP) e Cenáculo: Fluxos e Afluxos da Geração de 70 (UEL). Desenvolve pesquisa em Literatura Portuguesa e comparada, com ênfase em *Eça de Queirós*, José Saramago e a representação da mulher na sociedade.

Antonio Augusto Nery

Pós-doutor em Letras: Literatura Portuguesa pelas Universidades de Coimbra, do Minho e de Campinas. Doutor em Letras: Literatura Portuguesa pela USP. Mestre em Letras: Estudos Literários pela UFPR. Graduado em Letras Português-Inglês pela Unioeste. Professor associado de Literatura Portuguesa na graduação e pós-graduação em Letras da UFPR. Foi professor visitante do Programa CAPES/PRINT/UFPR na Cátedra Infante Dom Henrique, vinculada ao Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, entre setembro de 2019 e fevereiro de 2020. Foi docente da rede pública de educação do Paraná por 12 anos, dedicando-se à alfabetização de jovens e adultos e ao ensino de Língua Portuguesa, Literaturas de Língua Portuguesa e Língua Inglesa no Ensino Fundamental, Médio regular e Médio técnico. É membro fundador da Cátedra Camões IC José Saramago da UFPR e vinculado ao Centro de Estudos Portugueses da UFPR, ao Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e ao Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa. Participa como líder dos seguintes grupos de pesquisa, desde suas criações: *Diálogos com a Literatura Portuguesa* (UFPR), Cenáculo (UEL) e Camilo Castelo Branco (Unesp), além de ser pesquisador, desde 2014, do Grupo *Eça* (USP). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Interesses de pesquisa, cursos ministrados, produções científicas e trabalhos que orienta em nível de conclusão de curso, iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado centram-se nos seguintes temas: *Eça de Queirós*; Camilo Castelo Branco; José Saramago; Literatura Portuguesa do século XIX à contemporaneidade; literatura e religião; paródia; literatura comparada (diálogos da Literatura Portuguesa com as literaturas de língua portuguesa e outras literaturas).

Charles Vitor Berndt

Pós-doutorando em Letras na UFPR. Doutor e mestre em Literaturas pela UFSC. Licenciado em Língua Portuguesa e Literaturas pela mesma universidade. Licenciado em Português pela Universidade de Coimbra. Principais interesses de pesquisa centram-se nos seguintes temas: Literatura Portuguesa do século XIX à contemporaneidade; literatura comparada; Eça de Queirós; Neorrealismo português; José Saramago; Miguel Torga; Mia Couto; literatura e religião; e estudos de teopoética.

Daiane Cristina Pereira

Pós-doutoranda em Letras na UFPR. Doutora e mestra em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Graduada em Letras Português-Francês pela mesma instituição. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Portuguesa, Eça de Queirós, romance realista, mulheres e estudos comparados. Organizou o livro *O crime do padre Amaro - texto da primeira versão e ensaios*. Ministrou aulas de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal de São Paulo - Campus Pirituba. Atualmente, é coordenadora do Grupo Eça (USP).

Eduardo Soczek Mendes

Doutor e mestre em Letras: Estudos Literários pela UFPR. Licenciado em Letras Português pela mesma universidade. Vinculado ao Centro de Estudos Portugueses - Cátedra Camões - José Saramago (UFPR). Foi professor colaborador de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Santa Cruz, Guarapuava, Paraná). Na mesma universidade, lecionou as cadeiras de Literatura Brasileira, Estágio Supervisionado, Introdução à Pesquisa e à Extensão e Introdução à Pesquisa Científica. Tem experiência na área de educação básica e superior em produção textual e Literaturas Portuguesa e Brasileira. Trabalhou, desde a sua graduação, como professor regente da educação básica (Ensino Fundamental e Médio) em colégios da Secretaria Estadual de Educação do Paraná. Também foi professor auxiliar de produção de textos no Ensino Médio do Colégio Positivo, em Curitiba, e professor regente do Ensino Fundamental na Associação Franciscana de Ensino Senhor Bom Jesus, sede Internacional, em Colombo (PR). Foi assessor pedagógico na Editora Positivo, trabalhando com a formação de docentes e promovendo cursos em diversos municípios do Brasil sobre o ensino reflexivo da língua e o letramento literário. Interessa-lhe a pesquisa sobre religiosidade popular, anticlericalismo, críticas social e religiosa, Catolicismo, história e as suas manifestações na produção literária, sobretudo em Portugal.

