

organizadores

Aion Roloff

Andrea Bittencourt

Antonio Augusto Nery

DIÁLOGOS COM A LITERATURA *portuguesa* IV

organizadores

Aion Roloff

Andrea Bittencourt

Antonio Augusto Nery

DIÁLOGOS COM A LITERATURA *portuguesa* IV



Programa de
Pós Graduação
em Letras-UFPR



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

D536

Diálogos com a Literatura Portuguesa IV / Organização Aion
Roloff, Andrea Bittencourt, Antonio Augusto Nery. – São
Paulo: Pimenta Cultural, 2025.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-345-5

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-345-5

1. Literatura Portuguesa comparada. 2. Literaturas.
3. Poesia. 4. Romance histórico. I. Roloff, Aion. II. Bittencourt,
Andrea. III. Nery, Antonio Augusto. IV. Título.

CDD: 869.808

Índice para catálogo sistemático:

I. Literatura Portuguesa – Teoria

Simone Sales • Bibliotecária • CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2025 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2025 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.
O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini
Estagiárias em editoração	Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	Freepik, User5356353 - Freepik.com
Tipografias	Acumin, Rage, Heading Pro Trial
Revisão	Andrea Bittencourt
Organizadores	Aion Roloff Andrea Bittencourt Antonio Augusto Nery

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

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

Alcidinei Dias Alves
Logos University International, Estados Unidos

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 Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

André Tanus Cesário de Souza
Faculdade Anhanguera, Brasil

Andressa Antunes
Universidade Federal de Ouro Preto, 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 do Estado do Amapá, 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

Bábara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadétte 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 Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cassia Cordeiro Furtado
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

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

Cecilia Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Catarina, 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

Deilson do Carmo Trindade
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edilson de Araújo dos Santos
Universidade de São Paulo, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Edson Vieira da Silva de Camargos
Logos University International, Estados Unidos

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

Estevão Schultz Campos
Centro Universitário Adventista de São Paulo, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrícia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fauston Negreiros
Universidade de Brasília, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Flávia Fernanda Santos Silva
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Gabriela Moysés Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geuciane Felipe Guerim Fernandes
Universidade Federal do Pará, Brasil

Geymeesson 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

Joao Adalberto Campato Junior
Universidade Brasil, 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

Jonathan Machado Domingues
Universidade Federal de São Paulo, 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

Juliano Milton Kruger
Instituto Federal do Amazonas, Brasil

Julianne Pizzano Ayoub
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Ubertândia, 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

Lauro Sérgio Machado Pereira
Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Brasil

Leonardo Freire Marino
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Luiz Eduardo Neves dos Santos
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Maikel Pons Giralt
Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Márcia Alves da Silva

Universidade Federal de Pelotas, 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

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel

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

Marines Rute de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Mauricio José de Souza Neto

Universidade Federal da Bahia, 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

Neide Araujo Castilho Teno

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging

Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Rainei Rodrigues Jadejiski

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Raul Inácio Busarello

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt

Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano

Universidade Federal de Ubertândia, 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 Fatima Antunes Obregon

Universidade Federal de Maranhã, 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, Brasil

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama

Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tatiana da Costa Jansen

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, 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

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Vanessa de Sales Marruche

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual do Centro Oeste, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Vinicius da Silva Freitas
Centro Universitário Vale do Cricaré, Brasil

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

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Wenis Vargas de Carvalho
Universidade Federal da Grande Dourados, 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

Artur Pires de Camargos Júnior
Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo B. Alves
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

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

Davi Fernandes Costa
Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos
Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis
Must University, Estados Unidos

Edwins de Moura Ramires
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth 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 Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jonas Lacchini
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 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

Nívea Consuêlo Carvalho dos Santos
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Rayner do Nascimento Souza
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Sidney Pereira Da Silva
Stockholm University, Suécia

Suêlen Rodrigues de Freitas Costa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

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

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Walmir Fernandes Pereira
Miami University of Science and Technology, Estados Unidos

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 13

Aion Roloff

Andrea Bittencourt

Antonio Augusto Nery

Prefácio 15

Maria Serena Felici

CAPÍTULO 1

Ranieri Emanuele Mastroberardino (UFPR)

**Uma análise sobre a temática militar
nas obras *O príncipe*, de Nicolau
Maquiavel, e *Os Lusíadas*,
de Luís Vaz de Camões.....19**

CAPÍTULO 2

Letícia Marina Kolb (UFPR)

**Pároco de aldeia versus Dr. Victor Frankenstein:
a personificação do heroísmo e do anti-heroísmo em duas
personagens-símbolo do Romantismo 31**

CAPÍTULO 3

Leonardo de Atayde Pereira (UFPR)

**A floresta como fronteira:
representações medievais em Herculano e Eça.....48**

CAPÍTULO 4

Eduardo Soczek Mendes (UFPR)

**(Re)editar Alexandre Herculano:
Lendas e narrativas, por Vitorino Nemésio.....69**

CAPÍTULO 5

Aion Roloff (UFPR)

**O Eu e o Outro – Marcolina
e Silvestre, o Editor e Silvestre:**

a relação entre as personagens em *Coração, cabeça*

e *estômago*, de Camilo Castelo Branco 91

CAPÍTULO 6

Fernando Vidal Variani (UFPR)

**Duas figuras femininas
em dois melodramas estranhos:**

Álvaro do Carvalhal e Karel Tchápek..... 122

CAPÍTULO 7

David Alves Paulino (UFPR)

A religião popular portuguesa e a confraria:

vertentes religiosas em *A morgadinha dos canaviais*..... 145

CAPÍTULO 8

Patrícia dos Santos Andrade (UFPR)

**O narrador fora-de-lugar em *As pupilas
do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis.....**

165

CAPÍTULO 9

José Carvalho Vanzelli (UFPR)

Antonio Augusto Nery (UFPR)

**Eça de Queirós, Antero de Quental
e a América do Norte**

188

CAPÍTULO 10

Salete Aparecida Franco Miyake (UFPR)

A burguesia oitocentista nas obras

de Eça de Queirós e José de Alencar 206

CAPÍTULO 11

Charles Vitor Berndt (UFPR)

**O romance realista-naturalista português
e a formação de uma consciência social 227**

CAPÍTULO 12

Daiane Cristina Pereira (UFPR)

O corpo feminino em festa 244

CAPÍTULO 13

Wiliam Augusto Inês (UFPR)

**A classe burguesa, a família
e os desejos sexuais:**
uma análise da mulher
em *O barão de Lavos*, de Abel Botelho 265

CAPÍTULO 14

João Vitor Nunes Machado (UFPR)

**N'As encruzilhadas de Deus
e dos Poemas malditos, gozosos e devotos:**
diálogos entre José Régio e Hilda Hilst sobre o Sagrado 284

CAPÍTULO 15

Valeria Evencio Zecchinello de Carvalho (UFPR)

Pão, porcos e homens:
uma perspectiva de leitura de *Levantado do chão*,
de José Saramago 305

CAPÍTULO 16

Felipe Pereira de Carvalho (UFPR)

**Implusão dos limites entre ficção e ensaio
em *A jangada de pedra*, de José Saramago 315**

CAPÍTULO 17

Andrea Bittencourt (UFPR)

Virtudes e vícios de mulheres em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago 333

CAPÍTULO 18

Robson José Custódio (UFPR)

Figurações poético-espaciais em *Pequeno formato*, de Eugénio de Andrade, e *Há prendisajens com o xão*, de Ondjaki..... 344

CAPÍTULO 19

Ana Cristina da Silva (UFG)

**Lugares de vivência e relatos de espaço
n'As pequenas memórias, de José Saramago 362**

Sobre os autores e as autoras 387

Índice remissivo 393

APRESENTAÇÃO

E chegamos ao quarto volume da série Diálogos!

Esta conquista representa não apenas a continuidade de um projeto que busca ampliar as fronteiras do saber literário, mas também a reafirmação de um compromisso com a reflexão crítica, o rigor acadêmico e a valorização da cultura portuguesa em suas múltiplas manifestações.

Advinda das discussões propostas pelo grupo de estudos *Diálogos com a Literatura Portuguesa*, esta série discute, atualiza e põe em debate autores, obras e períodos, divulgando pesquisas de qualidade, no âmbito da graduação e da pós-graduação.

Desde o primeiro volume, nossa proposta tem sido criar um espaço de diálogo entre pesquisadores, estudantes e leitores apaixonados pela Literatura, promovendo discussões que atravessam épocas, temas e perspectivas. Chegar à quarta edição é motivo de celebração, mas também um momento de reflexão sobre o caminho percorrido; cada volume representa o resultado de esforços coletivos, do envolvimento de autores que, em meio a desafios significativos, perseveraram na construção de conhecimento relevante e acessível.

Produzir conhecimento científico no Brasil é um ato de resistência e esperança. Em um cenário marcado por cortes de financiamento, desvalorização da pesquisa e dificuldades estruturais, manter viva a produção acadêmica exige não apenas paixão, mas também coragem. Cada artigo, cada análise, cada reflexão publicada nesta série é um testemunho da capacidade criativa e intelectual de pesquisadores brasileiros.

Assim, nosso quarto volume continua premiando discussões relevantes sobre a Literatura em língua portuguesa. Nossa organização – novamente – opta por apresentar os artigos respeitando a ordem cronológica das obras analisadas, atravessando períodos históricos e discutindo autores como o sempre festejado Camões, o atento Alexandre Herculano, o romântico Camilo Castelo Branco, o realista Antero de Quental, companheiro da Geração de 70 do sempre corajoso Eça de Queirós. Nossas discussões ainda incursionam pelo destemido Álvaro do Carvalho e sua relação com o escritor tcheco Karel Tchépek e até mesmo pelo empolgante Júlio Dinis, propondo diálogos e refletindo sobre suas complexidades e contextos, os relacionando com a atualidade. Como não poderia deixar de ser, autores da Literatura Brasileira, como José de Alencar e Aluísio Azevedo, também aparecem neste volume.

Seguindo a historiografia literária, dedicamos estudos sobre o polêmico Abel Botelho, propomos diálogo entre José Régio e Hilda Hilst, chegando ao vencedor do Nobel de Literatura, José Saramago, e ainda passando pela poesia de Eugênio de Andrade, além de valorizar a corajosa literatura de Ondjaki, o que dá destaque não só a Literatura Portuguesa, mas também à Literatura em Língua Portuguesa.

Esperamos que os diálogos aqui propostos fomentem discussões e que esta série continue corajosa e destemida na divulgação do conhecimento acadêmico de qualidade, não só no Brasil, mas para além dele.

Aion Roloff
Andrea Bittencourt
Antonio Augusto Nery
Organizadores

PREFÁCIO

Maria Serena Felici
Sapienza Università di Roma

Tive o prazer de conhecer de perto o grupo de estudos Diálogos com a Literatura Portuguesa por ocasião das minhas numerosas colaborações com a Cátedra José Saramago, da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Em 2020, durante a pandemia, após ter ganhado uma bolsa do Programa Institucional de Internacionalização da Capes de professora visitante, ministrei uma disciplina *on-line* em conjunto com um dos dois líderes do grupo, o professor Antonio Augusto Nery, e um dos integrantes, o doutor José Carvalho Vanzelli. Em 2021, participei do Colóquio “Em torno d’Os *Maías*”, organizado pelo Centro de Estudos Portugueses e pelo Grupo Eça, enquanto, em 2023, duas novas bolsas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior me deram a oportunidade de atuar – desta vez, presencialmente – na UFPR, ministrando disciplinas inerentes à Literatura Portuguesa.

Durante todo esse tempo, acompanhei também os trabalhos do grupo e, sempre que entro em contato com a atividade dele, me lembro do volume de Claudio Guillén, *Entre el saber y el conocer: moradas del estudio literario* (2014), no qual reúne algumas de suas conferências pronunciadas em congressos e outros eventos internacionais. Em particular, no primeiro texto do livro, intitulado *De lecturas y maestros y otras admiraciones*, Guillén escreve:

El maestro es hoy por hoy quien impulsa bien a las claras el mecanismo de ejemplaridad que ha sido fundamental en nuestra civilización, lo mismo occidental que oriental. [...] Sin sermones ni ademanos autoritarios, esa persona

ofrece no ya una orientación sino una inspiración. [...] No se trata sencillamente de realizarse en lo individual, sino de participar en la continuidad de unas afirmaciones éticas e intelectuales, de unas opciones de la sensibilidad y de la inteligencia cuyo alcance es general y ultrapersonal (Guillén, 2014, p. 16-17).

Posso dizer que a condução do grupo encarna perfeitamente essa ideia de exemplaridade. Os integrantes se reúnem para discutir temas de Literatura, compartilhar pesquisas, análises, ideias. Não se deve sair da reunião com uma única leitura, pois isso seria contrário ao espírito dos estudos literários; deve-se sair da reunião tendo-se enriquecido graças ao trabalho de mesa-redonda. Ninguém pode saber tudo; cada de um de nós vai saber alguma coisa e vai receber dos outros o que não sabe. Uma sabedoria ampla só pode ser construída assim. E o que se faz aqui é realmente uma mesa-redonda, uma vez que quem lidera o grupo desempenha um papel de mestre e exemplo, ensinando os alicerces do trabalho da pesquisa acadêmica e nada impondo no plano da elaboração crítica individual.

De resto, qual é a diferença entre saber e conhecer, que dá título ao volume do estudioso espanhol? No ensaio intitulado *On linguistic aspects of translation*, de 1959, Jakobson, dissertando sobre tradução, afirma que quem lê um texto traduzido pode chegar a ter noção da existência – saber – de entidades que não pertencem à sua própria vivência. Nós todos, lendo um romance do Dostoiévski, nos deparamos com cenários de neve e de gelo incrustado nos vidros das janelas por causa da temperatura que em nenhum momento do dia supera 0 °C, mas quantos, dentre nós, já viram isso? Por outras palavras, quantos de nós conhecem isso? O conhecimento, diferentemente do saber, é vinculado à experiência. Quem muito lê, como nós, pesquisadores, a toda hora encontra coisas que não conhece: obras, estudos, escritoras e escritores, até mesmo elementos da realidade, como o gelo da Rússia dostoiévskiana. E, vamos dizer a verdade, às vezes isso dá uma frustração! Mas, em um grupo de

estudos como o que engendrou este volume, é aí que vem o mestre fazer a diferença: ele não lidera para o próprio proveito, mas em virtude da experiência. Longe de supor que tudo sabe, longe de querer guardar o conhecimento para si visando a manter um domínio sobre os outros, doa a sua experiência aos discentes e cria uma rede de troca de conhecimentos. Assim, se torna possível preencher o vazio que separa o saber do conhecer. Podemos saber muito ficando no conforto de nossa casa, mas, para conhecer, precisamos sair dela, interagir com os seres humanos. Nessa lógica, nasceram os precedentes volumes do grupo, a cuja leitura convidam-se as leitoras e os leitores deste livro; e, nessa lógica, repousa esta mesma coletânea de estudos. Ela se caracteriza por um matiz dialético que revela o trabalho compartilhado em cujos bastidores o volume foi preparado.

Há aqui vários autores da Literatura Portuguesa: Camões, cotejado com Maquiavel por Ranieri Mastroberardino; Camilo Castelo Branco, que é objeto do trabalho de Aion Roloff; Eça de Queirós, foco de Leonardo Pereira, Antonio Nery e José Vanzelli, Salete Miyake, Charles Berndt e Daiane Pereira, sempre em diálogo com outras escritoras e outros escritores (nomeadamente, Alexandre Herculano, Antero de Quental, José de Alencar, Abel Botelho, Aluísio Azevedo, Maria Benedita Bormann); Saramago, nas páginas de Valeria Evencio, Felipe Carvalho, Andrea Bittencourt e Ana Cristina da Silva; Júlio Dinis, analisado por David Paulino e Patrícia Andrade; Herculano, por Eduardo Soczek, Leonardo Pereira (já referido) e que, na lente de Letícia Kolb, se encontra virtualmente com Mary Shelley; Abel Botelho, além de Daiane Pereira, também é abordado por Wilian Augusto Inês; José Régio, cujo anseio (anti)religioso é comparado com o de Hilda Hilst por João Vitor Nunes Machado; Eugénio de Andrade, poeta das coisas, como Ondjaki, no trabalho de Robson Custódio; Álvaro do Carvalho, que, em leitura comparada com o tcheco Karel Tchépek, por Fernando Variani, nos mostra o quanto, ainda no nosso século XXI, supostamente liberal, o entusiasmo de

construir robôs nada mais tem a ver que com o eterno, imperecível desejo de ter escravos.

Parabéns, sem mais espaço a gastar para este prefácio, a todos os integrantes do grupo e a quem os conduz com tanta sabedoria. Parabéns por este volume, pelo trabalho que está por detrás dele e pelos trabalhos e volumes que virão, com o desejo de que ele seja para todas e todos uma etapa dentro de um caminho grande, um caminho de conhecimento.

REFERÊNCIAS

GUILLÉN, C. *Entre el saber y el conocer: moradas del estudio literário*. [S.l.]: Ed. El Colegio de San Luis, 2014.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. *In*: BROWER, R. A. (Ed.). *On translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

1

Ranieri Emanuele Mastroberardino (UFPR)

***Uma análise sobre
a temática militar
nas obras O príncipe,
de Nicolau Maquiavel,
e Os Lusíadas,
de Luís Vaz de Camões***

RESUMO

Este artigo é referente ao Renascimento italiano e português e possui como objetivo principal averiguar as convergências e as divergências entre o pensamento político de Nicolau Maquiavel e de Luís Vaz de Camões nas obras *O príncipe* (1532) e *Os Lusíadas* (1572). Para tal fim, evidenciamos como os dois escritores retrataram a temática militar em seus respectivos livros, destacando algumas peculiaridades políticas mediante a literatura de espelhos de príncipes. Tendo em vista essa perspectiva de análise, depreendemos que, em um cenário político-social extremamente conturbado, os governantes de Maquiavel e de Camões não deveriam negligenciar a temática militar em suas respectivas ações.

Palavras-chave: temática militar; Nicolau Maquiavel; Luís Vaz de Camões; pensamento político.

INTRODUÇÃO: A LITERATURA DE ESPELHOS DE PRÍNCIPES

A literatura de espelhos de príncipes, também conhecida como *specula principis*, caracteriza-se por uma variedade de livros de conselhos em torno da conduta dos soberanos renascentistas. Esse conjunto de textos político-pedagógicos contribuiu para a consolidação da instituição monárquica e para a divulgação de um modelo de governante, o qual deveria seguir os preceitos políticos, sociais e religiosos da época.

Em conformidade com Buescu (1997) e Skinner (1996), os conselhos acerca do ideal de governante eram fundamentados em virtudes exemplares, as quais se dividiam em três categorias: principescas (liberdade, magnificência, clemência e honra); fundamentais ou cardeais (prudência, temperança e justiça); e cristãs (piedade, religião e fé). Com a finalidade de o governante e a sociedade prosperarem, o soberano deveria seguir, rigorosamente, esse conjunto de atributos, sem nunca o negligenciar. Aparentemente, havia o pensamento de que, se o soberano fosse impecável, a coletividade, por consequência, seria gloriosa.

Ao se preocupar com o triunfo da comunidade no plano empírico, a literatura de espelhos de príncipes atuava por meio da técnica do aconselhamento, enfatizando ao soberano como ele deveria ser e agir. Nesse sentido, o soberano deveria ser temente a Deus e honrar a fé cristã. Além disso, precisava ser mantenedor da concórdia interna, ético, generoso, solícito, legislador e justo, sendo bondoso e sabendo perdoar o quanto fosse necessário. Em igual medida, teria de possuir amor pelo conhecimento militar e literário, assim como discernimento, força de ânimo, autocontrole, lealdade e cautela em suas respectivas ações, abstando-se do mal e dos vícios (Buescu, 1997; Mastroberardino, 2020; Skinner, 1996).

Ao angariar todas as virtudes e rechaçar todos os vícios, a verdadeira missão do governante era viver em prol da coletividade e da fé cristã, garantindo o equilíbrio da sociedade. De acordo com Buescu (1997), é exatamente nesse ponto que se concentra a grandiosidade dessa literatura, atuando 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, destacavam, simultaneamente, a responsabilidade cívica do monarca, lembrando-lhe de seus respectivos deveres como dirigente político e defensor da cristandade. Com isso, a intenção didática da literatura de espelhos de príncipes era nítida: por intermédio de um tom respeitoso e autoritário, advertiam e instruíam o soberano acerca de tudo que ele deveria saber e praticar.

Embora *O príncipe* e *Os Lusíadas* sejam obras inseridas na tradição do *specula principis* (Prieto, 1983; Skinner, 1996), pertencem a gêneros literários distintos. *O príncipe* é um tratado político, que se constitui por ser um texto claro, simples e didático ao tratar de matérias governativas. Nele, existe a apresentação de um princípio político, exemplificado 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). Apesar de existir 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 seus respectivos governantes¹ valorizassem a temática militar em suas respectivas ações.

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 décimo sexto rei de Portugal. Luís Vaz de Camões dedicou a esse rei a epopeia portuguesa por excelência, *Os Lusíadas*.

A TEMÁTICA MILITAR

A julgar pela nossa pesquisa, Nicolau Maquiavel e Luís Vaz de Camões apresentavam uma visão política calcada, respectivamente, na reorganização da Itália e de Portugal do século XVI. Por mais que o primeiro território fosse composto por um conjunto de Estados independentes, extremamente hostis uns com os outros, e o segundo fosse uma nação constituída desde o século XIII, ambos se encontravam em um momento de fragilidade política, econômica e social. Para modificar esses cenários, Maquiavel e Camões direcionaram conselhos em torno da expectativa de uma ação cívica por parte de seus soberanos, Lorenzo de' Medici e D. Sebastião (Mastroberardino, 2020). Tal ação fundamentava-se na aquisição do conhecimento militar.

Ao atentar para os conselhos fornecidos pelos dois escritores, identificamos uma confluência de pensamento. Ao que tudo indica, no raciocínio maquiaveliano e camoniano, a sabedoria militar era adquirida por meio do empirismo, isto é, por meio das experiências empíricas. Sendo assim, para que Lorenzo de' Medici e D. Sebastião estivessem a par de todo o processo bélico, eles deveriam costurar alianças militares e realizar guerras: “[...] um príncipe não deve ter outro objetivo nem outro pensamento, nem praticar arte alguma fora a guerra, sua ordem e disciplina [...]” (Maquiavel, 1996, p. 73) e “A disciplina militar prestante [...] se aprende, Senhor, [...] vendo, tratando e pelejando” (Camões, 2010, X, 153). Caso os comandantes dessem a devida atenção a esse tipo de recomendação, existiria uma governabilidade inabalável e definitiva. No décimo quarto capítulo de *O príncipe*, notamos que, para Maquiavel (1996, p. 73-74), o descaso com a arte da guerra era inadmissível:

Por sua habilidade com as armas, de simples cidadão, Francisco Sforza tornou-se duque de Milão. Para fugir ao desconforto da vida militar, de duques, seus filhos tornaram-se simples cidadãos. Entre os outros males que acarreta, estar desarmado obriga-te a ser submisso. Esta é uma

das infâmias das quais o príncipe deve se proteger, [...] É desproporcional a diferença entre um príncipe armado e um desarmado. Não é lógico que quem esteja armado obedeça, com prazer, a quem esteja desarmado [...].

Tal compreensão também é retratada por Camões (2010, III, 138) no terceiro canto da epopeia, como podemos constatar no trecho a seguir:

Do justo e duro Pedro nasce o brando
(Vede da natureza o desconcerto!),
Remisso e sem cuidado algum, Fernando,
Que todo o Reino pôs em muito aperto;
Que, vindo o Castelhana devastando
As terras sem defesa, esteve perto
De destruir-se o Reino totalmente,
Que um fraco Rei faz fraca a forte gente.

Apesar de Luís Vaz de Camões e Nicolau Maquiavel julgarem que o empirismo era importante em suas concepções políticas, os dois literatos diferiam em relação ao papel desempenhado pelo ócio e pela cultura livresca no aprendizado de assuntos militares. De acordo com a nossa análise, Camões entendia que a sabedoria militar não poderia ser proveniente de reflexões ou de leituras de livros antigos; dessa forma, priorizava a experiência com o mundo real: "A disciplina militar prestante/ Não se aprende, Senhor, na fantasia,/ Sonhando, imaginando ou estudando,/ Senão vendo, tratando e pelejando" (Camões, 2010, X, 153). Diferentemente, Maquiavel considerava que o exercício da mente também era uma fonte inesgotável de conhecimento militar. A partir do contato com os livros de história, os governantes poderiam refletir sobre as estratégias, as atitudes, os sucessos e os reveses de outros beligerantes, a ponto de considerar o que foi lido e refletido como exemplos a ser seguidos ou descartados:

Quanto ao exército da mente, o príncipe deve ler livros de história, refletir sobre os atos dos grandes homens. Ver como foram conduzidas as guerras, examinar os motivos

de suas vitórias e derrotas para destas fugir e imitar as primeiras. Sobretudo, fazer como já fizeram alguns grandes homens que tomaram como modelo alguém que, antes dele, tenha sido louvado e glorificado, mantendo sempre em mente suas proezas e ações² (Maquiavel, 1996, p. 75).

Dada a especificidade da realidade portuguesa e italiana do século XVI, deparamo-nos com outras diferenças no que se refere a Camões e Maquiavel. Impulsionado por um interesse político-econômico e, sobretudo, por um ideal de guerra santa contra os adeptos do Islã, o autor de *Os Lusíadas* acreditava que Portugal era o defensor máximo da cristandade, cabendo ao rei D. Sebastião a tarefa de preservá-la e expandi-la.

Conforme abordamos anteriormente, para o escritor, o monarca supostamente pertenceria a uma linhagem abençoada por Cristo e simbolizaria a união entre o poder divino e o poder bélico. Nessa conexão entre a divindade cristã e a realeza portuguesa, D. Sebastião era apontado como um ser destinado³ a reprimir militarmente os seguidores do Alcorão, contribuindo para a vitória e para a consolidação da fé cristã no globo terrestre: “Em vós os olhos tem o Mouro frio/ Em quem vê seu exício afigurado” (Camões, 2010, I, 16) e “[...] Não faltarão Cristãos atrevimentos/ Nesta pequena casa Lusitana” (Camões, 2010, VII, 14).

A convicção em um único homem era tão grande que Camões não se preocupava com a criação de um exército nacional de cunho popular. Aparentemente, já existia, em solo lusitano, uma força militar nacional, popular, consistente, disciplinada e talhada para a guerra, a qual estaria disposta a atuar em prol dos interesses materiais e espirituais de Portugal. Em relação a esses combatentes portugueses, o único compromisso de D. Sebastião seria o de valorizá-los, pois com

2 Na visão política maquiaveliana, os estadistas poderiam “aprender pelo estudo do passado como deveriam comportar-se” (Hale, 1963, p. 153).

3 Para o crítico literário Vítor Aguiar e Silva (2011, p. 129), D. Sebastião era visto como o “predestinado a vencer e a humilhar o poderio muçulmano”.

seu sangue intrépido e fervente
Estendem não somente a Lei de cima,
Mas inda vosso Império preeminente;
Pois aqueles que a tão remoto clima
Vos vão servir, com passo diligente,
Dous inimigos vencem: uns, os vivos,
E (o que é mais) os trabalhos excessivos
(Camões, 2010, X, 151).

Em concordância com o que já revelamos neste trabalho, Maquiavel, ao contrário de Camões, vivia em um território fragmentado politicamente e desprovido de um espírito de consciência nacional. Como não existiam as condições necessárias para a formação de um exército nacional de feição popular, o sistema de proteção e de ataque dos Estados independentes da Península Itálica estava sob a responsabilidade de combatentes mercenários. Ambiciosos, desunidos, traiçoeiros e indisciplinados, tais combatentes eram, segundo Maquiavel (1996, p. 62-63), o principal motivo para o enfraquecimento da Itália do século XVI:

Deverei cansar-me pouco neste assunto para conseguir persuadir, pois a ruína atual da Itália não é causada por outro motivo fora ter sido, por muitos anos, entregue em mãos de milícias mercenárias. Trouxeram a alguns um certo progresso e pareciam corajosas guerreando entre elas. Mas, ao chegar o estrangeiro, mostraram o que eram. Assim, Carlos VIII, rei da França, conseguiu apropriar-se da Itália [...] Quero demonstrar melhor a infelicidade dessas milícias. Os capitães mercenários ou são excelentes homens de armas ou não. Se o são, não se pode confiar neles, pois sempre aspirarão à própria grandeza, oprimindo a ti, que é o patrão deles, ou oprimindo outra pessoa, contra a tua vontade. Mas, se não é virtuoso irá te arruinar, naturalmente.

Alimentando uma animosidade por esse tipo de organização militar, o escritor florentino tecia conselhos a Lorenzo de' Medici

sobre a importância de criar um exército próprio: “Digo, pois, que as milícias, com as quais um príncipe defende o seu Estado, podem ser próprias ou mercenárias [...] As mercenárias [...] são inúteis e perigosas. Se alguém baseia o seu Estado em milícias mercenárias, nunca estará estável e seguro⁴ [...]” (Maquiavel, 1996, p. 61).

Ao que tudo indica, se o Senhor de Florença arquitetasse uma força militar nacional, a Península Itálica encontraria o caminho da ordem, do equilíbrio e da prosperidade, tornando-se uma pátria unida, forte e imponente no contexto europeu. Com um corpo de cidadãos treinados exclusivamente para o confronto bélico, o Estado italiano conseguiria se impor perante o poderio da entidade papal e das potências estrangeiras de Espanha e França. Ao estudar essa questão na obra de Nicolau Maquiavel, Gramsci (1976, p. 98) pondera que somente um exército de feição popular poderia reverter os transtornos que o papa e os governantes das referidas nações causavam para a unificação da Península Itálica:

[...] uma população capaz de ser a base de uma força militar que permitisse uma política internacional autônoma: na Itália perdurava uma situação de não-Estado e ela perduraria para intervir na vida interna do povo, em defesa de interesses que eram perturbadores e desagregadores.

Da mesma forma que Luís Vaz de Camões, Nicolau Maquiavel depositava muita confiança em seu governante. No entanto, diferentemente do poeta português, o autor de *O príncipe* acreditava que o Senhor de Florença atingiria os seus objetivos não por meio de um suposto elo com uma entidade transcendental, mas via recrutamento popular em tempo de guerra e treinamento militar em tempo de paz:

Portanto, nunca deve-se deixar de pensar no exercício da guerra. Na paz, deve exercitar-se mais do que na guerra.

4

Segundo Escorel (1958, p. 76), Maquiavel pensava que a “força militar de um Estado moderno estava na constituição de um exército verdadeiramente nacional que fosse, em suma, o próprio povo armado”.

Isso pode ser feito de dois modos: Com ações e com a mente. Quanto às ações, além de manter seus homens em boa ordem e exercitados, deve-se sair sempre à caça, para acostumar o corpo ao desconforto e para conhecer a natureza dos lugares, saber como surgem as colinas, como se abrem os vales, como se estendem as planícies, conhecer a natureza dos rios e dos pântanos, sempre com muita atenção (Maquiavel, 1996, p. 74).

Efetivamente, a literatura de espelhos de príncipes aproxima e distancia Nicolau Maquiavel e Luís Vaz de Camões. Mediante as recomendações existentes nas obras *O príncipe* e *Os Lusíadas*, observamos que a temática militar era um elemento integrante do pensamento político dos dois escritores. Contudo, notamos que eles divergiam em relação à finalidade do conhecimento bélico e a alguns métodos para adquiri-lo. Ademais, no tocante à formação e ao treinamento da força militar nacional, o florentino demonstra uma preocupação mais acentuada do que o português. A nosso ver, tal preocupação vincula-se ao momento histórico-político vivenciado pela Península Itálica, que, diversamente de Portugal, sempre conviveu com as ameaças do papado e de seus vizinhos continentais. Em decorrência disso, Maquiavel identificou que a soberania política da Península somente seria consolidada caso existisse um exército próprio, constituído por soldados leais e convictos de que era necessário lutar pela pátria e repelir qualquer tipo de ameaça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Redigido este artigo, inferimos que, ao fornecer conselhos aos seus governantes, Maquiavel e Camões estavam afeitos à literatura de espelhos de príncipes. Embora exista uma diferença de realidade entre os dois autores, observamos a relevância do *specula principis*, porque, pelas 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.

Para além dessa reflexão, Maquiavel e Camões não descartavam a temática militar de suas respectivas ideias políticas. Por intermédio dos conselhos existentes nas obras *O príncipe* e *Os Lusíadas*, constatamos que, no raciocínio maquiaveliano e camoniano, a sabedoria militar era adquirida via experiências empíricas. Apesar de ambos julgarem que o empirismo era um caminho para conhecer a arte da guerra, os dois divergiam em relação ao papel desempenhado pelo ócio e pela cultura livresca no aprendizado de assuntos militares: enquanto Maquiavel parecia entender que as reflexões e as leituras de livros antigos também eram fontes para obter o conhecimento militar, Camões parecia considerar que uma das principais fontes de tal conhecimento era a experiência com o mundo real.

Ademais, ressaltamos que, quanto à formação e ao treinamento da força militar nacional, o florentino demonstrava uma preocupação mais acentuada do que o português. Em conformidade com o nosso estudo, essa preocupação era proveniente do momento histórico-político vivenciado pela Itália do século XVI, que, ao contrário de Portugal, convivia com as ameaças da entidade papal e de seus vizinhos continentais. Para combater tais ameaças e garantir a soberania política da Península, Maquiavel depositava muita expectativa na criação de um exército popular, composto por soldados leais e dispostos a lutar pela pátria italiana.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

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.

ESCOREL, L. *Introdução ao pensamento político de Maquiavel*. Rio de Janeiro: Liv. Simões, 1958.

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

HALE, J. R. *Maquiavel e a Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Zahar, 1963.

MAQUIAVEL, N. *O príncipe*. São Paulo: 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. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/66749/R%20-%20D%20-%20RANIERI%20EMANUELE%20MASTROBERARDINO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 set. 2024.

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.

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

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

2

Letícia Marina Kolb (UFPR)

Pároco de aldeia versus Dr. Victor Frankenstein:

a personificação do heroísmo
e do anti-heroísmo em
duas personagens-símbolo
do Romantismo

RESUMO

O artigo analisa a oposição entre o padre protagonista de *O pároco de aldeia* (1825), de Alexandre Herculano, e o Dr. Victor Frankenstein, do romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, destacando-os como personificações do heroísmo e anti-heroísmo no contexto romântico. O pároco de Herculano, símbolo de virtude, simplicidade e dedicação à comunidade, contrasta com o cientista Frankenstein, cuja obsessão pelo progresso científico o leva a desafiar a ordem natural e representa os riscos do racionalismo iluminista. Ao traçar um paralelo entre a serenidade moral do padre e a angústia de Frankenstein, exploramos as críticas românticas ao avanço científico sem limites e enfatizamos a valorização de uma vida comunitária e religiosa, em contraposição à solidão e ao sofrimento gerados pela ambição científica excessiva.

Palavras-chave: heroísmo; anti-heroísmo; Romantismo; racionalismo.

INTRODUÇÃO

Este artigo almeja contrastar duas personagens icônicas do Romantismo europeu: de um lado, o prior (não nomeado na obra), protagonista do livro *O pároco de aldeia* (1825), do romancista e historiador português Alexandre Herculano (1810-1877); de outro, o afamado cientista Dr. Victor Frankenstein, personagem da mais famosa obra da escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851), *Frankenstein – ou o moderno Prometeu* (1818).

O pároco de aldeia é um texto memorialístico que relembra um passado recente vivenciado pelo narrador. A ação se passa em uma pequena aldeia portuguesa cujo pároco é um exemplo de religioso comprometido com a causa católica. A vida simples e os valores comunitários permeiam o cotidiano dos moradores. Nesse cenário, o prior assume um papel central, atuando não apenas como líder religioso, mas também como mediador e conselheiro, sempre disposto a ouvir e orientar os fiéis em suas dificuldades. Sem recorrer a grandes feitos ou atos heroicos, exerce sua influência de forma humilde e eficaz, utilizando a fé e o bom senso para apaziguar conflitos e promover a harmonia. O narrador, ao recordar esses momentos, valoriza a dedicação do pároco, que com sabedoria e compaixão exemplifica as virtudes do verdadeiro espírito cristão, integrando a fé e a vida prática na construção de uma comunidade coesa e solidária.

Já a obra *Frankenstein – ou o moderno Prometeu* traz a história de Victor Frankenstein, cientista que, em seu laboratório, constrói um ser a partir de partes de cadáveres humanos e animais e injeta-lhe a “centelha da vida”. Ao longo da narrativa, esse ser é chamado “criatura”. Frankenstein fica aterrorizado com a própria criação e conta sua história ao explorador Robert Walton, na esperança de que este persiga e aniquile a criatura, para que ela não mais continue a propagar o terror entre os homens.

Pretendemos mostrar que o aparentemente simplório pároco é, na verdade, uma das mais altas encarnações do herói romântico, na medida em que sua força é calcada sob os alicerces da simplicidade e da bondade, valores determinantes para as conquistas desse religioso, as quais são, no fim das contas, as conquistas de toda a comunidade que ele lidera. O heroísmo do prior fica ainda mais evidente quando contrastado com uma figura que, em posição oposta, é a encarnação da audácia e da presunção – ou do anti-herói romântico –, o engenhoso médico Frankenstein. Este é, no Romantismo, um representante ilustre do mal que pode se abater sobre aqueles que transformam a ciência em seu deus. O cientista encampa valores muito caros ao Iluminismo – que, a partir do século XVIII, passou a vigorar com cada vez mais força no cenário europeu – e condenados pelos escritores românticos.

CIÊNCIA *VERSUS* RELIGIÃO

A Europa, a partir de 1800, sofreu profundas mudanças alcançadas pela Revolução Industrial. O Iluminismo, movimento surgido no século XVIII, conhecido como o Século das Luzes, também foi decisivo para gerar profundas transformações nos âmbitos social, científico e econômico e instaurar uma racionalidade que, escanteando a figura divina, colocou, pela primeira vez, o homem em posição central. Uma crescente valorização do trabalho e do dinheiro foi também vivificada por esse novo momento.

No entanto, essa visão de progresso e valorização da ciência e da filosofia entrou em rota de colisão com outro importante e influente grupo daquele mesmo século: o dos escritores românticos. A “razão científica”, vista com otimismo por filósofos iluministas e por burgueses, foi execrada pelos românticos, que consideravam aquele celebrado progresso uma possível ameaça aos seus valores

nacionalistas, sentimentais e religiosos. Acerca dessa desassociação, diz Margarida Patriota (2011, p. 83):

Em plena Revolução Industrial, o espírito poético dissociou-se da ciência, com demandas emotivas que a razão não podia satisfazer [...]. No lugar de entender o mundo pela inteligência, quis vivê-lo com emoção. O poeta romântico cantou o seu 'eu' na dimensão do mundo que lhe era próximo: o pequeno espaço da casa, da família, da igreja, da aldeia.

A ideia de que a aldeia, em contraste com as grandes cidades que aos poucos surgiam, era capaz de resguardar valores mais altos que os praticados nos novos conglomerados cada vez mais urbanizados é marcante numa das obras em análise:

A relação com a agricultura, a ideia de ser feliz no campo, é reflexo do ideal dezanovesco da relação que o homem deveria ter com a natureza e da preferência romântica pela vida campestre, que Herculano encarna bem na novela do Pároco de Aldeia (Cruz, 2010, p. 19).

A história de *O pároco de aldeia* se passa numa humilde aldeia, em que, por meio do resgate de acontecimentos triviais ali vivenciados, o narrador homenageia a simplicidade de uma comunidade cujo líder, figura bondosa e paternal, é um verdadeiro "homem de Deus". A vida pregada por esse clérigo é contraposta àquela de incertezas e vazios trazida pelos filósofos que questionam a superioridade da fé.

Embora liberal, crítico ao clero e um dos poucos pensadores de sua época a questionar o celibato dos padres, o fato é que Herculano fazia duras críticas ao racionalismo, visto como uma ameaça à nação portuguesa, cuja forte religiosidade impedia que os ideais racionais e iluministas se espalhassem na mesma velocidade que entre franceses e ingleses. Esse desejo por "proteger" Portugal dos perigos da civilização traduziu-se num nacionalismo tipicamente romântico. Como bem destaca Patriota (2011, p. 84-85, grifo do autor),

o Romantismo defendeu a expressão *moderna, nacional e cristã*, o que levou as modernas nações europeias a enaltecerem suas origens feudais. Em vez de promover a imitação de modelos eternos e universais, centrou-se naquilo que faz a singularidade efêmera de cada ser. Mais do que se enquadrar nos projetos da sociedade industrial e suas máquinas a vapor, quis se entregar aos devaneios no seio da natureza virgem, não desbastada pela civilização. No lugar de entender o mundo pela inteligência, quis vivê-lo com emoção.

A frase que abre o prólogo da obra – “Como a filosofia é triste e árida!” (Herculano, 1969, p. 26) – antecipa o mote em torno do qual a narrativa gira: as correntes filosóficas, tão celebradas pelos iluministas como libertadoras e verdadeiras, trazem, na visão romântica, um futuro temeroso, em que os homens, tomados pela dúvida, serão incapazes de lidar com o vazio que elas deixarão em seus espíritos. De acordo com o narrador,

começa então o pardo crepúsculo deste cepticismo, que, semelhante a herpes lentos, vai lavrando por todas as nossas opiniões e afectos e os prostra e subjuga. Desde essa época, a vida tem largas horas de tédio, em que o existir é uma carga pesada; porque nos falta alicerce em que possamos firmar-nos; porque flutuamos sobre as névoas densas do duvidar de tudo (Herculano, 1969, p. 29).

Ainda no prólogo, não há sutileza quanto à crítica que se faz à ciência: “A árvore da ciência, transplantada do Éden, trouxe consigo a dor, a condenação e a morte; mas a pior peçonha guardou-se para o presente: foi o cepticismo” (Herculano, 1969, p. 26). O resgate da pureza da infância e da importância da fé para acalmar os rompantes do espírito é contraposto aos efeitos trazidos pelo ceticismo e pelo “bafo árido” da ciência:

Mas ainda mais feliz a inteligência superior às do vulgo, aquela que a Providência destinou à missão do poeta, nos anos da infância e da juventude, antes que o bafo árido da ciência a queimasse, passando por cima dela!

Nesse espírito e nessa idade, a religião não está só nos preceitos e nos dogmas; está na natureza inteira (Herculano, 1969, p. 28).

Vale ressaltar, sobre o prólogo, o que bem destacam Nery e Mendes (2020, p. 9):

O prólogo trata, em sentido metafórico, daquilo que será retomado ao longo da narrativa: a dúvida semeada e que arruína a fé que vem da infância, a fé inocente e popular. Vejamos como, na linguagem metafórica do prólogo, há menções à florinha do campo, que em tempos da primavera – do pleno florescimento – é acometida pelas procelas que ora vêm da montanha, ora do mar. A ventania e a tempestade, na visão externada nesse texto, é a filosofia, ou seja, o racionalismo triste e árido. Não é ingênua a metáfora construída por Herculano: a flor, na estação primaveril, é a do campo e não a dos jardins citadinos. A preocupação, ao longo da narrativa, será, sobretudo com os habitantes das aldeias portuguesas, os de vida rural e de costumes entendidos como supersticiosos pela elite racionalista.

Embora seja consenso entre os estudiosos que *O pároco de aldeia* carrega algumas características do Realismo, o protagonista não poderia ser mais romântico do que é: a figura do pároco ilustra as mais altas virtudes celebradas pelo Romantismo. Sua humildade e simplicidade são decisivas para guiar a pequena aldeia em direção à justiça e à serenidade. O que também evidencia a grandeza do homem que lidera essa comunidade é não só a sua capacidade de dominar a teoria dos preceitos católicos, mas, sobretudo, a sua astúcia ao colocá-la em prática, nem que para isso fosse necessário lançar mão de métodos pouco ortodoxos: “O velho pároco usava de uma esperteza de Satanás para fazer uma obra de Deus” (Herculano, 1969, p. 65).

Ao traçar diferenças entre o homem da ciência e o homem do Evangelho, Herculano (1969, p. 47, grifo do autor) traz as

compensações vividas por cada um deles, sem deixar de fazer uma crítica ácida e irônica às “certezas filosóficas” do primeiro:

Havia, porém, no fim de tudo, uma diferença entre o homem do Evangelho e o da falsa ciência. Era o sistema das compensações. O padre-prior, depois de cumprir com o seu dever, voltava ao presbitério tranquilamente: tirava o capote alagado, despia o gabinado felpudo sacudia a uma distância razoável as ponderosas botas e, enfiando-se entre os grosseiros lençóis, atava o fio do sono no ponto em que o deixara e, embalado brandamente por sonhos aprazíveis, só acordava sol-nado e alto, ao bradar da Tia Jerónima e ao cheiro da açorda fumegante; almoço que, como tudo o que era consagrado pelos séculos e pela tradição, ele profundamente respeitava.

E o nosso filósofo? O nosso filósofo, recolhendo-se alta noite, ia todo o caminho provando a si mesmo que não há Diabos no mundo, nem almas, nem, talvez, Deus; mas sentindo arrepiarem-se-lhe os cabelos ao ver dançar a fosforescência de algum marnel, rezando o credo em cruz ao passar por algum cemitério, benzendo-se ao ouvir piar algum mocho. E depois de se deitar e adormecer sonhava... Em quê? Nas combinações infinitas da matéria eterna de que deve, *segundo as boas doutrinas*, ter rebentado o universo? Não! Sonhava com as pernas do Inferno e, ao acordar pela manhã com defluxo, pedia confissão e sacramentos.

A partir desse excerto, não há como não lembrar a figura do Dr. Victor, do livro *Frankenstein*, um entusiasta da filosofia natural. Após dar vida à criatura, o medo torna-se seu constante companheiro. Ele clama aos céus por misericórdia, amaldiçoando os dias em que, obcecado por seu experimento, ignorou sua responsabilidade em relação ao “divino”. No início de sua busca, no entanto, o cientista experimentava uma grande excitação e entusiasmo diante da possibilidade de desafiar as leis da criação e trazer à vida um ser ainda inexistente:

Efetivamente, após dias e noites de incrível esforço e cansaço, logrei descobrir a causa fundamental da geração e da vida. E mais do que isso, tornei-me capaz de animar a matéria sem vida. O assombro que experimentei a princípio não tardou em ceder lugar ao contentamento e ao êxtase. Era, de fato, extremamente gratificante, após tanto esforço, chegar de repente ao ponto culminante de meus desejos. Mas essa revelação era tão avassaladora, que todos os passos que a ela progressivamente me conduziram foram obliterados, e contemplei somente o resultado. Estava, finalmente, ao meu alcance aquilo que fora o objeto de estudos e o anseio dos mais sábios dos homens desde a criação do mundo (Shelley, 2001, p. 55).

Sua incrível capacidade de proporcionar vida à matéria morta não traz nem de longe o progresso e a satisfação que inicialmente imaginara. A fala da criatura, no excerto a seguir, que exalta a diferença entre a criação a partir das “mãos de Deus” e aquela vida que surge das mãos de um homem, deixa bastante evidente o quão “árido” pode ser o caminho aberto pela ciência:

Já o Paraíso perdido produzia-me emoções de outra espécie, muito mais profundas. Li-o, tal como os outros volumes de que me apossara, como se fosse história verdadeira, que, nesse caso, me despertava todos os sentimentos de admiração e terror que a figura de um deus onipotente, combatendo suas próprias criaturas, era capaz de excitar. Por vezes relacionava várias situações com a minha própria. Tal como Adão, eu não era ligado por qualquer elo a outro ser existente, mas suas condições eram bem diversas das minhas em todos os sentidos. Ele fora produzido pelas mãos de Deus como criatura perfeita e feliz, sob a proteção de seu Criador; tinha a faculdade de comunicar-se com seres de natureza superior e beber-lhes o conhecimento, mas eu era desgraçado, desamparado e só. Muitas vezes considerei Satã como um símbolo mais adequado à minha condição (Shelley, 2001, p. 124).

O labirinto de angústias e incertezas em que Frankenstein se sente encurralado exemplifica a principal crítica existente nesse romance, a qual, segundo Figueiredo (2009, p. 33), se dirige justamente “ao sistema de pensamento científico vigente, o qual, em nome da razão e do progresso da humanidade, faria com que o homem perdesse seu verdadeiro caminho, o do encontro com o absoluto através da valorização do sentimento, e não da racionalidade”.

Frankenstein parece dialogar com os ensinamentos do pároco de aldeia, quando o narrador alerta o leitor acerca de sua experiência científica:

Aprenda, se não pelos meus preceitos, pelo menos por meu exemplo, o perigo que representa a assimilação indiscriminada da ciência, e quanto é mais feliz o homem para quem o mundo não vai além do seu ambiente cotidiano, do que aquele que aspira tornar-se maior do que sua natureza lhe permite (Shelley, 2001, p. 63).

O audacioso Dr. Víctor aspirou a transcender a sua natureza humana por meio da ciência, usando seus conhecimentos para exercer um domínio humano sobre o que, por séculos, fora de Deus. E o destino nefasto dessa personagem ilustra o quão condenável é essa atitude aos olhos dos românticos.

O PAI PÁROCO *VERSUS* O PAI FRANKENSTEIN

Mesmo ocupando posições opostas quanto à representatividade de ideal romântico, não há como negar uma proximidade entre os dois protagonistas analisados neste estudo: ambos são figuras paternais. Quanto ao pároco, essa percepção é confirmada por Nery e Mendes (2020, p. 14): “A própria figura do padre prior é descrita

como alguém de muito contato com o povo, sendo uma espécie de pai". O padre de Herculano, embora não tenha filhos, exerce um papel paterno com os fiéis: aconselha, instrui, corrige e, por vezes, exerce, inclusive, o papel do pai protetor, como ilustra o excerto a seguir:

– [...] Diga-me: que tenções eram as suas enganando uma rapariga honesta?

– Eu...

– Não me replique; já lho disse. Lembre-se que é o seu pastor que lhe fala. Aí está porque você ainda não veio desobrigar-se; pensava que, por ela ser miserável e sua mãe uma triste viúva, não tinham ninguém neste mundo? Enganou-se. *Têm-me a mim*. Saiba que, a poder que eu possa, há-de ir bater com o costado na Índia ou casar com a Bernardina (Herculano, 1969, p. 57, grifo nosso).