Felipe Pereira de Carvalho

Mestrando em Letras: Estudos Literários na UFPR. Licenciado em Letras Português pela mesma instituição. Vinculado ao grupo de pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR). Desenvolve pesquisas sobre o fenômeno moderno como plano de fundo da experiência literária.

João Vitor Nunes Machado

Licenciando em Letras Português na UFPR. Foi bolsista da Fundação Araucária e do CNPq. Atualmente, é bolsista do CNPq no projeto "N'As encruzilhadas de Deus e dos Poemas malditos, gozosos e devotos: diálogos entre Hilda Hilst e José Régio sobre o sagrado", sob a orientação do professor Antonio Augusto Nery.

Lucas do Prado Freitas

Doutorando em Letras na UFPR. Mestre em Letras pela UEL. Graduado em Letras Português pela mesma universidade. Como pesquisador, tem experiência nos seguintes temas: Literatura Portuguesa Comparada; Literatura Portuguesa do século XIX; Literatura Fantástica Portuguesa do século XIX; Eça de Queirós; Fradique Mendes; nôlismo europeu; e ceticismo. Vinculado aos grupos de pesquisas Cenáculo (UEL), Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR) e Grupo Eça (USP).

Marco Aurélio Pereira Mello

Doutorando em Letras Vernáculas na UFRI. Mestre em Letras pela UFPR. Especialista em Ensino de Língua Portuguesa pela UFJF. Licenciado em Letras pela FAFIC. Revisor de textos no IFTO.

Matheus Leschnhak

Graduando em Letras Português na UFPR. Desenvolveu pesquisa de iniciação científica sobre a alteridade na poesia de Alberto Caeiro e no *Walden*, de Henry David Thoreau. Atualmente, dá seguimento ao estudo da obra caeiriana, via Círculo de Bakhtin.

Nathaly Lara Justino do Nascimento

Mestranda em Letras: Estudos Literários na UFPR. Graduada em Letras pela UTFPR. É pesquisadora integrante do Centro de Estudos Portugueses (UFPR) e do Grupo Memória e Leitura (UTFPR). Atualmente, suas pesquisas centram-se em questões referentes à memória e ao esquecimento na Literatura Portuguesa. Tem interesse em teoria literária, literatura comparada, estudos memorialísticos e pós-modernos.

Ranieri Emanuele Mastroberardino

Doutorando em Letras: Estudos Literários na UFPR. Mestre em Letras: Estudos Literários e graduado em Letras Português-Italiano pela mesma universidade. Professor de língua e cultura italiana. Tem como linha de pesquisa a literatura, a história e a crítica.

Robson José Custódio

Pós-doutor em Letras: Literaturas Modernas e Contemporâneas pela UFMG. Doutor em Letras: Estudos Literários pela UFPR. Mestre em Estudos da Linguagem pela UEPG. Atualmente, é docente adjunto da Câmara de Linguagem e Comunicação da UFPR-Litoral. Membro do grupo de estudos Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR) e do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea (UFMG). Atua, sobretudo, com as literaturas modernas e contemporâneas portuguesa e africana, como também com os estudos de geoliteratura, a partir das discussões de espaço nas artes – literatura, cinema e música.

Salete Aparecida Franco Miyake

Mestra em Educação pela UTP. Graduada em Letras pela UFPR e em Secretariado Executivo pela PUCPR. Atua como professora de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental e Médio. Atualmente, é servidora técnica da UFPR. Dedica-se aos estudos literários, principalmente nas áreas de Literatura Brasileira e Portuguesa.