Seu sacrifício em prol da felicidade de seus fiéis também chama a atenção do leitor, especialmente quando é revelado que, a fim de unir o casal de apaixonados, Manuel de Ventosa e Bernardina (que são impedidos devido à ambição do pai do noivo), o magnânimo padre, sem qualquer dúvida ou lamúria, renuncia às economias de toda uma vida:

E porque não cabia o bom do padre na pele? Porque tinha feito felizes duas criaturinhas, sacrificando-lhes as suas economias de quarenta anos. Achava isso coisa naturalíssima; mas a Providência dava-lhe parte da sua recompensa nessa alegria suave e íntima, que mal pode entrar rios palácios dos grandes e poderosos do mundo; porque é o prêmio, não do benefício insolente da opulência, mas sim da abnegação caridosa da humanidade (Herculano, 1969, p. 67).

O amor e a generosidade do prior ficam ainda mais notáveis quando comparamos o tipo de relação que o Dr. Victor estabelece com a criatura. Ora, o Dr. Victor Frankenstein é também um pai, só que de uma criatura que ele trouxe à vida de forma bastante inusitada: remendando tecidos e órgãos de cadáveres em seu laboratório.

No entanto, já nos primeiros instantes “pós-nascimento”, as reações desse pai diante de sua criação são de pura repulsa:

Oh, castigo divino! Sua pele amarela mal encobria os músculos e artérias da superfície inferior. Os cabelos eram de um negro luzidio e como que empastados. Seus dentes eram de um branco imaculado. E, em contraste com esses detalhes, completavam a expressão horrenda dois olhos aquosos, parecendo diluídos nas grandes órbitas em que se engastavam, a pele apergaminhada e os lábios retos e de um roxo-enegrecido (Shelley, 2001, p. 68).

A partir daí, a relação entre criador e criatura é marcada pelo medo e pelo asco por parte de Victor e, da criatura, por frustração e ódio. A rejeição paterna impacta profundamente a criatura, que primeiramente sente a profunda solidão a que sua condição o condenou:

Mas onde estavam meus amigos e parentes? Nenhum pai velara meus dias de infância, nenhuma bênção de mãe baixara sobre minha fronte, ou, se tal havia acontecido, tudo se havia diluído no borrão, no grande vazio em que consistia toda a minha vida passada (Shelley, 2001, p. 115).

Sem conseguir tocar o coração de seu pai, a criatura é tomada pelo desejo por vingança, o que dá início a um ciclo tétrico de busca por afeto e atos impiedosos, que incluem o assassinato de pessoas caras ao pai. A primeira vítima é o irmão mais novo de Victor, de apenas 10 anos. Habilmente, a criatura retira do pequeno cadáver uma corrente de pescoço e a coloca no pescoço de uma moça que dormia, Justine, a qual é injustamente condenada pela morte do garoto, o que deixa o médico completamente transtornado. A essa altura, a relação entre pai e filho é de total animosidade:

– Maldito! – exclamei. – Como ousa aproximar-se de mim? Não teme a vingança do meu braço sobre essa cabeça diabólica? Vá-se, verme asqueroso! Ou, antes, fique, para que eu possa espezinhá-lo, fazendo-o voltar ao pó de onde o tirei. Embora não possa, pondo fim a sua existência maligna, fazer voltar à vida aqueles que você assassinou com suas artes demoníacas!

– Esperava por esta recepção – retrucou-me o demônio.
– O destino dos desgraçados é ser odiado por todos. Mas por que devo ser odiado, eu, que sou mais miserável que todos os vivos? Entretanto você, meu criador, detesta e abomina a sua criatura, a quem está ligado por laços que só a aniquilação de um de nós pode dissolver. Sua intenção é matar-me. Como se atreve a brincar assim com a vida? [...] (Shelley, 2001, p. 95-96).

Ao contrário das reações carinhosas e benevolentes do padre para com seus fiéis, Frankenstein comumente se refere à criatura com alcunhas de desprezo:

O apartamento estava vazio, e também no meu quarto não se encontrava meu *hediondo* hóspede. Dei graças aos céus e, quando me certifiquei de que meu *inimigo* fugira, bati palmas de contentamento e descí às pressas ao encontro de Clerval (Shelley, 2001, p. 72-73, grifo nosso).

Com o avanço da narrativa, esse desprezo é intercalado com alguns poucos momentos de piedade para com a criatura; ainda assim, preponderam o horror e o asco e fugir de sua criação passa a ser uma prioridade na vida do doutor.

Vale ressaltar que, bem ao gosto romântico, a crítica ao endeusamento da ciência traduz-se na profunda dor, tensão e sofrimento que tomam conta não só do criador, mas também da criatura, evidenciando ainda a injustiça sofrida por esta, tecendo, assim, uma contundente crítica à falta de responsabilidade daqueles que ousam priorizar as conquistas científicas, em detrimento das emoções humanas:

– Que posso fazer para abrandá-lo? Não haverá súplica capaz de modificar sua atitude para com sua criatura que lhe implora bondade e compaixão? Creia-me, Frankenstein, eu era bondoso. Trazia amor e humanidade dentro da alma, antes que viesse a ficar só, miseravelmente só, como agora. Se você, que é meu criador, me renega, que posso esperar de seus semelhantes, que nada me devem? (Shelley, 2001, p. 97).

Outro destaque traduz-se na herança que cada uma dessas figuras paternas oferece aos “filhos”. O pároco, como visto, renuncia a suas economias, em prol da felicidade de um jovem casal de fiéis. Qual é, em contraste, a herança deixada por Dr. Victor Frankenstein a seu filho? Como acusa a criatura, o Dr. Victor sequer oferece o tratamento que dispensa a outros seres humanos quaisquer:

Parece esquecer, Frankenstein, que me deve a mesma igualdade de tratamento que dispensa a seus semelhantes, e que tenho direito à sua clemência e mesmo ao seu afeto. Lembre-se de que é meu criador. Quanto a mim, em vez de um novo Adão, sou o anjo decaído que você priva do direito à alegria, sem que me caiba culpa (Shelley, 2001, p. 116).

A culpa, é claro, recai sobre os ombros do cientista, que não mediu esforços para ser bem-sucedido em sua empreitada, o que implicou uma vida de frustrações e dores à criatura, que, tomada pelo ressentimento, representa uma ameaça ao seu entorno.

OS LEGADOS

Por fim, propomos a comparação entre os legados que cada um desses protagonistas deixa à humanidade, enfatizando o quão díspares são os sentimentos vividos por eles no fim de seus dias. Em consonância com os valores do Romantismo, o destino de cada um é consoante ao legado deixado a seus semelhantes.

A morte do pároco é trazida logo no início do livro. O narrador, inclusive imprimindo maior lirismo ao trecho, apresenta-nos uma despedida suave, imersa numa atmosfera de consolação e serenidade:

Os últimos instantes de moribundo, os quais ele tinha adoçado com as consolações da fé; a esmola tirada da escassa cônica para enxugar lágrimas de viúvas e de

órfãos; os conselhos paternos dados à mocidade, salva assim por ele de largos dias de remorsos e amargura; os ódios convertidos em perdão entre inimigos; as dissensões domésticas pacificadas pela conciliação do pastor; todo o bem, enfim, que, por trinta ou quarenta anos, ele havia semeado na aldeia, desde as últimas casinhas de colmo que alvejavam caídas na orla pálida dos campos até o altar do presbitério, frutificava, talvez, ante os olhos da sua alma, nesses momentos de êxtase, em rica seara de esperanças, cujos frutos entesourava no céu (Herculano, 1969, p. 37).

No caso da obra de Shelley, o subtítulo – *ou o moderno Prometeu* –, ao trazer uma clara alusão ao mito, antecipa ao leitor as graves consequências do ato de Frankenstein. Prometeu significa “aquele que vê tardiamente”, ou seja, ao roubar o fogo dos deuses, o titã grego não é capaz de antecipar seu terrível destino e permanente suplício. Victor também empreendeu uma luta para ultrapassar as barreiras do conhecimento humano e adquirir um poder até então divino, desafiando a ordem natural da criação. Ao sair exitoso de sua empreitada, provoca sua própria ruína.

À medida que me aproximava de casa, porém, o pesar e o medo voltavam a dominar-me. Não tardou que a noite descesse, e quando seu manto negro encobriu as montanhas também eu senti-me mais sombrio. A paisagem escura era um prenúncio do mal e uma predestinação da minha desgraça, condenando-me a ser o mais infeliz dos homens. A diferença entre a realidade que se seguiu e o que eu profetizava estava em que eu não concebera senão uma parte insignificante da angústia que viria a sofrer (Shelley, 2001, p. 74).

Assim se encontra o Dr. Victor Frankenstein: imerso em seu experimento, obcecado por roubar a “centelha divina” para dar vida à criatura, não foi capaz – como Prometeu não o foi – de antecipar a permanente e profunda angústia com que viveria a partir do triunfo de seu experimento. Sua empáfia lhe custou um altíssimo preço:

“Ah! Sempre existe o consolo da resignação para o infeliz; mas não há paz para o culpado” (Shelley, 2001, p. 178).

Além das mortes causadas pela criatura, a experiência do cientista espalha a injustiça entre os homens: como já mencionado, Justine, a criada da família, é indevidamente condenada pelo assassinato do irmão mais novo do cientista:

O horror da minha situação era insuportável e, quando se tornou evidente que o coro popular e o semblante dos juízes já haviam condenado minha desgraçada vítima, precipitei-me para fora do tribunal. Mas a acusada tinha sua própria consciência a ampará-la, enquanto as garras do remorso estraçalhavam-me o peito. Por isso minha tortura era maior que a sua (Shelley, 2001, p. 82).

Enquanto o pároco termina seus dias de forma serena e com a sensação de dever cumprido, Frankenstein é constantemente perseguido pelo pavor das consequências de sua criação, que, se sugere, estará presente até o fim de seus dias:

Mesmo que viessem a deixar a Europa e habitar as paragens do Novo Mundo, poderia advir que um dos primeiros resultados do relacionamento por que suspirava o monstro fosse a geração de filhos, e uma raça de demônios se propagaria pela face da Terra, espalhando o terror entre a espécie humana. Tinha eu o direito de, em meu próprio benefício, infligir tal maldição às gerações vindouras? Deixara-me levar pelos sofismas do ser que eu criara, e suas ameaças diabólicas tinham-me perturbado o juízo. Agora, porém, pela primeira vez, a incongruência de minha promessa se me revelava de chofre. Estremeci ao pensar na condenação que as gerações futuras poderiam fazer recair sobre mim, que não hesitara em comprar a própria paz ao preço, talvez, do flagelo de toda a raça humana (Shelley, 2001, p. 158).

Para concluir, a trajetória contrastante entre o pároco de aldeia e Victor Frankenstein sintetiza as visões críticas de Herculano e Shelley sobre a condição humana e os perigos de uma busca

insensata por progresso. Enquanto o pároco termina seus dias envolto na serenidade e no sentimento de missão cumprida, sustentando os valores de simplicidade e virtude coletiva, Frankenstein é atormentado pelo fardo de sua criação, ecoando as angústias e receios do racionalismo exacerbado. Ambos os autores, profundamente enraizados no Romantismo, alertam sobre o desequilíbrio entre a razão e os valores humanos, denunciando as consequências de uma ciência desprovida de responsabilidade ética e empatia. Assim, as narrativas de Herculano e Shelley transcendem suas histórias para representar uma advertência atemporal: a necessidade de temperar o avanço do conhecimento com humanidade e cuidado, a fim de evitar que a luz do progresso ceda lugar às sombras da desumanização e do isolamento.

REFERÊNCIAS

CRUZ, C. E. Do exílio ao exílio: Alexandre Herculano no Liberalismo português. *Revista Garrafas*, [s.l.], v. 8, n. 22, 2010.

FIGUEIREDO, G. G. ***Frankenstein***: Romantismo, filosofia e ciência ao fim do século XVIII e início do XIX. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

HERCULANO, A. *O pároco de aldeia*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1969.

NERY, A. A.; MENDES, E. S. Os sentidos da religiosidade e a religiosidade dos sentidos: *O pároco da aldeia (1825)*, de Alexandre Herculano. *Cerrados*, [s.l.], n. 53, p. 199-233, dez. 2020.

PATRIOTA, M. *Explicando a Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHELLEY, M. *Frankenstein*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

3

Leonardo de Atayde Pereira (UFPR)

A floresta como fronteira:

representações medievais
em Herculano e Eça

RESUMO

A dama pé-de-cabra, obra publicada em 1843 por Alexandre Herculano, trata de um tema voltado ao fantástico e ao maravilhoso medieval, cuja personagem central é uma figura demoníaca sob a forma de mulher. Como estudioso da Idade Média, o autor de *Eurico, o presbítero*, manifestou interesse em estudar as narrativas lendárias identificadas com a gênese e a formação dos diversos povos da Europa, tendo resgatado essa lenda dos manuscritos medievais portugueses e influenciado uma geração de intelectuais. Essa posição interpretativa acerca da Idade Média fez com que Herculano fosse resgatado por alguns nomes da Geração de 70, entre eles, Eça de Queirós. Em um exercício de intertextualidade, podemos notar alguns elementos em comum entre *A dama pé-de-cabra*, de Herculano, e *Frei Genebro*, escrita por Eça de Queirós em 1894.

Palavras-chave: Alexandre Herculano; Romantismo; Idade Média; Eça de Queirós.

O SENTIDO DE HISTÓRIA PARA ALEXANDRE HERCULANO

A extensa e variada obra de Herculano se construiu a partir de diversos gêneros, como a poesia, a prosa ficcional e o texto jornalístico, e, principalmente, por meio de fragmentados e sistemáticos estudos históricos sobre Portugal. Tanto a sua poesia quanto a sua prosa foram geradas num clima de reestruturação cultural e política em Portugal, onde os preceitos liberais e românticos europeus circulavam livremente e serviam de amálgama para as várias projeções utópicas elaboradas pela intelectualidade europeia oitocentista.

A Idade Média europeia, idealizada e interpretada como o período de formação das nacionalidades e local de gênese e formação dos valores morais e culturais dos povos europeus, passou a ser objeto de estudo e de referência estética e histórica para o movimento romântico. O período medieval, caracterizado e definido cronologicamente de formas diferentes pelos autores românticos, sem dúvida, foi a maior projeção utópica criada pelo Romantismo.

Uma série de elementos medievais, como castelos, florestas e bosques, dividem espaço, em textos românticos, ficcionais e históricos, com cavaleiros, reis, donzelas e seres maravilhosos advindos diretamente do rico imaginário medievo, universo temático que ajudou o movimento romântico a formular suas bases estéticas e morais, assim como fundamentar historicamente suas reflexões e soluções para as problemáticas sociais, culturais e políticas do período oitocentista.

Alexandre Herculano, como liberal e romântico, absorveu e ajudou a propagar em Portugal a fascinação pela temática medieval. Sua atração pela Idade Média se confundia com sua formação como homem e intelectual comprometido com a estética romântica. Em seus escritos, podemos mapear uma ampla presença de

autores, como Walter Scott, Thierry, Hugo, Herder e Garrett, e de um ideário romântico que colocavam o estudo do período em um plano privilegiado.

A temática medieval foi assunto tanto de sua prosa ficcional, dividida em novelas e romances históricos, quanto da sua prosa de caráter historiográfico. Essa preocupação em traduzir e interpretar esse período do passado de Portugal fez com que a obra de Herculano tivesse uma invariável unidade temática (Pereira, 1997). A Idade Média portuguesa, ressignificada por ele, serviu de manancial estético e de fonte, direta e indireta, para pensar as soluções dos problemas sociais, políticos e econômicos da nação.

Para Herculano ([s.d.]), o período medieval português teve início com a independência de Portugal em relação ao território do reino de Leão, durante as Guerras de Reconquista, e se estendeu até o advento de um modelo político centralizado, relacionado ao período do Renascimento e das grandes navegações, corte temporal que teve início no século XII e se estendeu até o século XVI. Com o advento do Renascimento, principiou a decadência da nação portuguesa, caracterizada por uma nociva centralização política, pelo desequilíbrio das forças sociais e pela corrupção dos costumes advindos das excessivas riquezas materiais das grandes conquistas marítimas (Herculano, [s.d.]), elementos que fizeram com que a nação portuguesa, em sua trajetória histórica até o século XIX, se afastasse de sua “índole”, de sua configuração política, social e moral originária, presente nas instituições medievais.

Essas questões historiográficas foram a lume de maneira mais sistemática em *Cartas sobre a história de Portugal*, publicadas originalmente na *Revista Universal Lisbonense* em 1842 e que serviram de base interpretativa histórica e temática para Herculano ao longo de seus diversos escritos ficcionais e históricos. A Idade Média nas *Cartas* constitui o primeiro dos dois grandes ciclos que formam a história portuguesa, correspondendo esse primeiro ao momento

de gênese da nação, de suas instituições e de seus elementos culturais, que, na visão de Herculano, deveriam guiar os eventos históricos posteriores.

O destaque histórico dado por Herculano ao período medieval tem como gênese o diálogo com a prosa ficcional romântica, das novelas e romances de autores franceses, ingleses (Nemésio, 1934) e alemães (Catroga, 1998) ligados ao historicismo romântico, como Victor Hugo, Walter Scott, Friedrich Schiller, entre outros. Além dessa filiação ficcional, estudiosos como Joaquim Barradas de Carvalho e Fernando Catroga destacam a importância de autores como Augustin Thierry e François Guizot e da produção historicista alemã, a exemplo dos estudos das instituições romanas feitas por Barthold Niebuhr e das reflexões históricas de Friedrich von Savigny (Catroga, 1998), para a configuração da visão histórica de Herculano. Todo esse cabedal teórico mostra como Herculano estava vinculado a uma tendência europeia de ultrapassar os tradicionais estudos do passado sobre indivíduos e eventos dinásticos políticos e de se concentrar no estudo dos costumes, das instituições, da cultura, ou seja, da “índole” dos povos.

As características apontadas revelam que a variada obra de nosso autor dialogava intensamente com as tendências do historicismo romântico, vertente metodológica traduzida como uma nova forma de conceber o estudo histórico, que levava em consideração o rigor da pesquisa documental e o interesse em novas temáticas históricas que ultrapassassem os limites da tradicional historiografia política e eclesiástica, hegemônica até aquele momento do período oitocentista. Dessa forma, podemos dizer que o principal objetivo do historicismo romântico era construir uma visão mais ampla sobre o conhecimento histórico, que conseguisse captar os vários elementos constituintes de determinado período temporal.

Nas *Cartas*, Herculano ([s.d.], p. 100) defende esta visão sobre a história:

A história pode comparar-se a uma coluna polígona de mármore. Quem quiser examiná-la deve andar ao redor dela, contemplá-la em todas as suas faces. O que entre nós se têm feito, com honrosas exceções, é olhar para um dos lados, contar-lhes os veios de pedra, medir-lhe a altura por palmos, polegadas e linhas. E até não sei dizer ao certo se estas indagações se têm aplicado a uma face ou unicamente a uma aresta.

Como projeto de ressignificação histórica, a Idade Média de Herculano deveria se abrir para novas leituras historiográficas e, seguindo a linha de outros autores românticos, conseguir traduzir, mesmo que de forma incompleta, os diferentes modos de pensar e de sentir dos homens de determinado tempo histórico. A tarefa a que ele se propôs era situar o indivíduo dentro de seu contexto histórico, captar a medida "intelectual e moral" de seu espírito e revelar como esse homem histórico estava inserido em sua época. Afinal, somente uma compreensão profunda desse homem de outrora e de seu contexto político, econômico, cultural e mental daria subsídios para uma melhor reflexão do tempo presente.

A dama pé-de-cabra apareceu no *Panorama* em 1843, um ano depois que o projeto historiográfico medieval de Herculano foi esboçado nas *Cartas*, e, posteriormente, em 1851, como parte dos textos literários reunidos em *Lendas e narrativas*. Segundo Alves (2014, p. 50), "os contos apresentados nas *Lendas e narrativas* são considerados por diversos críticos como um trabalho, sobretudo, de pesquisa e recolha de lendas tradicionais, apresentando uma menor elaboração ficcional do que os romances e novelas". Mesmo inferiores na sua elaboração ficcional, esses contos desempenharam um papel importante para o amadurecimento de Herculano como historiador e forneceram elementos e informações históricas que seriam explorados pelo nosso autor em trabalhos posteriores.

O conto em análise, lenda extraída do livro de linhagens do Conde D. Pedro, aparece como narrativa singular dentro da obra

de Herculano, por ter como destaque o discurso do imaginário, que flerta com o tema do maravilhoso medieval, e o efeito do fantástico no leitor. Para Todorov (1992), esse efeito é causado a partir de um acontecimento que não pode ser explicado pela nossa percepção de realidade, gerando hesitação de julgamento naquele que observa e tenta compreender o evento.

O tema do “imaginário dos povos” foi explorado pelos autores românticos e pelo historicismo oitocentista como elemento importante na busca de uma maior compreensão das sociedades do passado e do presente. A recolha de lendas, contos e canções populares foi trabalho praticado não só por Herculano e Garret, em Portugal, mas tarefa desempenhada por diversos segmentos do Pré-Romantismo e Romantismo europeu, somando nomes como Herder, Walter Scott e Michelet. O estudo e o retrato do imaginário medieval, filtrados a partir de uma lógica estética romântica, tinham como tarefa aproximar o homem do presente do universo mental do homem do passado. Sendo assim, era responsabilidade do historiador romântico aproximar afetivamente o homem de diferentes temporalidades e fazer com que o estudo histórico ganhasse sentido político, econômico, social, cultural e mental para a problemática histórica do presente.

Os temas do fantástico, como sinônimo de sobrenatural, e do imaginário, representado na forma do maravilhoso medieval, não foram alvo das preocupações de Herculano só no que diz respeito à tentativa de melhor compreender a Idade Média portuguesa, mas também serviram de matéria de estudo sobre o presente, na forma de estudos e reflexões sobre as crenças e superstições que persistiam no imaginário do povo português do século XIX. A respeito, em *Crenças populares portuguesas ou superstições populares*, publicado no *Panorama* em 1840, Herculano traça um curioso panorama das principais crenças e costumes do povo português. O estudo gira em torno da temática do imaginário e faz uma breve caracterização de

alguns seres fantásticos que povoavam a credence popular, como bruxas e lobisomens.

Cabe destacar que o imaginário, inicialmente explorado como elemento histórico pelos românticos, foi tema historiográfico corrente da História Nova, vertente metodológica herdeira da Escola dos Annales, abordagem histórica que surgiu com a publicação de uma revista científica em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre, como também explorado como termo de representação e construção de determinada visão de mundo de uma época e analisado como um dos substratos da longa duração na história.

De acordo com Le Goff (1994, p. 12),

há uma dimensão da história que tem atraído cada vez mais a minha atenção de alguns anos a esta parte: a do imaginário. [...]. O imaginário é confundido com aquilo que designamos por meio de termos vizinhos cujos âmbitos se interpenetram parcialmente, mas que devem, todavia, ser cuidadosamente distinguidos. Em primeiro lugar, a representação. Este vocábulo, de uma grande generalidade, engloba todas e quaisquer traduções mentais de uma realidade exterior percebida. A representação está ligada ao processo de abstracção. A representação de uma catedral é a ideia de catedral. O imaginário pertence ao campo da representação, mas ocupa nele a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transposta em imagem do espírito, mas criadora, poética no sentido etimológico da palavra. [...]. Mas o imaginário, embora ocupando apenas uma fracção do território da representação, vai mais além dele. A fantasia – no sentido forte da palavra – arrasta o imaginário para lá da representação, que é apenas intelectual.

Para o autor, o imaginário seria responsável pela decodificação e representação da mentalidade, entendida como visão de mundo, de um período histórico (Le Goff, 1994). Dessa maneira, dentro de sua potencialidade criadora e elemento histórico, estaria presente nas diversas formas de manifestação cultural de um povo, em suas superstições, crenças e lendas.

O MEDIEVAL ROMÂNTICO DE A DAMA PÉ-DE-CABRA

O autor de *Eurico, o presbítero* situa a narrativa de *A dama pé-de-cabra* no século XI, mesmo período histórico da lenda medieval que serviu de inspiração para a sua criação ficcional. Com o intuito de revelar uma organização narrativa inspirada em um modelo medieval, a história é dividida em três trovas. Logo na primeira, ocorre o evento principal, que traça o andamento de toda a história: o encontro de D. Diogo Lopes, nobre e senhor de Biscaia, com uma misteriosa dama que surge inesperadamente na floresta.

Pela manhã cedo de um dia sereno, estava D. Diogo em sua armada, em monte selvoso e agreste, esperando um porco montês, que, batido pelos caçadores, devia sair naquela assomada.

Eis senão quando começa a ouvir cantar ao longe: era um lindo, lindo cantar.

Alevantou os olhos para uma penha que lhe ficava frente: sobre ela estava assentada uma formosa dama: era a dama quem cantava. O porco fica desta vez livre e quite; porque D. Diogo Lopes não corre, voa para o penhasco (Herculano, 1959, p. 69).

Pela rápida descrição de como ficou entusiasmado D. Diogo Lopes com o canto, chegamos à conclusão de que o fidalgo fora vítima de um encantamento, um feitiço lançado pela sonoridade ouvida na floresta. Embevecido pelo som e esquecido do porco selvagem que estava caçando, ele ruma em direção ao mavioso cantar e avista uma formosa dama, que, por meio de sua bela imagem, completa a sua feitiçaria. Após trocar poucas palavras com a dama, ele não hesita em propor casamento à desconhecida, oferecendo-lhe terras e vassalos.

A dama aceita acompanhar D. Diogo até seu castelo com a condição de que ele não faça mais o sinal da cruz, ou seja, o apaixonado nobre não poderia mais persignar-se. Diante de tão estranho pedido, ele não hesita, mais uma vez, em propor casamento à dama. Quando o casal chega ao castelo do nobre, uma estranha característica é notada no corpo da dama por D. Diogo, os pés de sua graciosa amada são “[...] forçados como os de cabra” (Herculano, 1959, p. 71). Mesmo sabendo dessa peculiar característica, ele não desiste do seu matrimônio e vive, durante um tempo, feliz com sua amada.

O nobre e sua dama, nesse período de bem-aventurança, têm dois filhos, Inigo Guerra e Dona Sol. Certo dia, devido a um incidente envolvendo seus cães, o nobre acaba se benzendo; sua mulher, então, revela uma face desconhecida, monstruosa, e foge voando do castelo com Dona Sol, a filha do casal.

‘Ui!’ – gritou sua mulher, como se a houveram queimado. O barão olhou para ela: viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabelos eriçados:

E ia se alevantando, alevantando ao ar, com a pobre Dona Sol sobraçada debaixo do braço esquerdo: o direito estendia-o por cima da mesa para seu filho, D. Inigo de Biscaia.

E aquele braço crescia, alongando-se para o mesquinho, que, de medo, não ousava bulir nem falar.

E a mão da dama era preta e luzidia, como o pelo da podenga, e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras.

[...]

E sua mulher deu um grande gemido e largou o braço de Inigo Guerra, que já tinha seguro, e, continuando a subir ao alto, saiu por uma grande fresta, levando a filhinha que muito chorava (Herculano, 1959, p. 72).

Mesmo diante de tal descrição, ao longo da narrativa cresce nossa dúvida de quem seria realmente a misteriosa dama que

D. Diogo Lopes encontrou na floresta. Rapidamente, poderíamos pensar que se trata de um ser totalmente demoníaco, porém há muitas ambiguidades em torno da personagem.

A mãe de Inigo Guerra é vista, em momentos diferentes da história, como uma típica fada medieval, devido ao seu poder encantatório exercido sobre os homens, um demônio, por controlar as forças da natureza e os animais, e uma alma penada, antiga mulher de um conde, Argimiro, e amante de outro nobre, Astrigildo, que fora amaldiçoada pelo pecado da luxúria.

Na trova segunda, o autor nos apresenta a suposta origem da Dama Pé-de-Cabra. A história se reporta ao período dos reis godos, ou seja, anterior ao século VIII, quando ocorreu a invasão da Península Ibérica pelos muçulmanos, e revela um enredo repleto de maldições e presságios. Argimiro, o Negro, esposo da Dama, era o antigo senhor de Biscaia e exímio caçador, característica que herdou de seu pai. No leito de morte, o pai de Argimiro lhe pede que este faça um juramento: que ele nunca mate qualquer animal que tenha filhotes, senão algo terrível iria acontecer. O velho, que tinha sido vítima de tal maldição em sua juventude, morreu antes de terminar o relato ao filho.

Em uma ocasião, Argimiro sai para caçar e, por falta de caça, acaba matando um onagro, espécie de jumento selvagem, junto de seus filhotes. Com a morte do animal, uma voz ecoa pela caverna, o covil do onagro: “– Órfãos ficaram os filhotinhos do onagro: mas pelo onagro tu ficarás desonrado” (Herculano, 1959, p. 77). Anos mais tarde, esse presságio amaldiçoado se realiza na traição da sua esposa, a futura Dama Pé-de-Cabra, com Astrigildo Alvo, nobre gardingo (cavaleiro) godo, que vê sua amante primeiramente em uma sucessão de sonhos e acaba sendo levado até ela com a ajuda de um onagro fantástico.

O conde Argimiro descobre a traição de sua esposa com o gardingo e mata ambos. Quando está prestes a se livrar dos cadáveres dos amantes, é surpreendido pela aparição de um misterioso onagro.

Um onagro assim manso é coisa que nunca vi – disse ele [Argimiro] ao vílico, que estava ali ao pé – Como veio aqui este onagro?

O vílico ia a responder, quando se ouviu uma voz: dir-se-ia que era o ar que falava.

‘Foi nele que veio Astrigildo: será ele que o levará. Por ti ficaram órfãos os filhinhos do onagro, mas por via do onagro ficaste, ó conde, desonrado. Foste cru com as pobres feras: Deus acaba de vinga-las!’

‘Misericórdia!’ – bradou Argimiro, porque naquele momento se lembrou da maldita caçada (Herculano, 1959, p. 81).

Desde esse acontecimento, uma Dama vestida de branco e vermelho é avistada nas redondezas da floresta de Biscai acompanhada de perto da figura de um onagro. Ao longo da narrativa, ela apresenta características que ultrapassam a simples condição de alma penada; como ser sobrenatural enigmático, ela possui uma relação de proximidade com animais selvagens e a capacidade de controlar as forças da natureza. Esses aspectos mágicos ficam evidentes quando Inigo Guerra vai atrás de sua mãe para que ela o ajude a salvar seu pai, D. Diogo, que estava cativo dos muçulmanos. Novamente, a Dama utiliza o poder de seu canto para conjurar forças misteriosas com o intuito de ajudá-la em seus objetivos, como o fez no início da narrativa, para conquistar o conde de Biscaia. Vejamos o que acontece no encontro de Inigo Guerra com sua mãe:

Inigo! – prosseguiu ela – falta um ano para cumprir-se o cativeiro do nobre senhor de Biscaia. Um ano passa depressa: mais depressa eu to farei passar. Vês tu aquele valente onagro? Quando uma noite, acordando, o achares ao pé de ti, manso como cordeiro, cavalga nele sem susto, que te levará a Toledo, onde livrarás teu pai. – E bradando acrescentou: – Estás por isto, Pardalo?

O onagro fitou as orelhas e, em sinal de aprovação, começou a azurrar; começou por onde, às vezes, academias acabam.

Depois, a dama pôs-se a cantar uma cantiga de bruxas, acompanhando-se de um saltério, de que tirava mui estranhas toadas: [...].

Enquanto a dama cantava estas cantigas, o mancebo sentia um quebramento nos membros que crescia cada vez mais e que o obrigou a assentar-se.

E logo, logo, ouviu-se um ruído abafado, como de trovões e de ventanias engolfando-se em covoadas: depois o céu começou de toldar-se, e cada vez era mais cris, até que, enfim, apenas uma luz de crepúsculo o alumiaava.

E a mansa almácega refervia, e os penedos rachavam, e as árvores, torciam-se, e os ares sibilavam.

E das bolhas da água da fonte, e das fendas dos rochedos, e dentre as ramas dos robles, e da vastidão do ar via-se descer, subir, romper, saltar... o quê? – Cousa muito espantável.

Eram mil e mil braços sem corpos, negros como carvão, tendo nos cotos uma asa, e na mão cada um uma espécie de facho (Herculano, 1959, p. 85-86).

Nesse excerto, podemos notar como a floresta, local de encontro de Inigo e sua mãe, ganha contornos sobrenaturais a partir de uma série de cantigas encantatórias proferidas pela Dama. De fato, em vários momentos da narrativa, a floresta funciona como espaço fabuloso e de fronteira para o desconhecido.

Já o caráter demoníaco da Dama revela a contínua preocupação com o mal presente na cultura medieval. Forças ocultas e misteriosas estão presentes no cotidiano do nobre e do camponês, mas é na floresta que essa abertura ao sobrenatural demoníaco se torna mais evidente. A condição incerta da Dama, que se configura na história numa mescla de fada, bruxa e alma penada, também dialoga com a tradição medieval do maravilhoso, fazendo referência à Melusina, criatura híbrida que, por meio de uma série de recursos encantatórios, consegue viver entre os homens.

Essa relação entre o ser da lenda resgatada por Herculano e a melusina é notado no estudo de Siqueira e Dezidério (2012), segundo quem a tradição melusiana apareceu pela primeira vez nos relatos ocidentais medievais entre os séculos XII e XIII, mesmo corte temporal estabelecido por Herculano em sua história.

Esses relatos possuem uma estrutura comum: há um encontro entre o ser divino de forma híbrida – fada ou deusa que é metade mulher, metade animal – e um ser humano que se apaixona (nas versões medievais, geralmente um cavaleiro durante uma caçada). A misteriosa mulher aceita casar-se com a condição de obediência a um interdito. A união traz prosperidade (riquezas, descendência). Quando o pacto é quebrado, ela desaparece revelando sua verdadeira forma (Siqueira; Dezidério, 2012, p. 72).

Considerando as características apresentadas nesse excerto, há semelhanças evidentes entre a tradição melusiana e a personagem de Herculano. Além do hibridismo que revela uma ligação com as forças ocultas e misteriosas da natureza, há a condição do pacto para o estabelecimento formal da relação amorosa entre o ser maravilhoso e o humano que garante a prosperidade e a descendência, situação análoga vivida pelas personagens D. Diogo Lopes e Dama.

Com base nos estudos históricos do maravilhoso medieval, era comum nas narrativas do período estabelecer relações de linhagem entre a nobreza e essas criaturas encantatórias. "As reputações individuais e, mais ainda, familiares, de linhagem e dinásticas são construídas com fortes doses de maravilhoso" (Le Goff, 1994, p. 23-24). Esse recurso era utilizado com o intuito de acrescentar poder e subterfúgios mágicos às famílias nobres medievais. Ainda, na mentalidade medieval, havia a crença na existência real de seres maravilhosos que habitavam lugares distantes, como o lar dos Cinocéfalos, situado nas lendárias terras de Preste João, e de forças demoníacas em eventos do cotidiano.

A narrativa de Herculano segue guiada por uma série de eventos permeados por feitiços, seres maravilhosos e presságios, que se fazem presentes por meio de sonhos e de vozes misteriosas que ecoam em momentos de tensão no relato. Mais uma vez, encontramos a grande unidade temática da obra: na junção da criação ficcional com a preocupação histórica. Em *A dama pé-de-cabra*, o autor quis retratar um pouco do rico imaginário daquela Idade Média que conseguiu extrair da leitura e análise das fontes que teve em mãos.

A mentalidade, o fantástico, o sobrenatural e o maravilhoso, temas históricos visualizados e, muitas vezes, apenas esmiuçados pelo historicismo romântico – de que Herculano fazia parte –, são matéria de profundo estudo e intensas reflexões de historiados coevos, como Jacques Le Goff e os demais representantes da História Nova.

O MARAVILHOSO MEDIEVAL EM EÇA DE QUEIRÓS

Esse novo redimensionamento dado à história por Alexandre Herculano seria valorizado pelos autores da chamada Geração de 70, formada por nomes como Antero de Quental, Oliveria Martins e Eça de Queirós. Para esse grupo de intelectuais, além de uma necessária renovação estética literária em Portugal, o passado nacional, assim como defendido por Herculano, deveria abranger o estudo das instituições, dos costumes e do imaginário.

Dessa plêiade de escritores, foi Oliveira Martins quem mais estabeleceu proximidade com o autor de *A dama pé-de-cabra*. Além de escrever obras de viés historiográfico influenciadas diretamente pelas interpretações e leituras históricas de Herculano, como *Portugal contemporâneo* e *História de Portugal*, trocou muitas

missivas com este, que giravam em torno de temas políticos, sociais, filosóficos e literários.

Antero de Quental se baseou nas ideias de decadência histórica e nas interpretações do passado medieval português de Alexandre Herculano para estruturar suas reflexões históricas no famoso trabalho intitulado *Causas e decadências dos povos peninsulares*. Eça de Queirós, um dos grandes nomes da ficção portuguesa, também dialogou com a produção literária ficcional e histórica de Herculano, principalmente nas várias referências que o autor de *Os Maias* fez à Idade Média em muitos de seus escritos.

Além da análise que Eça traçou sobre o papel da fidalguia portuguesa na história portuguesa, herdeira de uma concepção medieval de funcionamento social, presente no romance histórico *A ilustre casa de Ramires* (1900), há referências medievais no livro *Vidas de santos* e nos contos *O tesouro*, *Frei Genebro* e *O defunto*. Apesar de essa série de escritos apresentarem um rico cabedal interpretativo acerca da Idade Média, iremos nos deter no conto *Frei Genebro* como exercício de intertextualidade.

Essa narrativa apresenta uma série de elementos em seu enredo que nos remete ao universo medieval do conto de Herculano. Publicada, curiosamente, pela primeira vez em 1894 no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, foi estruturada com base em *I Fioretti*, "coletânea de textos biográficos sobre os primeiros franciscanos, que no século XIV (por volta de 1380) foram convertidos do latim para o vulgar toscano" (Nery, 2015, p. 72). Nery (2015), aliás, realiza um interessante estudo intertextual entre os textos de *I Fioretti* e o conto com ares fantástico de Eça, mostrando que o conhecido autor de *Os Maias* possuía ricas referências teóricas sobre o franciscanismo e a religiosidade medieval.

O texto de Eça narra um curto episódio na vida do franciscano Frei Genebro, homem totalmente voltado à religião e que viveu vinte anos aperfeiçoando e purificando o seu espírito. Como bem aponta

Nery (2015), o aparente desejo da narrativa é aproximar o religioso de um modelo ideal de franciscano e de cristão. As descrições que Eça faz de Genebro exaltam o seu comportamento voltado à pobreza e à prática da caridade, porém, quando o exemplar frei resolve visitar um amigo de fé, o ermitão Egídio, um evento coloca em xeque sua hipotética grandeza moral e ética.

O ermitão Egídio, assim como Genebro, faz parte da tradição franciscana oficial e nos é apresentado pelos relatos hagiográficos como um homem guiado pela fé e capaz de adorar a Deus em “horas de jejum” (Nery, 2015, p. 84). Contudo, quando o asceta recebe a visita do frei Genebro, este lhe faz um inusitado pedido: manifesta o desejo de comer um pedaço de porco assado. Sem hesitar, Genebro lembra que, antes de chegar à humilde cabana do ermitão, havia sido surpreendido por um desamparado rebanho de porcos na floresta; mais do que depressa, parte da cabana com o objetivo de apanhar um desses animais para saciar o desejo por carne manifestado por Egídio.

Arregaçando as mangas do hábito [frei Genebro], e mais ligeiro que um gamo, porque era aquele serviço do Senhor, correu pela colina, até aos densos castanheiros onde encontrara o rebanho de porcos. E aí, andando sorrateiramente de tronco para tronco, surpreendeu um bacorinho desgarrado que foçava a bolota, desabou sobre ele, e, enquanto lhe sufocava o focinho e os gritos, decepou, com dois golpes certos do podão, a perna por onde o agarrara. Depois, com as mãos salpicadas de sangue, a perna do porco bem alta a pingar sangue, deixando a rês a arquejar numa poça de sangue, o piedoso homem galgou a colina, correu à cabana, gritou para dentro alegremente: – Irmão Egídio, a peça de carne já o Senhor a deu! E eu, em Santa Maria dos Anjos, era bom cozinheiro (Queiroz, 1912, p. 127-128).

O ato de extrema crueldade praticado contra o leitão e realçado pela repetição da palavra “sangue”, que funciona como “[...] uma espécie de censura do narrador, evocando o sofrimento do porquinho mutilado” (Nery, 2015, p. 76), em nada abala o ânimo e a

consciência de frei Genebro, que, após o encontro com Egídio, continua sua vida caridosa e de expiação até que morre em um convento, embalado por uma natureza acolhedora e pela lembrança de um encontro com São Francisco.

Contemplou o céu que clareava, escutou as andorinhas que, na frescura e silêncio, começavam a cantar sobre o beiral do telhado, e, sorrindo, recordou uma manhã, assim de silêncio e frescura, em que, andando com Francisco de Assis à beira do lago de Perusa, o mestre incomparável se detivera ante uma árvore cheia de pássaros, e, fraternalmente, lhes recomendara que louvassem sempre o Senhor! (Queiroz, 1912, p. 132).

Assim que fecha seus olhos, a alma de frei Genebro é conduzida aos céus por um Grande Anjo; parecia que os anos de ascetismo praticado pelo religioso em vida garantiriam um lugar para sua alma no Paraíso. Contudo, quando suas ações são pesadas em uma balança, para surpresa do franciscano, a morte do porquinho mutilado pende o prato das maldades para baixo. Assim, ao contrário da narrativa franciscana original de *I Fioretti*, a alma de frei Genebro é condenada ao Purgatório.

O prato, mais triste que a noite, parara – parara em pavoroso desequilíbrio com o prato que rebrilhava. E os Serafins, Genebro, o Anjo que o trouxera, descobriram, no fundo daquele prato que inutilizava um Santo, um porco, um pobre porquinho com uma perna barbaramente cortada, arquejando, a morrer, numa poça de sangue... O animal mutilado pesava tanto na balança da justiça como a montanha luminosa de virtudes perfeitas! (Queiroz, 1912, p. 135).

No conto gótico de Herculano, a personagem de D. Diogo Lopes está caçando um porco quando ouve, pela primeira vez, o canto da Dama; já Argimiro, o Negro, é amaldiçoado por matar um onagro na presença de seus filhotes. Na curta narrativa de Eça, um religioso franciscano é condenado ao Purgatório por ter mutilado um leitão. Em todas essas situações, as personagens sofrem algum tipo

de consequência por desprezeitar uma ordem natural e encantatória impossível de ser apreendida por meios racionais.

Tanto na narrativa de Herculano quanto na história de Eça, as personagens têm seu destino alterado quando adentram a floresta, local de fronteira e de abertura ao maravilhoso no imaginário medieval. Muitas das histórias ligadas ao ciclo arturiano e às hagiografias medievais, cabedal ficcional de conhecimento dos autores portugueses oitocentistas, apresentam a floresta como o lugar do sobrenatural e do desconhecido, o espaço da selvageria, da vida dominada pelos instintos e pelo sentimento da traição. Na floresta, o homem é suscetível a ser enfeitiçado e abandonar sua civilidade e, entre os autores medievais, como Chrétien de Troyes, ela é dimensionada como o lugar da barbárie.

[...] Jacques Le Goff explica como, nas religiões euroasiáticas, a floresta herdou o imaginário em torno do deserto e incorporou sua característica principal de lugar onde as instituições e o ordenamento da civilização ocidental não vigoram. [...] onde imperam o culto pagão, a ausência da lei e a presença de seres sobrenaturais. [...] Outro aspecto essencial intimamente ligado ao espaço da floresta é o da ruptura com os códigos cavaleirescos que, tanto no romance cortês quanto na canção de gesta, significa traição (Peres, 2020, p. 143-144).

A racionalidade mundana e os códigos cristãos são facilmente colocados em xeque no contexto da floresta medieval; dessa maneira, podemos especular que frei Genebro adota uma postura de “predador” contra o porquinho e parece se banquetear com o sangue que escorre do animal mutilado por estar inebriado por essa atmosfera misteriosa e sobrenatural que é a floresta medieval. Com essa atitude, acaba traindo os preceitos de sua ordem religiosa e é condenado ao Purgatório.

A floresta, como espaço da transformação do homem em “selvagem” e “besta-fera”, também é explorado no conto de Eça

intitulado *O tesouro*. Nessa história, três irmãos se matam motivados pela posse egoísta de um misterioso tesouro encontrado na floresta. Obviamente, encontramos nesse conto a crítica eciana à avaréza e a contestação de como o desejo pela posse de riquezas pode colocar em xeque até mesmo o amor fraternal; no entanto, a ambientação medieval da história também nos abre a possibilidade de encarar as consequências trágicas da narrativa como resultado do caráter encantatório e terrífico que a floresta assume no imaginário da Idade Média.

Novamente, a floresta, como espaço do maravilhoso e do sobrenatural, envolve a narrativa eciana intitulada *O defunto*. Nesse conto, um nobre apaixonado e que corre perigo de vida é ajudado em suas desventuras amorosas e salvo da morte por um morto-vivo recém-enforcado em uma árvore, localizada em um local mais afastado da cidade, em meio à floresta.

Eça de Queirós, motivado pela nova dimensão dada aos estudos históricos por Alexandre Herculano e se apropriando da estética gótica presente em algumas narrativas do Romantismo português, também nos lega uma interessante produção literária e que ainda precisa ser mais bem estudada sob uma perspectiva interdisciplinar envolvendo os estudos históricos e literários.

REFERÊNCIAS

ALVES, C. C. *A dama pé-de-cabra*: entre o histórico e o fantástico. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 48-59, 2014.

CATROGA, F. Alexandre Herculano e o historicismo romântico. *In*: CATROGA, F.; MENDES, J. M. A.; TORGAL, L. R. (Org.). *História da história em Portugal (séculos XIX-XX)*. Coimbra: Temas e Debates Atividades, 1998. v. 1.

HERCULANO, A. Cartas sobre a história de Portugal. *In*: HERCULANO, A. *Opúsculos*. Lisboa: Livraria Bertrand, [s.d.], v. 5.

HERCULANO, A. A dama pé-de-cabra. *In*: HERCULANO, A. Histórias heroicas. [S.l.: s.n.], 1959.

LE GOFF, J. O imaginário medieval. Lisboa: Estampa, 1994.

NEMÉSIO, V. A mocidade de Herculano até a volta do exílio (1810-1832). Lisboa: Livraria Bertrand, 1934.

NERY, A. A. Frei Genebro, um franciscano 'queirosiano'. *In*: SANTOS, G. L. I.; SOUSA, M. J. F.; VANZELLI, J. C. (Org.). A obra de Eça de Queirós por leitores brasileiros: ensaios do Grupo Eça. São Paulo: Terracota, 2015.

PEREIRA, B. C. Verbete: Herculano. *In*: BUESCU, H. C. (Coord.). Dicionário do Romantismo literário português. Lisboa: Caminho, 1997.

PERES, M. F. Peri em Brocéliande: o deserto-floresta n' *O guarani*, de José de Alencar. Itinerários – Revista de Literatura, São Paulo, n. 51, p. 139-155, jul./dez. 2020.

QUEIROZ, E. Frei Genebro. *In*: QUEIROZ, E. Contos. Porto: Lello & Irmão, 1912.

SIQUEIRA, A. M. A.; DEZIDÉRIO, F. H. S. A face negra de Alexandre Herculano: visões históricas do mal na construção do sobrenatural em *A dama pé de cabra*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 67-84, 2012.

TODOROV, T. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1992.

4

Eduardo Soczek Mendes (UFPR)

(Re)editar
Alexandre Herculano:

Lendas e narrativas,
por Vitorino Nemésio

RESUMO

Em 1851, o autor português Alexandre Herculano coligiu em tomos os textos ficcionais que havia veiculado, anteriormente, em *O Panorama* e em *A Ilustração* e nomeou essa coletânea das primeiras tentativas de romance histórico em língua portuguesa como *Lendas e narrativas*. A maioria desses textos tem ambiência medieval, mas há também um texto de cunho fantástico e duas outras narrativas já circunscritas no século XIX. Todavia, em 1970, por ocasião da publicação, pela Livraria Bertrand, das *Obras completas de Alexandre Herculano*, Vitorino Nemésio propôs uma reorganização de *Lendas e narrativas*, suprimindo alguns textos e acrescentando outros que tinham ficado nas páginas do semanário. Nosso trabalho visa a averiguar se faz sentido a reordenação proposta por Nemésio. Para tanto, analisamos, de forma geral, as particularidades dos textos e as advertências de Herculano, bem como as propostas na edição de Nemésio.

Palavras-chave: Alexandre Herculano; *Lendas e narrativas*; romance histórico; edições.

INTRODUÇÃO

O autor português Alexandre Herculano (1810-1877) revisou e coligiu sob o título *Lendas e narrativas* (1851) alguns dos textos ficcionais que veiculou primeiramente em folhetins no semanário *O Panorama*, mas também na revista *A Ilustração*¹. De acordo com o próprio autor, na advertência à primeira edição em tomos, tais ficções eram “[...] as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa” (Herculano, [19--], p. vi)²; de fato, vieram a lume já na década de 1830, sendo anteriores a outros romances mais extensos do escritor ou de Almeida Garrett (1799-1854), por exemplo³. Essas narrativas eram, conforme afirma Herculano ([19--], p. vi-vii) na mesma advertência, “monumentos dos esforços do autor para introduzir na literatura nacional um género amplamente cultivado nestes nossos tempos em todos os países da Europa”, em um momento em que “[...] o autor se via de criar a substância e a forma; porque para o seu trabalho faltavam absolutamente os modelos domésticos”. Em outras palavras, foi ele que, de certa forma, delineou o romance histórico oitocentista em Portugal e em língua portuguesa.

Na advertência da segunda edição (1858), o escritor discorre o seguinte:

- 1 O único texto coligido em *Lendas e narrativas* que foi, primeiramente, veiculado em *A Ilustração* é *O alcaide de Santarém* (950-961), que abre a coletânea, embora seja o mais recente daqueles textos todos – veio a lume entre 1845 e 1846. O restante das narrativas foi primeiramente publicado em *O Panorama*.
- 2 Optamos por atualizar, em nossas transcrições, a grafia segundo o acordo ortográfico vigente (1990). Todavia, manteremos a forma de escrita lusitana para textos originalmente portugueses.
- 3 *O arco de Sant’Ana: crónica portuense*, de Almeida Garrett, teve o seu primeiro tomo publicado em 1845, enquanto os textos compilados em *Lendas e narrativas* foram divulgados em *O Panorama* entre os anos de 1839 e 1844. Já os romances mais extensos de Herculano, como *O bobo* (1128), vieram a lume em folhetins, no mesmo semanário, em 1843. No ano de 1841, foram publicados fragmentos de *O monge de Cister ou a época de D. João I* em *O Panorama*, mas, somente em 1848, o romance ganhou a extensão atual e a sua publicação em dois tomos. Por fim, *Eurico, o presbítero* teve excertos divulgados na *Revista Universal Lisbonense*, em 1842, e veio a lume em tomo em 1844.