Sara Vitória Silva Monteiro

Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela UFPR. Mestra em Letras e graduada em História pela mesma instituição. Participante do grupo Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR) e do Grupo Emancipações e Pós-Abolição - Seção Paraná. Autora e editora de livros didáticos, tendo como áreas de interesse: história do Brasil, história de Portugal, história da África, literaturas de língua portuguesa, lusofonia e relações entre história e literatura.

Valeria Evencio Zecchinello de Carvalho

Doutoranda em Letras: Estudos Literários na UFPR. Mestra em Letras: Estudos Literários pela mesma instituição. Especialista em Ensino da Língua Portuguesa e Literatura. Licenciada em Letras Português-Inglês pela FAE. Graduada em Letras. Tem como principais áreas de pesquisa: sermões do Padre Antônio Vieira; Literatura Portuguesa (Camilo Castelo Branco e José Saramago); e tragédia grega (Eurípides), abordando aspectos como a morte, natureza, religião e rito.

Xênia Amaral Matos

Pós-doutoranda em Letras na UFPR. Doutora e mestra em Letras pela UFSM. Graduada em Letras Inglês pela mesma instituição.

ÍNDICE REMISSIVO

B

burguesia 16, 45, 49, 54, 227

C

comunicação 74, 93, 139, 257

cultura 15, 17, 37, 54, 57, 61, 63, 77, 103, 131, 136, 138, 139, 153, 160, 181, 231, 233, 237, 238, 254, 259, 308, 337

cultural 22, 57, 60, 62, 63, 64, 99, 103, 135, 138, 139, 141, 151, 205, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 240, 242, 275, 279, 289

D

dialógico 14, 15

discurso 8, 16, 17, 28, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 53, 54, 59, 61, 65, 66, 69, 72, 73, 75, 125, 135, 138, 159, 163, 180, 185, 195, 201, 206, 231, 241, 251, 254, 260, 267, 306, 328

E

enredo 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 102, 119, 125, 204

escrita 10, 21, 50, 53, 63, 86, 90, 103, 106, 107, 129, 211, 212, 219, 223, 242, 248, 254, 256, 265, 274, 301, 311, 313

espaços narrativos 11, 23, 276, 278, 280

estética 25, 304

experiência 14, 48, 58, 110, 125, 257, 258, 259, 266, 268, 272, 273, 274, 281, 283, 286, 331, 334, 335, 336, 337

F

fantasia 133, 139, 148, 166, 278, 321, 327

ficção 25, 46, 47, 48, 49, 54, 73, 84, 103, 107, 114, 121, 199, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 259

fome 105, 118, 119, 126, 330, 332, 333

G

gótico 9, 18, 19, 101, 102, 106, 108, 109, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 138, 139, 151, 153

H

hegemonia 242

I

identidade 10, 23, 32, 164, 183, 185, 188, 189, 190, 228, 231, 243, 255, 256, 258, 260, 261, 262, 263, 266, 270, 271, 273, 274, 275, 301, 331

imaginação 25, 90, 94, 98, 105, 124, 125, 152, 213, 278, 319, 320, 322, 325, 326, 328, 332

imaginário 47, 70, 76, 81, 117, 131, 134, 145, 183, 238, 248, 285, 319, 320, 322, 324

interação 15, 71

interpretação 19, 100, 110, 140, 268, 279, 289, 300, 302

J

justiça 28, 29, 32, 40, 174, 297

L

leitura 337

letramento 336

literatura 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 25, 27, 100, 138, 156, 175, 226, 244, 259, 335, 336, 337, 338