A advertência que precedia a anterior edição deste livro e que deixamos reproduzida explica sobejamente por que as primeiras tentativas de um gênero de escritos que só muito tarde foi cultivado em Portugal se publicaram em volumes, quando, talvez, não devessem sair das colunas dos jornais onde viram a luz pública. Consideramo-los então e consideramo-los agora apenas como balizas no campo da nossa história literária, balizas que nos parecem ainda mais toscas atualmente; porque, ao passo que a reflexão e o tempo nos amaduram o espírito, os defeitos de composição e de estilo cada vez se vão avolumando mais aos olhos da nossa consciência retrospectiva. Reputando-os, todavia, hoje, como a oito anos, simples marcos miliários, a presente edição absolve-se pelos mesmos títulos porque deveria ser absolvida a edição anterior (Herculano, [19--], p. xi-xii).

Novamente, Herculano explica como considera os textos coligidos em *Lendas e narrativas*: em 1858, retoma o que afirmara em 1851 e discorre que aquelas ficções são balizas e marcos miliários, ou seja, referências e guias na produção literária de língua portuguesa, uma vez que, após elas, muitas outras de mesmo estilo foram lavradas. Portanto, de acordo com o autor, sem alterar a configuração de *Lendas e narrativas*, a segunda edição da obra se justifica como a primeira, pois “quinze a vinte anos são decorridos desde que se deu um passo, bem que débil, decisivo [...]”. Nestes quinze ou vinte anos criou-se uma literatura” (Herculano, [19--], p. xii). Dito de outro modo, o escritor sabe da importância que os seus folhetins, depois agrupados em tomos, representaram na criação de uma literatura moderna e em consonância com o seu tempo: “A nova definição repousa sobre três noções fundamentais: a individualização do ato de escrever, a originalidade das obras e a propriedade literária” (Chartier, 2022, p. 44).

O intuito da publicação de *Lendas e narrativas* em volumes, após a veiculação folhетinesca, seria “[...] preservar do esquecimento, a que por regra são condenados, mais cedo ou mais tarde, os escritos

inseridos nas colunas das publicações periódicas" (Herculano, [19--], p. v-vi), conforme o escritor relata na advertência da primeira edição. Herculano sabia, pois, do valor de seus textos, que geraram uma profícua tradição na produção literária de língua portuguesa: "[...] o autor das seguintes páginas merecerá, talvez, desculpa de recordar que estes ensaios, inferiores às publicações que se lhe seguiram, foram a sementinha de onde proveio a floresta" (Herculano, [19--], p. ix), isto é, ao discorrer sobre os seus folhetins como a pequena semente de uma floresta ou como ensaios que antecedem a estreia de um espetáculo, está se referindo à própria produção posterior, mas certamente também dos outros seus coetâneos. Portanto, sabia, igualmente, de seu pioneirismo.

O que Herculano denominou *Lendas e narrativas* reúne nove ficções, na seguinte ordem de organização: *O alcaide de Santarém* (950-961); *Arras por foro de Espanha* (1371-1372); *O castelo de Faria* (1373); *A abóbada* (1401); *A dama pé-de-cabra – rimance de um jogral (século XI)*⁴; *O bispo negro* (1130); *A morte do lidador* (1170); *O pároco da aldeia* (1825); e *De Jersey a Granville* (1831)⁵. Atentemos, porém, que, em 1970, Vitorino Nemésio (1901-1978), exímio herculanista,

4 Herculano manteve a forma arcaizante "rimance" no título da narrativa.

5 Realizamos um inventário dos textos ficcionais de Alexandre Herculano veiculados em *O Panorama*, graças à digitalização dos semanários disponível na página *on-line* da Hemeroteca Municipal de Lisboa. O que pode parecer um exagero de menções a datas é, entretanto, fundamental para entender como o escritor realmente selecionou diferentes textos que foram veiculados em períodos muito próximos para compor *Lendas e narrativas*. Cronologicamente, a primeira dessas narrativas a ser publicada em folhetins foi *O castelo de Faria* (1373), na edição de 24 de março de 1838 de *O Panorama*. Em 1839, *A abóbada* (1401) foi veiculada nas tiragens de 16, 23 e 30 de março e seguiu nas edições de 6 e 13 de abril. No mesmo ano, *A morte do lidador* (1170) veio a lume a 8 e 15 de junho. A 6 de novembro de 1841, iniciou-se a publicação de *Arras por foro de Espanha* (1371-1372), que seguiu vindo à luz nas seguintes edições do periódico: 27 de novembro e 18 de dezembro de 1841; 1º, 22 e 29 de janeiro de 1842; 5 e 12 de fevereiro do mesmo ano. Depois, nas tiragens de 29 de abril e de 20 de maio de 1843, veio a lume *De Jersey a Granville* (1831). Já *A dama pé-de-cabra – rimance de um jogral (século XI)* foi publicada a 2 e 23 de setembro e 21 de outubro de 1843. Por fim, *O pároco da aldeia* (1825) foi veiculado no semanário sob o título *Estudos morais* nas seguintes datas: 9 de setembro, 4 e 18 de novembro e 9 de dezembro de 1843, bem como a 13 e 20 de abril, 14 de setembro, 19 de outubro e 7 de dezembro de 1844.

propôs uma reorganização de *Lendas e narrativas*: suprimiu dois textos literários da seleta deixada por Herculano – *O pároco da aldeia* (1825) e *De Jersey a Granville* (1831) – e acrescentou seis outras narrativas, do mesmo período, no segundo tomo, as quais tinham sido deixadas por Herculano nas páginas de *O Panorama: Destruição de Áuria* (século VIII); *O emprazado* (1312); *O mestre assassinado* (1320); *Mestre Gil* (século XV); *Três meses em Calecut* (1498); *O cronista – viver e crer de outro tempo* (1535); e *Os sete dormentes* – esta seria a única que viria em apêndice⁶.

A intenção deste trabalho é abordar criticamente alguns pontos da reedição de *Lendas e narrativas*, sob a direção de Vitorino Nemésio. Para levar a cabo esse intuito, abordaremos, primeiramente, a importância do folhetim, do romance histórico e dos periódicos no século XIX. Isso é necessário a fim de entender as justificativas de Herculano em suas advertências das publicações da seleta, bem como as explicações de Nemésio para as suas alterações, que foram substanciais em *Lendas e narrativas*. Para sustentar as nossas averiguações, contaremos, sobretudo, com os trabalhos de Roger Chartier (2022), György Lukács (2011), Eduardo Lourenço (1999, 2016), Maria de Fátima Marinho (1999) e João Lourival da Rocha Oliveira e Silva (2014).

6 O debut das "tentativas de romance histórico" de Herculano se deu com o folhetim *O emprazado* (1312), publicado em *O Panorama* a 24 de outubro de 1837. Dos textos não coligidos pelo autor em *Lendas e narrativas*, mas publicados no semanário, temos: *Lendas espanholas – destruição de Áuria* – veio a lume nas edições de 14, 21 e 28 de julho e 4 de agosto de 1838; *O mestre assassinado – crónica dos Templários* – 1320 foi publicado nas tiragens de 11 e 25 de agosto, bem como de 8, 15 e 22 de setembro de 1838. Na edição de 1º de setembro do mesmo ano, não consta em *O Panorama* o excerto da narrativa, que na versão dirigida por Nemésio aparece completa. Nas tiragens de 10, 17 e 24 de novembro e nas de 1º, 8, 15 e 22 de dezembro de 1838, foi veiculado *Mestre Gil* (crónica do século 15º). *Três meses de Calecut – primeira crónica dos Estados da Índia* – 1498 foi publicado nas tiragens de 5, 12, 19 e 26 de janeiro de 1839. *O cronista – viver e crer de outro tempo* – 1535 veio à luz em *O Panorama* de 21 e 28 de setembro de 1839 e, por fim, *Os sete dormentes* foi publicado a 1º de abril de 1843. Mantivemos, aqui, a configuração dos títulos conforme aparecem no periódico oitocentista e não como foram, posteriormente, grafados por Nemésio.

REVISITAR E POPULARIZAR O PASSADO: O ROMANCE HISTÓRICO

O romance histórico foi amplamente cultivado ao longo do século XIX e está claro que Herculano transpôs para o contexto português o gênero que já era publicado, sobretudo, por Sir Walter Scott (1771-1832) e Victor Hugo (1802-1885), em Inglaterra e França, respectivamente. A feitura de Herculano não se limita a uma imitação do gênero, mas, sob a pena do escritor, o romance histórico ganhou “cor local”: abordou períodos-chave da história de Portugal; ficcionalizou personagens com referencial histórico; criou outras personagens sem o referencial, mas com importância imensa dentro das narrativas e com singularidades portuguesas; revisitou, por fim, cidades, mosteiros, castelos e catedrais – alguns já inexistentes no século XIX ou correndo o risco de desaparecer, visto que, em 1834, se promulgou, em Portugal, o decreto de extinção das Ordens Regulares e da nacionalização de seus bens, em um nítido projeto liberal⁷.

7 Em 1834, após a vitória dos liberais sobre os absolutistas na Guerra Civil (1828-1834), por decreto, as Ordens Religiosas foram suprimidas em Portugal, sob a inspiração da Revolução Francesa (1789). Esse não foi um movimento exclusivo do país, pois ações semelhantes aconteceram, mais ou menos no mesmo período, em diversos reinos da Europa. No caso de Portugal, Joaquim António de Aguiar (1792-1884), então ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça e cognominado “Mata-Frades”, foi responsável pela promulgação do decreto, que em seu “[...] artigo 1.º [...] extinguiu desde logo todas as casas de religiosos de ordens regulares, qualquer fosse a sua denominação, instituto ou regra. O art.º 2.º mandava incorporar nos próprios nacionais os bens dos conventos. [...] Quanto aos conventos de religiosas, deixaram-nos sob a alçada do decreto de 5 de Agosto de 1833, que expulsara os noviços de todos os institutos e proibia a admissão de outros novos” (Almeida, 1967, p. 146). A supressão das Ordens Regulares e o esvaziamento dos conventos e mosteiros, bem como de todas as obras e casas mantidas pelos religiosos, foram amplamente discutidos nas produções de Herculano, mas também nas obras de Almeida Garrett e de Camilo Castelo Branco (1825-1890), por exemplo. Reforcemos, no entanto, que o clero secular, ligado aos bispos e às dioceses, continuou a existir, dado que os seus membros continuaram a ser nomeados pelo Estado. Em outras palavras, a supressão servia para uma maior vigilância sobre a Igreja, pois as Ordens Religiosas gozavam de estatutos próprios e tinham representações “multinacionais”, que escapavam à jurisdição do governo local. Além disso, o Catolicismo, mesmo com a implementação do Liberalismo e a promulgação da Constituição, continuava a ser a religião oficial em Portugal.

Pensem, de forma geral, como se pode definir o romance histórico e quais seriam os possíveis motivos da eclosão de tantas publicações do gênero por toda a Europa oitocentista. Marinho (1999, p. 12, grifo do autor) se debruçou amplamente sobre essas questões e afirma que, embora seja de complexa definição, é possível entrever que “trata-se de um *gênero híbrido*, na medida em que é próprio da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance, e de uma certa *verdade*, apanágio do discurso da História.” Em outras palavras, o romance histórico revisita o passado, ficcionalizando-o, e, por isso, faz “[...] referência a acontecimentos ou pessoas reais para criar uma certa credibilidade” (Marinho, 1999, p. 11). Nesse particular, pensem, por exemplo, como, em *Arras por foro de Espanha (1371-1372)*, o rei D. Fernando I (1345-1383) e sua esposa, D. Leonor Teles (c.1350-c.1406), são recriados como personagens de ficção em meio a uma grande crise no reino. Há referenciais na história de Portugal tanto das personagens elencadas quanto das instabilidades políticas e contendas com Castela, no século XIV.

Sabendo, portanto, que Herculano não foi o único a cultivar o romance histórico, mas tomou modelos já publicados em outros reinos, podemos indagar as motivações para tamanha popularização desse gênero literário. Lukács (2011, p. 38, grifo do autor) justifica isso com base nos movimentos da história:

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.

O teórico recorda como a ocorrência de tantas transformações, iniciadas sob o signo da “mãe das revoluções burguesas” –

a Revolução Francesa – até a queda de Napoleão Bonaparte (1769-1821), em 1814, despertou sensações coletivas: as massas experienciaram o espraiar rápido de revoluções para além da França. O universo do *Ancien Régime* – e, com ele, as suas instituições – conheceu o declínio ou, pelo menos, o enfraquecimento. Entretanto, também os absolutistas, em meio a tudo isso, reagiram fortemente. Em outras palavras, Lukács (2011) recorda que todo o contexto entre o fim do século XVIII e o início do século XIX foi fundamental para gerar a consciência nas massas de “partícipes na História” ou, como bem propõe Lourenço (2016, p. 104, grifo do autor), “[...] o que é singular nos começos do século XIX, entre nós [os portugueses], é que a matéria mediadora entre consciência individual e o mundo é constituída pela *situação nacional* e nela, e através dela, pelo *sentido do ser português*”. Por isso, é possível afirmar que os autores de romance histórico, no período oitocentista, acreditavam que ensinavam a história, mas de uma forma mais palatável e popularizada.

Isso posto, analisemos o singular caso de Portugal nesse período. O reino católico e ibérico conheceu, por exemplo, o trauma das invasões napoleônicas, em 1808, bem como a transferência da Corte para o Rio de Janeiro, enfraquecendo a antiga metrópole. Experienciou, ainda, a resistência popular contra os franceses, mas também a presença militar ostensiva dos britânicos. Como bem discorre Lourenço (1999, p. 105), no início do século XIX, “Portugal estava em discussão na balança da Europa”, isto é, o reino correu sérios riscos de deixar de existir como corpo político-nacional independente e, conseqüentemente, cultural. Por isso,

[...] o despertar do sentimento nacional e, conseqüentemente, da sensibilidade e do entendimento para a história nacional não ocorre apenas na França. As guerras napoleônicas provocam por toda parte uma onda de sentimento nacional contra as conquistas napoleônicas, *uma experiência de entusiasmo pela autonomia nacional*. [...] A reivindicação da autonomia e da particularidade está necessariamente ligada a um novo despertar da

história nacional, com *recordações do passado, da glória passada, dos momentos de humilhação nacional* (Lukács, 2011, p. 40, grifo nosso).

Pensemos, pois, o quanto a produção literária de Portugal se voltou, particularmente, ao seu passado pátrio após tamanhos e visíveis traumas. O despertar do “sentimento nacional”, como propõe Lukács (2011), está manifesto, por exemplo, nas representações de momentos-chave da história do reino em romances e em outras narrativas históricas. Está também figurado nas múltiplas recomposições de tradições, festejos, procissões e outros costumes particulares de Portugal. Por fim, a título de ilustração, está ainda presente nas tentativas de coletas de cantigas e narrativas populares, empreendidas, por exemplo, por Almeida Garrett⁸. Em suma, as composições de Alexandre Herculano se inserem nesse contexto de releitura e de revisitação do passado nacional.

Podemos, todavia, nos questionar como os textos de Herculano, lançados décadas depois das instabilidades causadas pelas invasões napoleônicas – é salutar recordar que a primeira narrativa histórica do autor veio a lume, nas páginas de *O Panorama*, exatamente trinta anos após as invasões, em 1838 –, poderiam ainda estar remontando ao trauma do início do século XIX. Como bem aponta Lourenço (2016, p. 105), havia “[...] uma ferida aberta em 1808 e em contínua supuração ao longo do século”, ou seja, a temática da fragilidade nacional era como uma chaga não cicatrizada, sempre a gerar discussões e a ser tematizada, direta ou indiretamente, pela produção literária de todo o período oitocentista – e as narrativas históricas de Herculano se inserem nessa conjuntura.

8

Enquanto Herculano se preocupou em recontar o passado pátrio por meio de *Lendas e narrativas* e de outros romances históricos, Garrett foi um coletor de histórias populares, cantadas ou contadas em versos, de maneira oral, que podem apresentar modificações de acordo com a região em que foram veiculadas. Garrett cuidadosamente transcreveu e coligiu esses textos de origem remota e popular em *Romanceiro* (1843-1851). Vejamos que são coetâneas as investidas de Herculano e de Garrett, cada um a seu modo, em relação ao resgate e promoção da cultura nacional: desvelam, portanto, um contexto maior.

Sigamos a nossa linha de raciocínio recordando que as invasões francesas não foram acontecimentos isolados. Na realidade, elas geraram uma série de acontecimentos em Portugal, desde a perda da maior das suas colônias, o Brasil, até uma sangrenta Guerra Civil (1828-1834) entre absolutistas e liberais, na qual Herculano foi soldado pela causa vitoriosa, o Liberalismo.

Se Herculano se descobre e inventa romancista pseudo-medievalizante e historiador, não é por amor do passado enquanto tal, por mais glorioso, mas como prospector do tempo perdido de Portugal, cuja decifração lhe é vital para se situar como homem, cidadão e militante num presente enevoado e oscilante. Só assim julga possível modelar o perfil futuro da incerta forma histórica em que se converteu a sua pátria (Lourenço, 2016, p. 101).

Como bem aponta Lourenço (2016, p. 101, grifo do autor), o autor de *Lendas e narrativas* não é um mero saudosista do passado: é, antes, por conta de “[...] uma pátria *a ser feita* e não apenas *já feita*”. A questão é, assim, muito mais profunda: num presente em névoa das incertezas, desencadeadas pelas crises em Portugal, impulsiona Herculano a mirar o passado pátrio, a fim de discutir o presente e o futuro. “É ao passado e no passado – mas por causa do presente” (Lourenço, 2016, p. 105). Logo, os romances históricos do escritor, embora ambientados, sobretudo, na Idade Média, estão prenhes de temáticas que estavam, na verdade, na “ordem do dia” do período oitocentista lusitano: “Os românticos não viajam em direção ao passado, antes trazem o passado para o presente” (Lourenço, 1999, p. 59).

Todavia, qual foi o veículo utilizado para a publicação desses textos ficcionais que discutiam a situação de Portugal? Inicialmente, como já referimos, Herculano se valeu das páginas de periódicos, com suas narrativas vindo à luz em folhetins – seriadas e em sequência. Pensemos, pois, o que significavam os periódicos no século XIX, em especial *O Panorama*, no qual a maior parte dos textos do autor foi veiculada:

Comungando dos ideais do Romantismo e da Ilustração, *O Panorama* foi o periódico português de divulgação cultural que por ser *novidade* e por *se enquadrar no espírito do tempo*, mais rapidamente conquistou as elites da primeira metade de oitocentos, influenciando [...] o rumo do jornalismo português. [...] era perspectivado como um periódico de propagação de conhecimentos (Silva, 2014, p. 1, grifo do autor).

O periódico tinha inspiração iluminista, portanto, e era um jornal instrutivo e literário – o que estava já presente em seu subtítulo. Aliás, o próprio nome *O Panorama* não foge disso: designa uma visão ou uma perspectiva geral ou, ainda, uma análise e uma exposição. O fato é que o periódico, que ganhou notoriedade, trazia os mais diversos assuntos em suas páginas, inclusive textos literários e informações das mais plurais. Estava, desse modo, inserido em um projeto enciclopédico de divulgação de conhecimentos, embora não fosse um livro; visava dar “[...] impulso à formação cívica de cidadãos aptos a intervir nos processos de decisão política, forma de fundamentar o preceito constitucional” (Silva, 2014, p. 101). Nesse sentido, as narrativas de Herculano publicadas em folhetins teriam um caráter de fruição, certamente, mas também de formação histórica de seus leitores, porque “[...] o grande público lê com mais facilidade um romance do que uma obra científica” (Marinho, 1999, p. 16) e, por isso, muitos escritores, como Herculano, transformaram em literatura as passagens da história, com o intuito de ensinar deleitando (Marinho, 1999).

De acordo, ainda, com Silva (2014, p. 102), “o primeiro número d’*O Panorama* foi lançado no dia 6 de Maio de 1837, um sábado, dia habitual de saída de cada número. O periódico publicou-se ininterruptamente até 28 de Dezembro de 1844, ao longo de duas séries”. Herculano foi o “[...] responsável pela publicação entre 6 de Maio de 1837 e 13 de Julho de 1839” (Silva, 2014, p. 150), sendo o diretor do semanário: “É sem dúvida a Alexandre Herculano que se deve o sucesso inicial d’*O Panorama*” (Silva, 2014, p. 145). Como vimos acerca das datas de veiculação das narrativas históricas, o autor, mesmo não dirigindo o jornal, continuou a colaborar com as suas edições.

Em suma, *O Panorama* foi um dos periódicos liberais de maior importância no século XIX, em Portugal. Chegava, inclusive, a outros países, como Brasil e França, cujas comunidades lusitanas não eram pequenas. Na tentativa de popularizar o conhecimento erudito, sobretudo, não se furtou às discussões da “ordem do dia” na Europa e Portugal oitocentistas – vale ressaltar que boa parte das polêmicas e do que hoje, na era das redes sociais, guardadas as devidas proporções, chamamos “conteúdos virais” era propagada por meio impresso, por vezes com réplicas e tréplicas. Esses periódicos, obviamente, também tinham o seu lado ideológico: havia os jornais liberais, os jornais católicos ultramontanos, os jornais absolutistas, dentre outros. Para além de notícias e de outros textos de curiosidade, veiculavam, em séries, romances e outras produções literárias – o que se deu na Inglaterra, em França, em Portugal e no Brasil, por exemplo – e, por vezes, fragmentos, como publicidade para o que viria em volume. Ajudaram, por fim, na profissionalização da escrita e na manutenção financeira de muitos autores, já não mais financiados pelos mecenas, como no Antigo Regime.

Estribados sobre essas informações preliminares, podemos seguir a análise, passando às alterações sugeridas e feitas por Vitorino Nemésio em *Lendas e narrativas*.

LENDAS E NARRATIVAS, POR VITORINO NEMÉSIO

Como vimos, Herculano fez uma seleta dos textos literários publicados em periódicos e os coligiu sob o título *Lendas e narrativas*, justificando que eram as primeiras tentativas do romance histórico em língua portuguesa e os marcos milários para o que deveria surgir em escrita literária. Por isso, acreditava que não deveriam se perder em páginas, muitas vezes, efêmeras. Quando morreu, deixou

os tomos com esses nove textos, conforme já citamos, mesmo tendo reeditado a coletânea em 1858.

Em 1970, ou seja, já com uma distância de mais de cem anos da primeira edição de *Lendas e narrativas*, Vitorino Nemésio (1970, p. xviii) alterou a seleta de Herculano “[...] à luz dos critérios de hoje”, sob algumas justificativas, afirmando que era “[...] forçoso intervir na ordem” (Nemésio, 1970, p. viii) dos textos. Hoje, distamos mais de cinquenta anos dessa coletânea, que veio a lume pela conceituada Livraria Bertrand, e cremos que é o momento de também revisitar criticamente as modificações empenhadas por Nemésio.

Em prefácio à sua edição, o herculanista assim explica os seus intentos:

A nova ordem das *Lendas e Narrativas* adoptadas nesta edição – primeira das *Obras Completas de Alexandre Herculano* – deve-se ao propósito de integrar a produção literária do autor, tanto quanto possível, nos seus quadros estruturais e cronológicos, incorporando ao que ele editou em volume o que deixou disperso em periódicos, já que os manuscritos são desconhecidos do investigador (Nemésio, 1970, p. vii).

Em outras palavras, a ideia embrionária de Nemésio era integrar à seleta de Herculano os textos que não foram incluídos pelo próprio escritor, mas que permaneceram nas páginas de *O Panorama*. O crítico traria à luz um tanto de produções – já elencadas neste estudo – praticamente inéditas, porque “[...] o editor crítico de hoje é levado a alterar, segundo a perspectiva da celebridade e alto magistério de um escritor que solicita *Obras Completas*, de textos objetivamente apurados e estabelecidos” (Nemésio, 1970, p. vii). Assim, Nemésio se valeu da edição das obras completas de Herculano para publicar os textos deixados no periódico, assim justificando sua intervenção em *Lendas e narrativas*. Isso, a nosso juízo, não se justifica *per se*, uma vez que há muitos outros textos – não literários, a bem da verdade – de Herculano que nunca deixaram os

números dos periódicos para ser incorporados aos tomos. Apesar de haver valor nas intenções do editor: dar a conhecer as produções literárias inéditas de Herculano, não cremos que deveriam ser anexas a uma obra já concluída em vida pelo autor.

Levando em consideração que *Lendas e narrativas* é uma obra com certa unidade interna, cujos textos, embora possam ser lidos de maneira autônoma, formam um bloco que se inter-relaciona⁹, podemos refletir, embasados nas propostas de Chartier (2022, p. 14, grifo nosso), como as modificações de Nemésio são dignas de avaliação crítica:

As variações do texto também fazem parte dessa mobilidade. De maior ou menor importância, podem resultar de revisões decididas pelo escritor [...], de correções introduzidas pelos editores em edições sucessivas [...] ou ainda da diversidade do estado e das origens do texto impresso.