Literatura 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 25, 27, 100, 138, 156, 175, 226, 244, 259, 335, 336, 337, 338

literatura portuguesa 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 25, 138, 175, 244, 335, 336, 337, 338

luta 62, 67, 142, 164, 231, 236, 258

M

Maquiavel 8, 12, 15, 16, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41

materialidade 212, 213

metafísica 92, 95, 178

metapoësia 300, 301, 304, 310, 315

modernidade 152, 175, 233, 257, 258, 259, 275, 316

modernidade portuguesa 214

- monarquia 53, 141, 226
- morte 21, 22, 45, 46, 53, 66, 72, 96, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 126, 151, 157, 172, 178, 185, 187, 190, 191, 193, 194, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 217, 218, 226, 258, 270, 281, 295, 296, 303, 307, 308, 309, 311, 338
- N**
- narrativa 10, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 30, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 56, 59, 65, 67, 68, 73, 75, 77, 84, 102, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 125, 127, 128, 140, 147, 150, 165, 166, 167, 170, 171, 175, 180, 182, 184, 185, 186, 187, 189, 191, 192, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 207, 209, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 275, 278, 280, 281, 283, 285, 286, 290, 291, 292, 319, 320, 327, 333
- P**
- poesia 22, 46, 80, 81, 83, 84, 91, 92, 94, 95, 98, 131, 178, 213, 223, 225, 235, 301, 304, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 316, 337
- política 16, 28, 29, 31, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 62, 65, 69, 71, 136, 141, 156, 157, 223, 226, 227, 228, 229, 233, 235, 237, 240, 241, 242, 291, 316
- prosa 18, 19, 21, 22, 103, 115, 120
- R**
- realismo 18, 140
- reflexão 18, 35, 52, 91, 208, 212, 214, 252, 256, 262, 266, 284, 285, 304
- renascimento 27
- representação 8, 15, 19, 26, 30, 43, 44, 69, 74, 78, 106, 116, 123, 126, 135, 138, 139, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 169, 174, 175, 181, 253, 259, 335
- romance 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 44, 48, 49, 52, 54, 56, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 103, 104, 106, 138, 139, 140, 141, 148, 150, 152, 160, 177, 180, 181, 185, 191, 192, 194, 195, 198, 205, 210, 247, 249, 252, 253, 254, 259, 277, 278, 280, 281, 284, 292, 296, 298, 335, 336
- romantismo 127
- S**
- Saramago 9, 10, 11, 12, 20, 21, 23, 24, 176, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 226, 236, 255, 256, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 335, 336, 338
- silêncio 22, 95, 97, 133, 134, 146, 147, 212, 214, 215, 220, 221, 222, 301, 312, 314, 321
- simbolismo 107, 292
- sobrevivência 25, 74, 118, 206, 210, 216, 217, 329
- sociedade 20, 29, 39, 43, 44, 50, 54, 57, 62, 67, 76, 95, 119, 124, 126, 129, 134, 136, 139, 147, 155, 156, 157, 174, 198, 218, 270, 306, 312, 314, 335
- solidão 22, 85, 94, 97, 114, 118, 206, 217, 218, 283, 284
- subjetividade 85, 256, 257, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 305
- subversão 102, 110, 306
- T**
- temporalidade 310, 315
- teoria 23, 62, 196, 210, 254, 298, 337
- topoanálise 24, 277, 278, 279, 298
- topofilia 24, 278, 285
- tradição 15, 18, 27, 30, 57, 61, 62, 63, 71, 73, 106, 109, 114, 152, 179, 181, 195, 235, 247, 273
- transformação 82, 160, 196, 205, 278, 279, 281, 285, 286, 293, 311
- U**
- universidade 14, 40, 41, 78, 100, 175, 223, 226, 244, 260, 275, 335, 336
- V**
- vidas 35, 36, 37, 74, 93, 96, 112, 174, 260, 263, 296, 329
- violência 25, 53, 68, 102, 108, 109, 110, 113, 114, 139, 163, 174, 201, 241, 328, 329
- W**
- Walter Benjamin 24, 300, 311, 317



www.pimentacultural.com

Diálogos COM A LITERATURA PORTUGUESA III