- 9 Pensemos como o título *Lendas e narrativas* é bastante abrangente e agregador. Embora, nas advertências, Herculano trate de uma seleta de textos com as características de romance histórico, desde a primeira edição o autor coligiu também narrativas muito particulares sob esse título, sobretudo no segundo volume – é o caso de *A dama pé-de-cabra – romance de um jogral (século XI)*, que, não obstante a ambiência medieval, é uma narrativa fantástica, embasada no *Livro de linhagens do Conde D. Pedro (século XIII)*. Também pode nos saltar aos olhos *O pároco da aldeia (1825)*, que pode parecer uma incompatibilidade com os outros textos literários de *Lendas e narrativas*, pois está ambientado na primeira metade do século XIX – antes mesmo da vitória liberal na Guerra Civil, mas já depois das Primeiras Revoltas Liberais em Portugal (1820). Esse fato, a título de exemplificação, incomodou Nemésio, que suprimiu o texto em sua versão de *Lendas e narrativas*, porém não podemos nos olvidar de que *O pároco da aldeia (1825)* se propõe a uma discussão – pelo enredo e pelo discurso shandiano do narrador – sobre o Portugal oitocentista, bem como sobre o lugar do reino na Europa e as tradições populares locais. Por fim, *De Jersey a Granville (1831)* é uma narrativa com acento autobiográfico que, em suma, discute o exílio político devido à mesma Guerra Civil. Igualmente, se propõe a debater sobre o papel de Portugal frente às outras nações. Em suma, desde a primeira narrativa da coletânea, que remonta à presença árabe na Península Ibérica, anterior à existência do reino lusitano (século X) – *O alcaide de Santarém (950-961)* –, passando pelos textos que abordam as crises do reino, como *Arras por foro de Espanha (1371-2)* e *O Castelo de Faria (1373)*, como também a narrativa que aborda a nova dinastia e o jeito português de projetar – *A abóbada (1401)* – e as ficções que remontam à fundação de Portugal – *O bispo negro (1130)* e *A morte do lidador (1170)* –, todas abordam temáticas importantes sobre a cultura portuguesa, o mesmo ocorrendo na narrativa fantástica e nas outras duas ambientadas no século XIX, as quais Nemésio eliminou de *Lendas e narrativas*. Há, portanto, uma unidade temática que perpassa os textos da seleta, mas isso seria assunto para outro estudo mais acurado.

A mobilidade textual, referida por Chartier (2022), toca a edição de *Lendas e narrativas* proposta por Nemésio no que concerne às “correções” realizadas pelo herculanista. Estamos também tratando de certa “materialidade do texto” (Chartier, 2022, p. 14), pois essas intervenções alteraram o resultado que chegou às mãos do leitor. Tanto é assim que a edição de Nemésio foi reimpressa, por exemplo, pela Editora Leya (2010), em Portugal; nesse caso, informa-se que *Lendas e narrativas* data de 1851, porém não se apresenta, na tiragem, o prefácio com as justificativas de Nemésio e há os textos acrescentados, bem como faltam os que foram suprimidos. De igual modo, é possível encontrar edições na internet, em formato PDF, com a mesma configuração das alterações de Nemésio, sem referi-las ao leitor. Em outras palavras, apesar de trazer à baila um tanto de produções inéditas de Herculano, essas tiragens, tributárias do crítico, não anunciam ao leitor que há alterações na obra, conforme fora deixada pelo autor.

Isso tudo é problemático, tanto pela falta de fidelidade à edição quanto porque o que o leitor recebe em mãos é outra *Lendas e narrativas*, com textos da autoria de Herculano, mas pensada segundo a lógica de Nemésio. Ademais, como sabemos, faltam na edição duas produções literárias importantes do escritor. Levemos em conta que “editar e traduzir, mas também escrever e ler são práticas que estão sempre inseridas em momentos particulares” (Chartier, 2022, p. 19), ou seja, quando Herculano lavrou os textos e, posteriormente, selecionou os que comporiam *Lendas e narrativas*, ele teve um projeto que respondia ao seu período. Contudo, o leitor atual pode ter dúvidas sobre qual das edições é a original, dada a já considerável distância temporal da obra. Por fim, podemos entender que Nemésio, em sua intenção de promover a obra de Herculano, optou, de bom grado, por modificações e tentou justificá-las, conforme lemos em seu prefácio:

[...] o autor considerava o título global dos seus 'breves romances e narrativas' como rubrica da série em aberto – 'coleção que, se trabalhos mais árduos o consentirem', diz ele na *Advertência* da primeira edição, 'será continuada com alguns outros, apenas esboçados ou inéditos, no todo ou em parte, que ainda restam entre os manuscritos do autor' (Nemésio, 1970, p. viii).

Vejamos que o herculanista respalda as suas opções na advertência do próprio Herculano, transcrevendo *ipsis litteris* parte do texto deste. Segundo Nemésio (1970), *Lendas e narrativas* seria uma obra aberta, uma vez que o escritor cogitou continuá-la em outras edições, talvez acrescentando textos que seriam corrigidos ainda: "Corrigindo-os e publicando-os de novo [os textos], para se ajuntarem a composições mais extensas e menos imperfeitas que já viram a luz pública em volumes separados" (Herculano, [19--], p. v). Todavia, a justificativa do herculanista não se sustenta com esse argumento: a obra é uma seleta de textos, organizada por Herculano em vida, e não algo para futuras alterações por terceiros. Aliás, ele próprio reforça que o escritor, ainda vivo, não realizou nenhuma alteração na configuração dos textos que compõem a obra:

Ainda que este modo de dizer pareça excluir os 'pequenos romances' ou 'esboços' publicados no *Panorama* e não integrados nos dois volumes de *Lendas e Narrativas* em 1851, nem nas reedições contemporâneas do autor, até 1877, é evidente que só um estreitíssimo critério, de literalidade formal, como que testamentária, poderá contestar a legitimidade crítica e historiográfica da recuperação desses trechos (Nemésio, 1970, p. viii).

A questão não é de "purismo formal" ou de "estreitíssimo critério testamentário", como refere o crítico: a contrariedade se dá porque Nemésio tenta respaldar as suas opções nas palavras do próprio Herculano, mas elas não lhe dão a autorização almejada,

como já vimos. Ademais, as modificações de Nemésio geraram outras tiragens de que o prefácio não consta, o que desorienta, por exemplo, leitores e investigadores. Por fim, se o herculanista desejava dar publicidade aos textos inéditos do escritor, poderia realizá-lo em um apêndice, devidamente assinalado, ou em outra antologia de Herculano – que contribuiria muito, certamente, para as discussões académicas, mas também para o acesso de tantos leitores.

Tratamos de modo geral, até o momento, das alegações de Nemésio para as adulterações e acréscimos em *Lendas e narrativas*. Reflitamos, agora, sobre as supressões que realizou, a respeito das quais discorreu também em seu prefácio:

A remodelação ordinal a que procedemos nas *Lendas e Narrativas* deriva, em primeiro lugar, da supressão de *De Jersey a Granville*, que há anos (1934) passamos às *Cenas de um ano da minha vida* – livro planeado por Herculano como retrospectiva do exílio e da guerra civil, mas apenas realizado a trechos, e que reconstituímos com apoio nas fontes que citamos no prefácio do volume díptico *Cenas de um ano da minha vida* e *Apontamentos de viagem*, para o qual remetemos o leitor quanto às suas razões respectivas.

Tivemos de suprimir também *O Pároco de* [sic] *Aldeia*, pequeno romance rústico, que nada tem de histórico, e que agrupa naturalmente, em género literário e tipologia social, com *O Galego (Vida, ditos e feitos de Lázaro Tomé)*, que ficou incompleto mas suficientemente extenso para fazer sentido, tratando-se, de mais a mais, de um retrato ou ‘pintura’ de carácter, em estilo picaresco. Com ambos formamos um volume à parte, destacando assim da novelística histórica de Herculano (Nemésio, 1970, p. ix).

Sobre a supressão de *De Jersey a Granville* (1831) e de *O pároco da aldeia* (1825)¹⁰, Nemésio (1970) afirma que os dois textos destoam do restante das outras ficções coligidas em *Lendas e narrativas*, porque não possuem o caráter histórico – o que, de fato, é anunciado por Herculano, como vimos, ao referir que foram as primeiras tentativas de romance histórico em nosso vernáculo. Todavia, como também já discurremos, a seleta permaneceu com esses dois textos mesmo em sua segunda edição, ou seja, o autor nunca os retirou de *Lendas e narrativas* e não os enxergava como destoantes, porque também eles discutem as realidades do Portugal oitocentista: as ficções históricas o fizeram mirando o passado, enquanto essas duas narrativas o fazem sob o escopo contemporâneo. Dito de outro modo, fundamentados no conhecimento dos textos de Herculano, afirmamos que, de modo geral, a coletânea aborda, em sua economia interna de produções, a cultura, a religiosidade, a história e diversos outros olhares sobre Portugal, inclusive as visões dominantes dos estrangeiros.

Outra questão: Nemésio refere que o escritor pensou em elaborar o tal *Cenas de um ano da minha vida*, no qual *De Jersey*

10 Nemésio (1969) afirma que o título deveria ser *O pároco de aldeia*, e não "da aldeia", como vem nas últimas edições de *Lendas e narrativas*, por má interpretação da vogal elidida pelo apóstrofo, na ortografia do autor. De fato, na maioria das oito edições do semanário, a obra é grafada com um apóstrofo: *O parocho d'aldeia*, de acordo com o uso corrente na época, mas, nas tiragens de 18 de novembro e 9 de dezembro de 1843, a obra foi grafada da seguinte maneira: *O parocho da aldeia*, sem o apóstrofo. Na presente construção textual, ambas as supressões, com o uso do apóstrofo – tanto de *a* quanto de *e* –, são justificáveis, pois gramaticalmente, no primeiro caso, ocorreria uma crase e, no segundo, uma epêntese. Isso posto, advogamos que, ao contrário do que propõe Nemésio (1969), o título da narrativa deve ser com o uso da contração entre a preposição *e* o artigo definido, primeiramente, porque de tal forma foi redigido em *O Panorama* e em *Lendas e narrativas* e, depois, por uma questão semântica. O artigo definido "a" particulariza a aldeia da qual o clérigo é o pároco, enquanto a preposição "de" manifesta a ideia de algo genérico, podendo denotar também um designativo não tão específico. Embora na narrativa de Herculano não se dê o nome à aldeia nem ao seu padre, ela é construída como as lembranças da infância do narrador e, portanto, é *a aldeia específica* e *o seu singular pároco*. Cabe, por fim, mencionar que o narrador não centraliza as suas memórias apenas na personagem do clérigo, mas, pelo contrário, faz descrições pormenorizadas *daquela* aldeia e de seus habitantes, sendo o pároco não apenas o padre *de* uma aldeia, mas, reiteramos, *da* singular aldeia.

a *Granville* (1831) deveria figurar. De fato, o herculanista revisitou outros textos divulgados pelo autor em *O Panorama* ou deixados em anotações pessoais e os coligiu sob o referido título, mas insistimos: essa é uma publicação póstuma, de 1934, e *Lendas e narrativas* foi deixada por Herculano com os seus nove textos já mencionados, sem supressões ou acréscimos.

Teríamos ainda outras análises a ser feitas neste estudo sobre a edição de Nemésio, porém realizamos as principais e gerais acerca do que cremos ser as incongruências de suas opções para alterar a obra de Herculano. Trabalhos vindouros devem, portanto, averiguar os pontos mais específicos da dita edição ou dos textos inéditos ou, ainda, da própria lógica interna de *Lendas e narrativas*.

CONCLUSÃO

A imagem que, muitas vezes, temos das edições de Alexandre Herculano é de tomos antigos e empoeirados, junto aos clássicos, nas bibliotecas. Como vimos, o pioneirismo do autor na lavra dos romances históricos em nosso vernáculo é um convite a revisitar a sua obra, pois, dessa forma, se compreende a origem de uma tradição literária. Mais: é fundamental ter em mente que a sua produção dialoga com um contexto maior do século XIX, sobretudo relacionado a um Portugal que se questiona. Por isso, é salutar que, sem desprezar as antigas edições, tenhamos edições atualizadas e críticas dos textos de Herculano. É bem verdade que também Vitorino Nemésio tentou, em 1970, trazer à baila a literatura herculanista e apresentá-la sob uma nova organização, sobretudo em *Lendas e narrativas*. Todavia, o crítico incorreu na falta de fidelidade à configuração dessa obra, conforme havia sido deixada pelo autor.

Apesar de haver uma boa intenção de Nemésio em trazer a público alguns textos inéditos de Herculano – embora não tenham

gerado, posteriormente, trabalhos acadêmicos de fôlego que aborem essas outras narrativas –, entendemos que as alterações empreendidas em *Lendas e narrativas* não se justificam conforme ele quis. Primeiramente, porque há muitos outros textos – não ficcionais – de Herculano que não deixaram as páginas de *O Panorama* – há, obviamente, grande valor em republicar os inéditos, mas isso poderia ter sido feito de outra forma: em um apêndice, devidamente explicitado, ou em outra antologia. Em segundo lugar, porque Herculano não deixa, como vimos, *Lendas e narrativas* como uma obra aberta para alterações de terceiros: a seleta estava consolidada e o autor a republicou, com a mesma configuração, retomando as ideias da primeira edição, ainda em vida. Por fim, porque, ainda que os textos de *Lendas e narrativas* possam ser lidos de forma autônoma, é possível entendê-los como um bloco de unidade e isso não sustenta as supressões de narrativas que Nemésio considerou como “corpos estranhos” em meio à coletânea – mesmo que não estejam ambientadas nos remotos passados pátrios, as narrativas suprimidas discutem, como as outras, a situação do Portugal oitocentista.

Ainda, ao gerar edições que alteraram *Lendas e narrativas* sem avisos prévios aos leitores, Nemésio colabora na desorientação de investigadores e de leitores, que podem não conhecer exatamente as configurações da obra, conforme fora deixada por Herculano.

Este breve estudo é, portanto, uma chamada às revisitações, às releituras e às reedições das produções de Herculano.

REFERÊNCIAS

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

CHARTIER, R. *Editar e traduzir: mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Editora UNESP, 2022.

HERCULANO, A. *Lendas e narrativas*. Lisboa: Bertrand, [19--].

HERCULANO, A. *Lendas e narrativas*: volumes I e II. Alfragide: Leya, 2010.

LOURENÇO, E. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.

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

MARINHO, M. F. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

NEMÉSIO, V. Prefácio. *In*: HERCULANO, A. Alexandre Herculano: obras completas: *O pároco de [sic] aldeia; O galego: vida, ditos e feitos de Lázaro Tomé*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1969. p. 7-20.

NEMÉSIO, V. Prefácio. *In*: HERCULANO, A. Alexandre Herculano: obras completas: *Lendas e Narrativas*: tomo I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1970. p. vii-xxi.

SILVA, J. L. R. O. *O Panorama (1837-1844): jornalismo e ilustração em Portugal na primeira metade de oitocentos*. Covilhã: Livros LabCom, 2014.

5

Aion Roloff (UFPR)

O Eu e o Outro – Marcolina e Silvestre, o Editor e Silvestre:

a relação entre as personagens
em *Coração, cabeça e estômago*,
de Camilo Castelo Branco¹

1

Este artigo é parte da pesquisa de mestrado do autor.

DOI: [10.31560/pimentacultural/978-85-7221-345-5.5](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/978-85-7221-345-5.5)

RESUMO

Este texto pretende apresentar uma análise da relação das personagens da obra *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco, com base na teoria de Emmanuel Levinas em seu livro *Totalidade e infinito* (1980), procurando entender como a relação Eu *versus* Outro modifica e molda o entendimento que o público leitor pode vir a ter da obra. Nossa análise se debruça especificamente sobre a relação que o protagonista, Silvestre, estabelece primeiramente com a personagem Marcolina e depois com a figura do Editor, levando em conta quais possibilidades de análise podem ser antevistas e a crítica que o autor pretendia expor.

Palavras-chave: Levinas; Camilo Castelo Branco; *Coração, cabeça e estômago*.

Coração, cabeça e estômago, publicado pela primeira vez em 1862, trata-se de uma obra que relata os episódios da vida da personagem Silvestre da Silva, por intermédio de uma série de diários autobiográficos deixados após a sua morte. Essa ficção, escrita por Camilo Castelo Branco, é comumente filiada pela crítica à estética do Romantismo português² do século XIX. A respeito, Coelho (1977, p. 107), em um dos seus estudos, propõe:

Caso singular o deste livro! Camilo que, saído da prisão, tinha em 1862 uma família a sustentar e, como ganhador-pão, a pena, alinhavou-se sem esmero, valendo-se dum estratagema fácil – publicar memórias e fragmentos dum herói imaginário, jornalista e poeta – para aproveitar escritos díspares decerto disponíveis no seu arsenal. Era visivelmente um arranjo oportunista. não tomou a obra a sério, não teve preocupações de unidade e coerência; ao oferecer-nos um auto-retrato em três tempos (fases do *Coração*, da *Cabeça* e do *Estômago*) não curou de tapar fendas na evolução psicológica de Silvestre, misturou o faceto, o sentimental e o escandaloso.

Comentando o que o próprio Camilo teria dito sobre a obra, Coelho (1977, p. 107, grifo nosso) continua:

Em 8 de Fevereiro de 1863, em carta a José Gomes Monteiro, diz que *Coração, Cabeça e Estômago* pertence ao gênero 'popular e contrafeito' [...] moldando-se 'a vontade dos compradores'; em 4 de Março, dirigindo-se ao mesmo amigo, classifica o livro de 'o pior' dos seus

2 Ao comentar as características gerais e fundamentais do Romantismo como escola literária, Ferreira (1954, p. 745), em *História da Literatura Portuguesa*, explica: "A literatura romântica brotou, como dissemos, da reacção contra o racionalismo e o convencionalismo excessivamente rígidos da literatura clássica [...] o sentimentalismo veio a ser outra característica geral e fundamental da escola romântica". Complementando, recorremos a Saraiva e Lopes (1985, p. 727), que sobre o Romantismo afirmam: "Nas origens remotas do Romantismo está o progresso económico, político e social da burguesia; no seu fecho estão as consequências da grande revolução industrial que a partir de 1850 transforma completamente a vida na Europa em menos de meio século". Assim, são essas proposições que consideramos ao declarar *Coração, cabeça e estômago* como um exemplar de literatura filiada à estética romântica. Cabe salientar que tanto Ferreira (1954) quanto Saraiva e Lopes (1985) se referem a Camilo Castelo Branco como pertencente à geração romântica em Portugal.

romances. Não cabe por em dúvida a sua sinceridade. Apenas, porém, de certo ponto de vista lhe daremos razão: *Coração, Cabeça e Estomago* é sim, uma obra desigual, desarticulada, onde não se operou a necessária fusão de materiais heterogêneos; obra apimentada na primeira parte, com brejeirices ou graçolas de gosto discutível; *mas reserva ao leitor atento a surpresa duma substantifique moelle, contém um sentido irônico que convida a meditação, além de páginas magistrais de realismo rústico dum estilo em muitos passos admirável, dúctil, chistoso.*

De fato, podemos acusar a narrativa de ter uma proposta demasiado simplista ou, então, de ser muito heterogênea, pois parece oscilar ao longo do enredo, ora tratando do amor, ora discutindo temas políticos – conforme veremos em nossa análise –; contudo, discordamos dessas afirmações, tanto de Coelho quanto do próprio Camilo. O que observamos é a narrativa suscitar a necessidade de o leitor enxergar além da superfície do texto e ler nas entrelinhas, procurando identificar possíveis caminhos que a leitura da obra possa oferecer. Acreditamos que não estamos, simplesmente, diante de um romance autobiográfico meramente popularesco em que há a ausência de crítica social, mas, sim, de uma obra que tenta em certa medida oferecer um retrato irônico e bem articulado da sociedade que buscava representar. Considerando essa noção a respeito da obra camiliana, Cabral (2008, p. 22-23), no *Prefácio* à obra, declara:

A novelística camiliana é apresentada como alheia à crítica social, sobretudo quando comparada com a obra ficcional de um de seus “parceiros” da Literatura Portuguesa do mesmo século, Eça de Queirós [...] Uma das razões para esta oposição reside no facto de Eça de Queirós ser autor de uma ficção em que a crítica social é notória pelo compromisso da literatura com a sociedade como característica primordial do realismo-naturalismo, enquanto a de Camilo, tendo em muitas de suas novelas laivos ultra-românticos [...] é aparentemente alheia às questões sociais. Lendo atentamente *Coração, Cabeça e Estômago*, no entanto, a ausência de crítica social como característica da ficção camiliana não é simplesmente verdadeira [...].

A crítica social, inscrita de modo indirecto e subtil, não programático, mas, afinal, atravessando toda a novela em análise, constitui [...] exemplo da estética da ambiguidade camiliana.

O que nos chama atenção é justamente esse carácter duplo – ora parece haver crítica, ora não – suscitador de questões que perpassam o texto e vão além dele, norteando também a nossa análise: entender como se dá a representação social e de que forma Camilo Castelo Branco trabalha a crítica social, utilizando personagens e lhes concedendo espaço e voz de maneira diferenciada para levar a cabo uma problemática social.

Somos apresentados à história não só pela voz de Silvestre, mas também de seu Editor, que por vezes explica diversas passagens da narrativa:

Vamos à papelada, como dizem os outros. Tenho debaixo dos olhos, mal enxutos da saudade, três volumes, escritos da mão de Silvestre. O primeiro, na lauda, que serve de capa, tem a seguinte inscrição em letras maiúsculas: CORAÇÃO.

O segundo, menos volumoso, diz: CABEÇA. O título do terceiro, e maior volume é: ESTÔMAGO (Castelo Branco, 2003, p. 7).

O que observamos é um livro dividido em três volumes, cada qual correspondente a uma etapa da vida de Silvestre da Silva, que cede aos desejos de cada parte de seu corpo, iniciando pelo *Coração*, passando pela *Cabeça* e terminando no *Estômago*. É Silvestre que escreve à mão cada volume, dedicando-se a narrar sua vida, e deixa os papéis confiados ao Editor como herança:

Eu fui o herdeiro dos seus 'papéis.' Alguns credores quiseram disputar-mos, cuidando que eram *papéis de crédito*. Fiz-lhes entender que eram pedaços de um romance; e eles, renunciando a posse, disseram que tais pataratices deviam chamar-se *papelada* e não *papéis*.

Aceitei a distinção como necessária e retirei com a papelada, resolvido dá-la à estampa, e com o produto dela ir resgatando a palavra de nosso defunto amigo, embolsando os credores os credores. Fiz um cálculo aproximado que me anima a asseverar aos credores de Silvestre que hão de ser plenamente pagos, feita a 10ª edição deste romance (Castelo Branco, 2003, p. 7, grifo do autor).

O Editor, em tom irônico, comenta sobre as dívidas deixadas por Silvestre após a sua morte e se propõe a publicar em romance as memórias de seu amigo, não sem antes dedicar grande espaço para que ele mesmo, de algum modo, explique e conceitue, inclusive temporalmente, a trama:

Nenhum deles designa época [se referindo aos volumes]; mas quem tiver, como eu, particular conhecimento do indivíduo, pode, sem grande erro cronológico datar os três manuscritos. O Coração reina desde 1844 até 1854. São aqueles dez anos em que nós vimos Silvestre fazer tolice brava. Em 1855, notamos a transfiguração do nosso amigo, que durou até 1860, [...] Não viste, pois, a transição que o homem fez para o estomago [...] Podemos assinar tempo ao terceiro volume, desde 1860 até fim de 61, em que o *autobiógrafo* se desmanchou do que era para se arranjar doutro feitio (Castelo Branco, 2003, p. 8, grifo nosso).

Assim, temos dois tempos narrativos distintos: (i) o *presente*, no qual o Editor publica a obra após a morte de Silvestre e tece comentários que julga necessários para o leitor; (ii) o *passado*, no qual se situa a narrativa de Silvestre. Buscando conceituar a obra, recorrendo à tipologia de Frye (2014, p. 470), em seu livro *Anatomia da crítica*, de fato, estamos diante de um livro autobiográfico:

A autobiografia é outra forma que se funde ao romance moderno, por uma série de gradações imperceptíveis. A maioria das autobiografias é inspirada por um impulso criativo, e, portanto, ficcional, de selecionar apenas aqueles eventos e experiências da vida do escritor que sirvam para construir um padrão integrado. [...] Podemos chamar essa forma muito importante de ficção em prosa de forma

confessional [...] a confissão flui para o romance moderno, e a mistura produz a autobiografia ficcional.

Silvestre escreve de próprio punho suas memórias, selecionando os eventos e as experiências de sua vida, separando-os de acordo com cada parte do corpo e narrando ao leitor cada singularidade que julga importante. É ele quem escreve a sua biografia, daí que, numa primeira leitura, recorreremos à nomenclatura “autobiografia”. Contudo, por mais que estejamos diante desse tipo de classificação de romance autobiográfico, é importante recordar o que Frye (2014, p. 468) propõe acerca de classificações em Literatura:

As formas de ficção em prosa são misturadas, como traços raciais em seres humanos, não separáveis como os sexos. Na verdade, a demanda popular por ficção é sempre uma forma mista, um romance moderno, apenas romântico o suficiente para o leitor projetar sua libido no herói e sua alma na heroína, e apenas romanesco o bastante para manter essas projeções em um mundo familiar.

Coração, cabeça e estômago é, inclusive, um bom exemplo dessa mescla narrativa: sendo dois tempos distintos, nos deparamos com a narração de Silvestre, o autobiógrafo, e do Editor, que, por diversos paratextos³ editoriais, contextualiza as memórias do amigo, por razões que exploraremos melhor ao longo da pesquisa.

A narrativa se passa em Portugal, no século XIX, conforme o próprio Editor apresenta. É nesse contexto que Silvestre nos narra suas aventuras, sendo ele o *Eu* da narrativa, ao redor do qual todos os outros acontecimentos giram. Ao conceituar quem é o Eu para o campo filosófico, Levinas (1980, p. 24) afirma:

3 Tomamos a seguinte definição para conceituar o que seriam os paratextos presentes na obra: “Títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, preâmbulos, apresentação etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; [...] e vários outros tipos de sinais acessórios, [...] que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende” (Gennette, 1982 *apud* Araújo, 2010). Assim, o Editor sempre aparece falando em paratextos, sejam eles notas de rodapé ou, de fim, em seções alheias ao texto escrito por Silvestre.

Ser eu é, para além de toda a individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação.

O eu é idêntico mesmo nas suas alterações: representa-as e pensa-as para si. A identidade universal em que o heterogêneo pode ser abrangido tem a ossatura de um sujeito, da primeira pessoa. Pensamento universal, é um 'eu penso'.

O Eu inicia sua narrativa com a parte intitulada "Coração", declarando: "O meu noviciado de amor passei-o em Lisboa. Amei as primeiras sete mulheres que vi e que me viram" (Castelo Branco, 2003, p. 15). Assim, estamos diante exatamente da singularidade existente em Silvestre; não só nesse ponto, ele é uma personagem que se apresenta como a chave narrativa, evoluindo a cada parte, ainda que de maneira um pouco torta ou ambígua, tratando-se de um protagonista que vive e pensa de maneiras muito singulares, cheias de sentido. Para ele, viver com o coração, se apaixonar por sete diferentes mulheres, é natural e, mesmo que a sociedade o condene, isso não tem importância. O que interessa a ele é o passar de suas memórias, em que narra, inicialmente, todos os seus interesses amorosos:

A primeira era uma órfã, que vivia da caridade de um ourives, amigo do seu defunto pai. Chamava-se Leontina. Fiz versos a Leontina, sonetos em rima fácil, e muito errado, como tive ocasião de verificar, quando os quis dedicar a outra, dois anos depois.

[...]

As filhas do ourives, receando que o pai se cassasse com a órfã, queriam-lhe mal [...] E o certo é que o ourives

pensava em casar com Leontina, logo que as filhas se arrumassem. Estas, porém, sobre serem feias, tinham contra si a repugnância do pai no dotá-las em vida. Ninguém as queria para passatempo e menos ainda para esposas.

Picado pelo ciúme, abriu o ourives seu peito à órfã, ofereceu-lhe a mão, e uma pulseira de brilhantes nela, com a condição de me esquecer.

[...]

Não sei mais nada a respeito da primeira das sete mulheres que amei em Lisboa (Castelo Branco, 2003, p. 15-17).

Nessa passagem, Silvestre representa bem a necessidade do casamento para as figuras femininas das filhas do ourives, apresentando ao leitor uma das características mais simbólicas da sociedade burguesa portuguesa do século XIX, na qual ainda imperavam valores modernos e a existência de rígidos padrões morais sociais, além da existência de pilares burgueses como a família, o lar e o casamento (Hobsbawn, 2015). Silvestre sabe poucos detalhes desses acontecimentos; quem nos conta o que aconteceu à sua primeira amada e ao homem que cuidava dela é o próprio Editor, que traz uma nota à narrativa, sem deixar de transparecer seu tom irônico característico: Leontina casou-se com o ourives, o traiu – causando, assim, um escândalo de grandes proporções na sociedade – e, depois de ficar enclausurada num convento, descobriu a morte do marido e ficou rica:

Leontina andou falada na sua roda, como esposa fiel e admirável vencedora de tentações. Quase todos os amigos particulares do marido a cortejaram sem resultado. Deu bailes em sua casa, donde era frequente saírem os convidados penhorados, às quatro horas da manhã; mas, duma vez, não saíram todos; ficou um escondido no quarto da criada, e lá passou o dia seguinte. O ourives ignorou muito tempo que a sua lealdade não era dignamente correspondida, porém, suspeitando um dia que a criada o roubava, fez-lhe uma visita domiciliária ao

quarto, sem prevenir a esposa, e achou lá o filho do seu primo Anselmo, dormindo sobre a cama da moça, com a segurança de quem dorme em sua casa. Estava de moiras amarelas e vestia um chalambre de lã do dono da casa! É o escândalo e a mangação!

[...]

Leontina, dias depois, foi para o Convento da Encarnação.

[...]

o ourives morreu hidrópico, legando as filhas umas inscrições [...] e à esposa uma independência farta em títulos bancários e em gêneros de ourivesaria (Castelo Branco, 2003, p. 17-18).

Essa interrupção é a primeira de muitas que o Editor faz ao longo da obra. É interessante perceber o que ele comenta sobre Leontina, virando assunto porque “andou falada na sua roda” (Castelo Branco, 2003, p. 17). Significa dizer que a sociedade falava sobre ela justamente quando de sua ascensão social à classe burguesa, casando-se com um homem de boa profissão. O livro não nega a sociedade, tampouco o período em que foi escrito ou o contexto em que a narrativa se passa – nessa primeira parte, vivencia-se o período de dez anos entre 1844 e 1854, conforme aponta o Editor no preâmbulo narrativo; Silvestre, Leontina, o ourives e suas filhas são parte da sociedade burguesa desse contexto e assim são retratados.

Silvestre prossegue a narrativa e, depois de contar todos os sete casos de amor, começa a notar o interesse que a sociedade demonstra por sua figura:

Eu sabia que era corrente *nos círculos da juventude* a seguinte história a meu respeito: ‘Que eu tinha amado uma neta de reis, filha dum titular, cujos avós já tinham os retratos de vinte gerações, antes de se inventar a pintura [...] Que o fidalgo chamara a filha e, ouvida a resposta balbuciente dela, a fizera entrar no Mosteiro das Comendadeiras da Encarnação [...]’

Era isso o que se dizia; mas a verdade é outra (Castelo Branco, 2003, p. 47-48, grifo nosso).

Cabe aqui lembrar que interrupções relativas a algo que denominaremos “a sociedade” aparecem ao longo de toda a trama, ainda que de forma sutil. Silvestre apresenta a sociedade como uma personagem, que de certa forma é responsável por garantir a moralidade de seus atos ou, pelo menos, questioná-los. A qual sociedade ele se refere? O contexto temporal da narrativa nos faz crer que se trata da sociedade burguesa de Portugal no século XIX⁴. Afinal, Silvestre vive como um homem burguês, rico, com dinheiro advindo de uma herança paterna, fato que a narrativa só explicita um pouco mais à frente:

Decorreram três meses, durante os quais fui à província vender uma parte da minha legítima paterna. Cuidava minha extremosa mãe que eu, dois anos ausente dela, ia enfim adoçar-lhe os últimos anos e resgatar os empenhos a que sacrificara os bens [...]

Liquidada a venda de algumas propriedades, que minha boa mãe, com engenhosa compaixão de meus desatinos,

4 É importante salientar que estamos lidando com o contexto burguês em Portugal, diferente da burguesia de França ou Inglaterra. Os preceitos burgueses em Portugal chegaram modificados e adulterados, diferentemente dos demais países europeus. Cruz (2012, p. 70-71), a respeito da questão da classe burguesa em Portugal, afirma: “Portugal acompanhou os países mais avançados da Europa do século passado e, por vezes, foi mesmo pioneiro na democratização da vida política e na introdução de alterações jurídicas e institucionais inovadoras [...] Os valores da burguesia foram-se impondo, progressivamente, a todos os grupos sociais, desenhando uma comunhão de mentalidades, numa permanência de elementos fundadores da hierarquização dos indivíduos. Apesar de serem detectáveis sobrevivências do passado, evidenciando a lenta afirmação do novo tipo de organização social e, também, a complexidade da psicologia dos burgueses, é clara a afirmação do novo modelo de sociedade. [...] À semelhança do que aconteceu em outros países da Europa, na sociedade portuguesa da segunda metade do século passado, eram ainda muito evidentes múltiplos sinais de inexistência de ruptura total com o Velho Mundo; a continuidade mesclava-se com a inovação”. Portanto, quando se fala em sociedade burguesa portuguesa, temos de tomar nota que essa sociedade teve os valores burgueses instituídos de maneira lenta e progressiva e que isso modificou a maneira de tal sociedade se comportar. Não se trata da mesma burguesia francesa e inglesa, mas, sim, de uma burguesia com os mesmos valores, mas modificados em alguma medida.

fez comprar por terceira pessoa, voltei a Lisboa (Castelo Branco, 2003, p. 67).

Silvestre não trabalha, vive viajando e, nessa primeira parte da narrativa, dedica a maior parte do seu tempo a escrever poesias e seus casos amorosos. Incomoda-o muito retornar à província, lugar que ele chama sua terra, sendo que o que ele quer mesmo é voltar a Lisboa. Há aqui um embate entre a cidade e o campo: Silvestre não gosta de sua vida fora do centro urbano, quer retornar à capital o quanto antes, pois lá ele pode ceder aos impulsos de seu corpo e viver da maneira que deseja.

Berman (1997, p. 21), em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, declara que "em tempos como esses⁵ o indivíduo ousa individualizar-se", caracterizando dessa forma um dos muitos preceitos do dito homem moderno⁶. Nesse sentido, Silvestre ousa se individualizar, visto que assim pode ceder aos seus impulsos, vivenciando um de seus amores, embora reconheça, logo depois, que os sete amores tiveram algum grau de problematização:

A minha alma olhou para o que foi e viu que os sete amores que a tinham derrancado passageiramente eram ridículos e indignos de serem dados como explicação de um cinismo sobremaneira satânico em que eu me andava ensaiando (Castelo Branco, 2003, p. 43).

Em seguida, o autobiógrafo coloca em contraponto duas mulheres: Paula, a mulher que o mundo admira, e Marcolina, a mulher que o mundo despreza, opostas e com seus próprios papéis sociais predeterminados. O narrador, então, se dedica a narrar inicialmente a vida de Paula: primeiramente se apaixona por ela numa viagem a

5 O autor se refere aos tempos em que se encontraria o homem moderno.

6 Ao conceituar a modernidade e como esse homem moderno se comportaria diante das transformações sociais do século XIX, Berman (1997, p. 13) declara: "Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo".

Sintra, depois descobre que ela foi prometida a um primo, mas que estava apaixonada mesmo por um conde, que acabaria traíndo:

O que afoitamente certifico é que o conde foi traído [...] O amante vilipendiado vingou-se divulgando o mais secreto da sua intimidade com Paula. A sociedade espantou-se no primeiro dia da nova e no segundo esqueceu-se a ponto de redobram os adoradores ao redor de Paula (Castelo Branco, 2003, p. 68).

Notamos aqui uma representação daquilo a que a sociedade burguesa mais era afeita: as aparências, pois as pessoas simplesmente se esquecem do ocorrido. Depois dessa cena, Silvestre narra o encontro com Paula num camarote, em que se sente humilhado por ela:

À saída do teatro, notei que Paula me encarara com o leque de dentro da carruagem. Rarefez-se a nuvem negra da zombaria [...]

Às duas horas do dia seguinte, quando eu estava escrevendo as comoções alegres da noite desvelada, recebi uma carta de posta-interna. Conheci a letra de Paula. Parou-me o sangue no peito [...] Abri e vi que eram versos. Versos! [...]

Li:

Ao terno cantor, que n'alma

Tem da amante o nome escrito,

Solitária amante envia

Saudades do periquito,

'Será isso escárnio?!' Exclamei. Respondeu-me a seguinte quadra:

Ao meigo vate, que eu amo

Com amor casto e infinito

Manda um doce e ardente beijo

O saudoso periquito

[...]

A dor empedrou-me. Grande é a angústia do homem que de si próprio quer esconder o seu aviltamento! (Castelo Branco, 2003, p. 71-72).

A zombaria de Paula faz Silvestre perder o encanto e finalmente perceber que, diferentemente dele, ela, na posição de mulher que o mundo respeita, independentemente da atitude que venha a tomar, segue sendo compreendida e aceita pela sociedade. Já ele, caso cedesse ao amor que dizia sentir por ela, seria alvo de zombaria por parte dela. Magoado, Silvestre decide fazer uma viagem a Santarém. Sozinho, ele parece simplesmente aceitar o ocorrido e que a vergonha o impediria de tomar outra decisão. Em Santarém, reencontra um amigo de faculdade e, por intermédio deste, acaba por se envolver novamente numa situação relacionada a ela:

Uma tarde, recebeu o meu amigo, da mão de um oficial de diligências, um ofício do governador civil para imediatamente dar busca na estalagem da Sra. Felícia, onde se presumia estar uma menina nobre, fugida de Lisboa com um sedutor. Ordenava a autoridade superior que o raptor fosse enviado à cadeia e a manina recolhida, até novas ordens, num convento. [...]

– Queres tu vir na qualidade de aguazil acompanhar-me nessa diligência? – disse-me ele.

– Vou – respondi – mas, se tu és homem de coração, como creio, dá escápula aos infelizes, que se amam. [...]

Meia hora depois entrou na sala o sujeito e dama. Céus! [...] Era Paula! Oh! ... Paula! [...] Quando me recobrei do espasmo, ergui-me e saí, sem encarar na desgraçada. [...]

– Declarou Paula de Albuquerque que não era raptada e seguira de muito sua livre vontade aquele homem, que amava e com quem queria se casar [...]

A autoridade oficiou daí ao governador civil, narrando-lhe os sucessos. Respondeu este que, visto ser tarde para entrar no convento- pernoitasse a fugitiva na estalagem (Castelo Branco, 2003, p. 74-77).

Toda a sequência em Santarém demonstra exatamente a posição de Silvestre frente à sociedade: inicialmente, quando toma conhecimento do casal de desconhecidos, decide se opor às ordens de que o homem deve ser preso e a moça, colocada num convento, porém, quando descobre que a mulher se trata de Paula, simplesmente sai sem encará-la, talvez envergonhado. Seja como for, Silvestre tenta inicialmente se opor ao comportamento social que seria o dito correto nesse contexto: para ele, o certo seria deixar os amantes livres. Quando se dá conta de quem se trata, percebe que nada vai acontecer à mulher, afinal é aquela que o mundo admira, acabando por sair ilesa do julgamento social e voltar a Lisboa sem maiores problemas.

Na sequência, ele anuncia que Paula se casa e propõe uma reflexão sobre como funcionavam os admiradores e o espaço dela frente à sociedade:

D. Paula casou com o primo que lhe fora destinado desde a puerícia e tornou para o palácio de Benfica [...] Vi Paula no teatro: no seu camarote entravam as pessoas de mais brilho da sociedade lisbonense, e cortejavam-na com reverência igual à adoração. Vi Paula nos bailes [...] Vi finalmente, que D. Paula era a mulher que o mundo respeitava, sem embargo do conde, e dos amigos íntimos do conde, e do mestre-escola, único bode expiatório de tamanhas patifarias! (Castelo Branco, 2003, p. 78).

Além disso, o narrador faz uma espécie de separação entre a esfera pública e a privada. A esse respeito, comentando os preceitos da burguesia, Sennet (1988, p. 24), em *O declínio do homem público*, declara:

A família burguesa do século XIX tentou preservar uma certa distinção entre o sendo da realidade privada e os termos muito diferentes do mundo público exterior ao lar. O limiar entre ambos era confuso, frequentemente violado [...] Esquecemos muito facilmente uma qualidade que existia na vida burguesa: sua dignidade essencial. Havia um esforço – doentio e votado ao malogro, é certo – para operar distinções entre os campos da experiência e, desse modo, arrancar uma forma qualquer dessa sociedade em enorme desordem e desolação.

Silvestre, assim como Paula, está inserido na sociedade burguesa. Sabemos – conforme Sennet (1988) – que os limites entre o privado e o público eram frequentemente violados. O protagonista da narrativa, em determinada medida, tenta violar esses limites, mas simplesmente é engolido pelos acontecimentos. Em momento algum, ele pensa em expor Paula (tal como havia feito o conde) e nada ocorre a esta após o episódio de Santarém. Ao contrário, ela acaba sendo ainda mais admirada e respeitada pela sociedade lisboeta, embora faça coisas que essa mesma sociedade consideraria inadequado.

Para Sennet (1988, p. 25), essa ambiguidade explicaria o comportamento do homem público, tal qual Silvestre:

O desejo de revelar a própria personalidade no trato social e de avaliar a ação social em termos daquilo que esta mostra das personalidades das outras pessoas pode ser rotulado de duas maneiras. É primeiramente um desejo de autenticar enquanto ator social por meio de suas qualidades pessoais. O que torna a ação boa (isto é, autêntica) é a personalidade que nela se engajam, e não a ação em si mesma. [...] O desejo de autenticar a si mesmo, suas motivações, seus sentimentos, é, em segundo lugar, uma forma de puritanismo.

Assim, Silvestre, como o *Eu* da narrativa, decide revelar a si mesmo e ceder aos próprios impulsos, mas o que os *Outros* (a sociedade burguesa) fazem? Julgam-no e o cerceiam. Todavia, o *Eu* não entra em um conflito e, sim, acovarda-se cada vez mais nos desejos que pretendia expressar.

A respeito de quem seria o Outro e sua relação de alteridade⁷ com o Eu, Levinas (1980, p. 26) afirma:

O outro metafísico é outro de uma alteridade que não é formal, de uma alteridade que não é um simples inverso da identidade, nem de uma alteridade feita de resistência ao Mesmo, mas de uma alteridade anterior a toda a iniciativa, a todo o imperialismo do Mesmo; outro de uma alteridade que não limita o Mesmo, porque nesse caso o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade da fronteira, seria, dentro do sistema, ainda o Mesmo.

O absolutamente Outro é Outrem: não faz número comigo. A colectividade em que eu digo 'tu' ou 'nós' não é um plural de 'eu'.

Assim sendo, a relação proposta vai muito além da mera definição superficial de se colocar no lugar do outro (Burckhart, 2016), envolvendo reconhecer o Eu e o Outro como categorias distintas e fundamentalmente opostas, porém não excludentes. Afinal, o *Eu* só existiria no Outro e este só existiria no *Mesmo* (Levinas, 1980).

Dando continuidade, o Eu segue narrando e coloca em oposição a Paula outra mulher: Marcolina, aquela que o mundo despreza. É aqui que Silvestre decide conceder voz a ela, diferentemente do que fizera com Paula páginas antes: “– Conta-me a tua história, Marcolina, antes que eu perca a razão, para lhe dar valor” (Castelo Branco, 1862, p. 23). Então, por intermédio do protagonista, ela passa a narrar sua história e os dois conversam, numa interessante relação.

Ao dar voz à Marcolina, passamos a tê-la como o *Outro* do *Eu* apresentado até então. Assim, o Eu nos leva até o Outro, pois julga que, numa sociedade burguesa como a retratada, diferentemente da primeira, a segunda mulher não teria o mesmo espaço, tampouco a mesma admiração. Por essa razão, se faz necessário que ela mesma

7 Recorrendo ao dicionário para definir alteridade, temos: “Estado ou qualidade do que é outro, distinto, diferente” (Michaelis, 1998, p. 115).

fale por si, por intermédio do espaço concedido por Silvestre, dentro da narrativa. Não podemos esquecer que o *Outro* só existe a partir do *Eu*, visto que só temos acesso à sua história pelo processo de concessão de voz. Essa relação é um ponto-chave da narrativa: essa personagem precisa do espaço cedido por Silvestre e o narrador acha importante lhe dar essa oportunidade.

Segundo Levinas (1980, p. 63), “reconhecer outrem é, pois, atingi-lo através do mundo das coisas possuídas, mas instaurar simultaneamente, pelo dom, a comunidade e a universalidade”. Desse modo, ao reconhecer Marcolina como outrem, Silvestre estabelece um canal de comunicação e torna possível que ela tenha sua voz e vez, algo que jamais teria sem a intervenção dele, visto os rígidos papéis sociais da classe burguesa. Via espaço narrativo cedido por Silvestre, ela narra suas angústias e agruras dentro da sociedade em que está situada:

Não tenho memória nenhuma de viver em casa mobiliada com limpeza. Minha mãe foi vendendo pouco a pouco algumas joias que tinha para ajudar as despesas, que aumentavam, e aos vícios de seu marido, que também cresciam com a pobreza [...] Meu padraсто, por causa duma revolução, foi demitido do lugar; e obrigado pela penúria, fez um roubo e esteve preso alguns meses. Nunca mais o vi, e não sei ainda hoje se foi degradado, se foi para o Brasil, como minha mãe dizia.

Quando eu tinha doze anos, vivíamos num último andar duma casa na Rua de S. Luís (Castelo Branco, 2003, p. 86-87).

Assim, a relação que se estabelece entre essas personagens é esboçada com Silvestre sendo o *Eu* – que não é *Outro* – e Marcolina, o *Outro* absoluto – que não é o *Eu* (Levinas, 1980). Essa relação é aprofundada, sendo a maneira possível que a obra encontra para estabelecer a crítica social que pretende fazer à sociedade burguesa do século XIX. Marcolina é vendida por sua mãe e vive uma vida de sofrimentos ao lado do comprador, o barão, embora, a

respeito deste, ela afirma a Silvestre: “Não o maldiga, que tinha boas qualidades” (Castelo Branco, 2003, p. 90) e reconheça: “[...] comecei a sentir os espinhos de minha posição” (Castelo Branco, 2003, p. 92-93), confirmando seu papel de mulher desprezada e resignada frente àquela sociedade.

Ela acaba por se envolver com o guarda-livros do barão, um jovem chamado Augusto, sendo desmascarada. Conta a Silvestre o sucedido:

Espantou-se do meu desembaraço o barão e cobriu-me de injúrias; das injúrias passou às lágrimas; das lágrimas tonou aos insultos; e quando eu menos podia esperar uma vilania sem nome, deu-me uma bofetada. Levei as mãos ao rosto e quase perdi os sentidos. Quando abri os olhos, desvariados de angústia, o barão estava ajoelhado aos meus pés e dizia: ‘Eu não sou, há muito, teu marido porque não posso sê-lo, porque nunca te disse que sou casado e que tenho a mulher no Brasil. Espera que ela morra, e então serás minha mulher. A sociedade te respeitará então o título, a riqueza e a virtude de me teres sido fiel’

[...]

– *Era – tornou Marcolina – era um coração como poucos*⁸.

[...] Nunca mais vi a mestra, nem tive pessoa que me falasse de Augusto. Naturalmente o fui esquecendo, o forçoso era esquecê-lo em Paris e Londres, para onde o barão me levou, sem me dar tempo a cismar uma hora no meu passado. [...] De Londres fomos para Alemanha [...] quando o barão, no gozo de robusta saúde e felicidade que a cada hora me confessava, morreu subitamente dum ataque apoplético, quando se estava banhando. [...] A mulher do barão veio a Portugal e habilitou-se herdeira única da grande riqueza (Castelo Branco, 2003, p. 96-100, grifo nosso).

Por intermédio de Silvestre, Marcolina apenas confirma o seu papel social como amante do barão, que, no fim, não teria nenhum direito sobre sua fortuna. Ela, porém, foge com as joias e depois perde todo o seu dinheiro ao lado de Augusto. Inclusive, comporta-se de forma resignada, pois parece ter consciência disso. Todavia, a narrativa demonstra uma crítica ao que a sociedade fizera com essa mulher.

O Editor das memórias de Silvestre segue interrompendo e promovendo explicações ao longo da narrativa. Cabe a ele – e só a ele – intervir na narrativa e questionar se o protagonista fez bem em conceder voz à Marcolina:

Há de muita gente pensar que Silvestre da Silva, nesta parte de suas memórias, anda apegado às muletas literárias dos modernos regeneradores das mulheres degeneradas. Arguição injusta! [...] A meu ver, Marcolina está dando lições de moralidade, quando muita gente cuida que ela pedindo lágrimas e perdão dos agravos que fez à moral pública. Veremos.

Como quer que seja, aqui não há *damas de camélias*, nem Armandos. Silvestre não quer que o romanceiem nem dramatizem. Conta as coisas em escrito como mas disse a mim conversando, e eu agora as dou em estampa ao universo quais as achei nos seus manuscritos. Da moral do conto, o universo que decida, e os localistas (Castelo Branco, 2003, p. 104-105, grifo do autor).

Tomemos nota de qual era o público consumidor da obra de Camilo: a mesma sociedade burguesa retratada por ele. Portanto, dar voz aos sofrimentos de Marcolina – uma fora do lugar na sociedade –, sem nenhuma explicação para isso, nos faz pensar que a interrupção poderia de algum modo afastar o público. A possibilidade se adensa, ao termos o Editor fazendo interrupções ao longo da trama: explicar por que Silvestre vai contra a ordem vigente da sociedade burguesa em que ele se encontra. De toda forma, mais do que uma justificativa para Marcolina e o que ela representa ter

voz, toda a estratégia narrativa obviamente amplifica a ironia crítica presente na obra camiliana.

O Editor evoca *A dama das camélias* (1852), romance francês de Alexandre Dumas Filho, que narra a história de uma cortesã e um jovem estudante de Direito chamado Armando e os preconceitos por detrás desse amor. Contudo, não há na narrativa a idealização presente na história de Dumas. O Editor, de forma irônica, declara que não há nenhuma dama e não há a existência de nenhum Armando: Marcolina não precisa ser salva. Prosseguindo seu discurso ambíguo, ele informa que a moral da história que Silvestre está contando “o universo que decida, e os localistas” (Castelo Branco, 2003, p. 105). Dessa forma, não assume posição frente à narrativa de Silvestre, mas nem por isso deixa de problematizá-la. Afinal, ao que parece, “a história de Marcolina não é a história de uma mulher degenerada, mas de uma vítima dos mecanismos de uma sociedade materialista, e sua função não é derramar lágrimas dos leitores, mas incitar a reflexão” (Pavanelo, 2008, p. 92).

Camilo Castelo Branco vivia de sua escrita e, por essa razão, fica claro que era capaz de moldar-se ao público que consumia a sua literatura, tal qual fosse necessário. Franchetti (2003, p. 30), quando discute as imagens que o público poderia ter de Camilo, afirma:

Uma das principais imagens é a constante referência ao fato de escrever para viver, e de ter, assim, de dar ao público o que ele quer comprar [...] É que, como logo vai afirmar, ele é um escritor que escreve para viver, e por isso escreve para o leitor do presente, pois só pode escrever para a posteridade quem tem seguro o que comer.

Assim, a relação Eu x Outro e a crítica que a obra pretende fazer à sociedade burguesa, mediante essa problemática, têm de passar pela figura do Editor, uma vez que, “[...] embora a tenha criticado [a burguesia], Camilo não poderia perder a aprovação daquela que era o principal consumidor de suas obras” (Moysés, 2011, p. 49),

afinal ele estava “submetido à prática da literatura como profissão e, portanto, condenado ao público que tem” (Franchetti, 2003, p. 38). O que observamos é que Camilo, ainda que preocupado com o que seu público pudesse pensar da narrativa, não se acovarda ao apresentar a sociedade que quer criticar. Para tal, usa o recurso narrativo do Editor, que traz uma advertência que prepara e antecipa um possível julgamento do seu público leitor. Com isso, ele pode aprofundar a crítica social que quer apontar.

Na sequência, Marcolina confessa a Silvestre que, devido às circunstâncias e para ajudar a mãe e as irmãs, acaba conseguindo dinheiro de maneira imoral para o contexto em que se passa a trama, ou seja, se prostituindo:

Fui vendendo a roupa e os móveis. Perto estava já o dia da fome irremediável, quando fui convidada a procurar em determinada casa um homem que desejava tirar-me da miséria. A encarregada deste convite era uma mulher que tinha estabelecimento público de infâmia. Fui?... Fui... meu amigo, porque minhas irmãs tinham vendido na véspera as suas camisas e minha mãe já três vezes tinha vindo à minha porta pedir esmola com um ar de zombaria que me espedaçava. Apenas conheci a casa em que estava, quis fugir; mas fui estorvada pelo homem que me chamara. Era um amigo do barão (Castelo Branco, 2003, p. 108-109).

O ato de Marcolina não é julgado por Silvestre, mas poderia ser pelo público. Contudo, páginas antes o Editor já preparara os leitores, tanto na sua citação ao livro *A dama das camélias* quanto na questão de julgamento moral e do espaço que o narrador dedica àquela mulher.

É importante ressaltar que o encontro do Eu e do Outro se dá pela linguagem (Levinas, 1980) e é justamente assim que Marcolina e Silvestre se encontram: dialogando, o que faz com que a personagem, de mera coadjuvante e mulher degenerada frente à sociedade

burguesa, passe a ter voz e seja ouvida, uma posição que talvez jamais alcançaria – ainda que com as ressalvas do Editor.

Sobre esse movimento de acolhimento via discurso, Levinas (1980, p. 63) disserta:

Assim, o discurso não é uma patética confrontação de dois seres que se afastam das coisas e dos Outros. [...] A transcendência de outrem, que é a sua eminência, a sua altura, o seu domínio senhorial, engloba no seu sentido concreto a sua miséria, a sua expatriação e o seu direito de estrangeiro. Olhar do estrangeiro, da viúva e do órfão e que eu só posso reconhecer dando ou recusando, livre de dar ou de recusar, mas passando necessariamente pela mediação das coisas. [...] A relação do Mesmo com o Outro, é o meu acolhimento do Outro que é o facto último onde sobrevêm as coisas não com o que se edifica, mas como o que se dá.

Silvestre decide prestar esse acolhimento e, para tanto, cede espaço em sua narração para Marcolina. É a forma que Camilo encontra para estabelecer a crítica que quer fazer à sociedade burguesa. De fato, o autor empírico – neste caso, Camilo Castelo Branco – escolhe e prefere seguir determinados caminhos e não outros, podendo se disfarçar dentro da obra, de modo a ficar camuflado, mas não pode optar por desaparecer (Booth, 1980).

Após a morte de Marcolina, a narrativa caminha para a parte intitulada “Cabeça”, na qual Silvestre decide fazer jornalismo político. Aqui, existe uma nova imersão nas já discutidas categorias de análise do Eu e do Outro. A relação de Silvestre e do Editor é trabalhada utilizando essas duas categorias: no tempo *presente*, estamos diante do Editor como o Eu da narrativa, seguindo assim ao longo dos paratextos que apresenta na trama – trata-se de paratextos dentro da ficção de Camilo. É ele quem concede voz a Silvestre, afinal decide publicar os diários que lhe foram confiados como herança. Já quando estamos falando do tempo narrativo *passado*, Silvestre é o Eu absoluto

da narrativa e temos acesso às suas memórias por meio da presença do Editor, neste caso, o Outro. Esse quadro é constantemente invertido: Silvestre em alguns pontos da narrativa passa a ser o Outro e o Editor, o Eu. Temos, em contraponto, Silvestre, que se comporta como um narrador-testemunha⁹, mas que tem praticamente todas as memórias balizadas pela figura do Editor, o qual também narra como narrador-testemunha.

Portanto, a relação Eu x Outro por vezes se confunde, havendo a presença de dois tempos narrativos, o que deixa a trama bem demarcada: Silvestre conta suas memórias e tem suas falas entrecortadas (embora ele mesmo não saiba, visto que isso ocorre num tempo narrativo em que o protagonista não vive mais) pela presença do Editor, mediante diversos paratextos, os quais, na edição que utilizamos como referência em nossa pesquisa, são apresentados com títulos, em notas de rodapé, ou simplesmente destacados do restante da narrativa, tornando fácil a sua distinção.

O narrador então decide abandonar de vez todo o seu interesse pelo Coração e mergulha fundo no reinado da Cabeça, inclusive na sua relação com o sentimento do amor. O autor aproveita para estabelecer os mais variados tipos de crítica ao jornalismo na cidade do Porto, sendo todas as críticas de Silvestre (o Eu) perpassadas pelo Editor (o Outro), que na sequência, em nota, interrompe o texto e declara:

Perdoe-me a memória de Silvestre. A calúnia enquanto escrita com palavras cultas e penteadas, é sempre

9 Seguindo a tipologia de Friedman (2002, p. 176), estamos diante de um narrador "Eu, como testemunha": "O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. [...] logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador poderia descobrir de maneira legítima". Silvestre é de fato um narrador-testemunha, tanto que em diversos pontos da narrativa é o Editor que surge para complementar informações que ele desconhece. No entanto, é também o protagonista da obra.

calúnia [...] O jornalismo do Porto teve e tem admiráveis e valentes mantenedores da nora contra as classes poderosas pela infâmia nobilitada (Castelo Branco, 2003, p. 139, grifo nosso).

Notamos aqui que, mesmo concedendo voz a Silvestre, o Editor não hesita em discordar dele, fazendo questão de demonstrar o seu repúdio àquelas atitudes que julga reprováveis. Aqui, o Outro discorda das posições do Eu: as categorias se invertem, justamente porque o Editor começa a desempenhar o papel de filtro narrativo. Passando a ser o Eu, ele pontua e comenta todas as críticas propostas por Silvestre, por meio de notas esparsas ou notas de rodapé. Suas interferências na narrativa adensam a ironia presente na obra, pois parece que ele está preocupado em manter a crítica à burguesia ora no plano sutil, ora mais direta e claramente, via discurso ambíguo.

Silvestre, ao opor-se à sociedade, é rechaçado, pois ela não lhe dá crédito. Ainda assim, ele não se amedronta e leva sua opinião às últimas circunstâncias. Mesmo condenado pelos fatores sociais, continua defendendo veementemente sua posição. Apesar disso, a condenação é a razão pela qual o narrador decide desistir da vida de jornalista intelectual e, a partir daí, em vez de ceder aos impulsos da *Cabeça*, ceder ao *Estômago*:

Tive então nojo mortal da sociedade e de mim, que Deus fizera dum barro menos vil, mas amassado no fel e no vinagre do que se chama força da alma e desprezo do martírio.

Entendi que devia corrigir a obra do Criador. A minha primeira operação de reforma foi renunciar para sempre às manifestações de inteligência, e jurei comigo de nunca mais dar na estampa escrito que não abonasse uma conscienciosa parvoíce, talismã de tantos que aí correm, e à conta dos quais muitos meus colegas na imprensa se afortunaram e benquistaram com o mundo.

Acabou, pois, aqui minha vida intelectual.

Nem já coração, nem cabeça. Principia agora o meu auspicioso reinado do estômago (Castelo Branco, 2003, p. 159, grifo nosso).

Condenado e desacreditado, resta ao protagonista desistir de suas críticas sociais, ainda mais todas sendo sempre ponderadas pelo Editor, que para os leitores abrande e normatiza tais críticas. Nesse sentido, se considerarmos esses recursos de concessão de voz, Castelo Branco os utiliza para continuar fazendo as críticas que pretende sobre a burguesia, sem desmerecer totalmente o público consumidor de suas narrativas.

Depois de sua malsucedida incursão pelo meio jornalístico e decidindo ceder ao Estômago, Silvestre segue sua narrativa. Camilo estabelece, assim, uma personagem que se deixa engolir pelo social e representa o real da sociedade que descreve: discutindo a realidade, considerando a maior parte de suas nuances. A relação Eu x Outro justifica que Silvestre conceda voz à Marcolina, para que ela mostre ao público a vida que levava, sendo a personagem utilizada como um instrumento de crítica social. Ao final da narrativa, quando o protagonista se acovarda – após sua condenação social –, não é mais do que um homem de seu tempo. Portanto, deve se resignar a aceitar a sociedade como é, deixando de ser um homem público e passando a espectador (Sennet, 1988).

A relação do homem público com o espectador não era excludente e tal aspecto está refletido na narrativa, tanto que o protagonista, mesmo aposentado, segue participando da vida pública. Resignando-se muitas vezes a meramente observá-la, ele abandona os centros urbanos e vai passar férias no arraial de S. João, onde conhece sua futura esposa:

Tomásia era rapariga desempenada e com olhares derretidos [...] Tinha vinte e seis anos e nunca estivera doente. Nunca tomara chá nem café. Almoçava caldo de ovos com talhadas de chouriço. O Sol, ao nascer nunca a surpreendeu em jejum. Trabalhava de portas adentro com as criadas: fazia as barreiras, fabricava o pão, administrava a salgadeira e vendia os cereais e as castanhas (Castelo Branco, 2003, p. 181-182).

Tomásia é apresentada pelo narrador como a mulher casadoira e com todas as qualidades inerentes a uma perfeita matriarca de um lar burguês: submissa ao homem¹⁰, dedicada e com um principal adendo, que faz toda a diferença para Silvestre: comia e, principalmente, cozinhava muito bem¹¹ – por isso temos essa fase da vida do narrador denominada *Estômago*. É o pai dela quem decide fazer a aproximação do casal, tal qual sugeririam os preceitos burgueses. É interessante notar, inclusive, que tudo que poderia ser considerado uma aproximação romântica entre os dois gira exatamente em torno do fato de ela cozinhar e ele comer. Por fim, embora admitindo a si mesmo que talvez não gostasse de Tomásia, casa-se com ela e termina afirmando:

Ergueu-se ela, benzendo-se, e esperou que eu a beijasse pela segunda vez. Penso que o público me releva a confissão de que, ao dar-lhe este segundo beijo, encontrei os lábios. Era o instinto das sensações agradáveis, mas honestas, que ensinou a minha mulher o segredo do máximo prazer de um beijo.

Estava o almoço na mesa (Castelo Branco, 2003, p. 204).

De fato, o que se nota ao final é que Silvestre acaba “engolido” pela sociedade que criticara e se torna parte dela. Se, na primeira parte, o Coração, se deixa levar pelos amores de sua vida e, na segunda, a Cabeça, tenta, mas não consegue, nutrir críticas sociais quando se dedica ao jornalismo político e, mais do que isso, percebe que a sociedade perdoaria o impune, na terceira, o Estômago, deixa claro que a sua preocupação será exclusivamente ter felicidade pelo estômago, ou seja, ser um egoísta. Com isso, confirma que se

10 Ao exemplificar o papel da mulher para a burguesia, Gay (2002, p. 68) afirma: “[...] 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”.

11 O narrador faz questão de explicitar isso: “Estávamos à mesa. Tomásia, *segundo o seu costume*, andava da sala para a cozinha, levando e trazendo pratos e iguarias” (Castelo Branco, 2003, p. 196, grifo nosso).

trata de um homem moderno: aquele que crê que pode exercer sua individualidade, mas na realidade não consegue, sendo controlado pela sociedade. Esse mito, contudo, não impede que se exerça um fascínio pela heresia, isto é, mesmo moldado tal homem, ele irá de algum modo se rebelar contra a ordem social, como Silvestre faz ao longo da narrativa.

Além disso, o protagonista se deixa levar exatamente pela maior instituição burguesa possível: o casamento. Ainda que Camilo use a personagem como uma personificação do que seria uma burguesia acovardada, não podemos ignorar o fato de que,

tendo em vista que o público camiliano era composto majoritariamente por mulheres provenientes da Burguesia, é provável que o romancista tenha pretendido, em parte, afirmar os valores dessa classe a fim de conquistá-la (Moysés, 2011, p. 41).

Portanto, o que ocorre é que Silvestre se esvazia, pois, ao mesmo tempo que tenta criticar o meio social, acaba por se inserir nele.

O Eu da narrativa, Silvestre, encerra as suas memórias feliz, pois a mesa do almoço será posta. Entretanto, logo após o final dos volumes escritos por ele, somos apresentados a uma nova seção, assinada pelo Editor da obra: "O EDITOR AO RESPEITÁVEL PÚBLICO" (Castelo Branco, 2003, p. 205), na qual uma nova inversão ocorre: Silvestre deixa de ser o Eu e passa a ser o Outro, uma vez que a narrativa é tomada pelo Editor, que decide contar o que aconteceu após os manuscritos: "Estes trechos soltos acho-os enfaixados sob o título: *A Felicidade pelo Estômago*" (Castelo Branco, 2003, p. 205).

O Editor – agora como Eu absoluto da narrativa – nos apresenta os eventos finais da vida de Silvestre, seu casamento e como este viera a falecer:

Ao terceiro ano de casado, Silvestre formava com o peito e abdômen um arco. A gordura embargava-lhe a ação e

abafava-lhe o espírito nas enxúdias. [...] D. Tomásia adorava-o e, sem o querer, polira-se de amor dele [...] Andavam à competência de quem engordaria mais [...] Silvestre acompanhou-me aos banhos da Póvoa e já vinha com todos os sintomas da caquexia, resultante da imobilidade e cansaço das molas digestivas. Retirou-se para a província logo que os primeiros banhos e as primeiras perdas ao jogo lhe molestaram o corpo e o espírito. De lá me escreveu, contando os progressos da cabeça da doença e prognosticando o seu próximo fim. [...] Poucos meses depois recebi da mão de um almocreve uma chapeleira de couro repleta de embrulhos, que me enviava a Sra. D. Tomásia, e uma carta do sargento-mor asseverando-me que seu genro morrera como um passarinho – a morte do justo; *com a diferença que não ajustou as contas os credores*, para quem a salvação do meu amigo é coisa muito duvidosa... (Castelo Branco, 1862, p. 208-221, grifo nosso).

O novo Eu narra o fim do anterior de maneira um tanto quanto peculiar: anuncia querendo demonstrar que aquele seria o final mais que comum à trajetória apresentada até ali e faz questão de declarar que não pagou as contas que devia após ter saído da cidade do Porto. No final das contas, mais do que a vida de Silvestre, o que interessava era quanto ele devia e o fato de ter morrido sem ter quitado suas dívidas.

Camilo Castelo Branco apresenta uma personagem que se deixa tomar pelo social e representa, assim, o real da sociedade que descrevia, inclusive no que tange à forma do romance: a figura do Editor, o terceiro vértice da obra, é justamente uma maneira de maquiar os problemas daquela sociedade – ou, então, de enaltecer os seus valores. Camilo, ao dividir o espaço narrativo da obra, ora com Silvestre, ora com Marcolina, ora com o Editor, consegue discutir a realidade do século XIX com quase todas as suas nuances, construindo uma narrativa que a critica e a problematiza.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, R. C. De textos e paratextos: resenha de "Paratextos editoriais" de Gerard Genette. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 9, p. 1-5, out. 2010. Disponível em: http://www.pglettras.uerj.br/palimpsesto/num10/resenhas/palimpsesto10_resenhas01.pdf. Acesso em: 25 jul. 2018.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BURCKHART, T. Alteridade é colocar-se no lugar do mais fraco. *Justificando*, 2016. Disponível em: <http://www.justificando.com/2016/06/30/alteridade-e-colocar-se-no-lugar-do-mais-fraco/>. Acesso em: 30 jul. 2019.
- CABRAL, E. Prefácio. *In*: CASTELO BRANCO, C. *Coração, cabeça e estômago*. Lisboa: Caixotim, 2008. p. 7-31.
- CASTELO BRANCO, C. *Coração, cabeça e estômago*. Lisboa: Publicações Europa-américa, 1862. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1781. Acesso em: 10 dez. 2018.
- CASTELO BRANCO, C. *Coração, cabeça e estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- COELHO, J. P. *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes, 1977.
- FERREIRA, J. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, 1954.
- FRANCHETTI, P. Apresentação. *In*: CASTELO BRANCO, C. *Coração, cabeça e estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção (1965). *Revista USP*, São Paulo, n. 0, p. 166-182, mar. 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 11 maio 2016.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: Realizações, 2014.
- GAY, P. *O século de Schnitzler: a formação de cultura da classe média*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOBBSAWN, E. J. *A era do capital 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

LEVINAS, E. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

MICHAELIS: *moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MOYSÉS, T. F. A. *Camilo Castelo Branco: a moral a serviço das conveniências*. 2011. 144f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAVANELO, L. M. *Entre o coração e o estômago: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco*. 2008. 122f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto, 1985.

SENNET, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

6

Fernando Vidal Variani (UFPR)

***Duas figuras femininas
em dois melodramas
estranhos:***

Álvaro do Carvalho
e Karel Tchépek

RESUMO

Em um primeiro momento, dois textos como *O castigo da vingança!* (1862) e *A fábrica de robôs* (1920) não poderiam parecer mais distantes. O primeiro foi escrito pelo autor português Álvaro do Carvalho e se trata de um melodrama gótico, bem ao gosto do início do século XIX, com o curioso (e bastante provocativo) acréscimo de que se passa em uma chácara escravista brasileira. O segundo, do autor tcheco Karel Tchépek, é uma peça de ficção científica anterior à elaboração das conhecidas "três leis da robótica" por Isaac Asimov. Contudo, há dois elementos que aproximam consideravelmente as duas obras: a centralidade de figuras femininas cercadas por personagens masculinas e a iminência de possíveis revoluções. Contextualizando o cenário de ambas as peças, este trabalho propõe uma análise das funções centrais de Adelina, em *O castigo da vingança!*, e Helena, em *A fábrica de robôs*, mais especificamente, do papel dessas personagens nas iminentes revoluções.

Palavras-chave: Álvaro do Carvalho; Karel Tchépek; *O castigo da vingança!*; *A fábrica de robôs*; teatro.

Conforme mencionamos no resumo, a princípio dificilmente duas obras possam parecer tão díspares quanto *O castigo da vingança!* (1862), do português Álvaro do Carvalho (1844-1868), e *A fábrica de robôs* (1920), do tcheco Karel Tchépek (1890-1938). O primeiro é considerado ultrarromântico pelos manuais de historiografia portuguesa (isto é, naqueles que sequer o mencionam), o segundo, ferrenho pensador e crítico dos avanços tecnológicos e dos vislumbres de regimes totalitários ainda por vir no momento da escrita da peça de que trataremos.

Iniciaremos essa aproximação por meio de uma questão formal: trata-se de peças escritas para serem encenadas, com temas pouquíssimo abordados em suas épocas, além de discutir revoluções de massas de trabalhadores e possuir, no âmago do sucesso ou fracasso dessas revoluções, figuras femininas, ainda que estas cumpram papéis diametralmente opostos em cada obra. As massas de trabalhadores em questão são, em Carvalho, figuras escravizadas numa chácara brasileira; em Tchépek, aquilo que hoje entendemos quase universalmente como robôs. Essa aproximação pode parecer forçada, anacrônica e talvez até mesmo indevida; veremos adiante, porém, como a própria forja e etimologia da palavra “robô” por parte do irmão e companheiro de escrita do autor tcheco a sugerem.

Ainda à guisa de introdução, cabe lembrar que se sabe de uma única encenação da peça de Carvalho, por ocasião de sua finalização, não nos famosos teatros de Lisboa e, sim, na modesta Braga. Já a peça de Tchépek, embora, segundo Jovanovic (2010), autor do prefácio de nossa edição, tenha sido bem recebida por seus companheiros, compatriotas e estrangeiros, hoje parece relegada ao esquecimento, sendo até pouco conhecida a origem da palavra e do conceito específico de “robô”, como hoje o entendemos. Sabemos de uma apresentação em 1921, na cidade de Praga.

Em comum, e ainda seguindo a linha do parágrafo anterior, poderíamos mencionar o gênero das obras. Não que pertençam ao

mesmo gênero, mas ambas se valem de formas e (sub)gêneros considerados menos significativos ou valiosos, tanto em seus contextos quanto na atualidade. A peça de Carvalho recorre a uma tradição gótica e melodramática de horror simultaneamente trágico, horripilante e cômico, bastante ao gosto do público português do início do século XIX. Escrevendo em 1862, compõe e posiciona sua obra em uma época em que esse estilo, seus trejeitos, sua discursividade exacerbada, suas reviravoltas, talvez ainda agradassem uma parte do “grande público”, mas já demonstravam um considerável desgaste. É nesse ponto que Batalha (2011, p. 160-161) evoca as observações de João Manuel Gomes acerca da obra de Carvalho (como um todo):

Segundo o autor João Manuel Gomes (1978), esta peça revela no jovem de dezenove anos uma leitura apurada dos dramaturgos dos anos 40 e 50 que tiveram muito sucesso em Lisboa. Mais tarde, Carvalho iria ‘[...] transformar em literatura o que nos dramaturgos frenéticos é mera francaria’, demonstrando conhecer perfeitamente os folhetinistas frenéticos franceses e os portugueses.

Essa perspectiva, embora não lhe seja totalmente contrária, acrescenta algo à leitura de Oliveira (1992) em um dos poucos livros dedicados exclusivamente à obra do autor, *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*, com o qual já dialogamos em outro contexto¹. Esse “algo” é justamente atravessar o que a autora encara como pertencente apenas ao campo da paródia, da ridicularização de um modelo desgastado, para o seu uso em favor de temas mais interessantes e pertinentes – poderíamos até dizer, de temas incômodos²; incômodos, sim, pois Carvalho se valeu desses moldes um tanto desgastados e até ridicularizados para tratar de um assunto

1 “Se derem forma à inconstância, esse é o homem”: uma análise da obra de Álvaro do Carvalho (Variani, 2019).

2 Um pouco aos moldes do que o cineasta canadense David Cronenberg fez e ainda faz em relação aos gêneros *trash*, filmes B e até comédias românticas em sua filmografia, conforme observa o filósofo brasileiro Vladimir Safatle (2014) na palestra *Falar de si mesmo lá onde não há mais si mesmo*.

que então, e ainda hoje, trazia considerável incômodo no contexto europeu, mais especificamente, português: a escravização no Brasil.

Do outro lado, se os moldes, as tradições, o formato e os temas empregados por Carvalhal em sua peça de estreia soam no mínimo estranhos (tanto ao leitor da época quanto ao contemporâneo), essas mesmas características provavelmente tenham causado – e ainda causem – o mesmo estranhamento na peça de Tchépek. Trata-se, afinal, de uma peça de ficção científica, de robôs!

Sim, é verdade que cada vez mais, especialmente na cultura pop, mas também na academia, a ficção científica (assim como a fantástica, a de horror, a do insólito...) vem recebendo maior atenção, porém ainda é bastante comum observar alguma resistência a essa literatura dita “de gênero” (como toda a obra de Carvalhal), talvez “de gênero menor”, e imaginem as consequências quando falamos de uma peça teatral de ficção científica. É nesse sentido que nos vale um pequeno preâmbulo que acentue a importância da obra de Tchépek, não apenas para tudo que foi produzido no gênero (ficção científica), mas até mesmo o que vivemos como avanços tecnológicos hoje. Se condenamos a escravização de nosso passado recente, o texto de Tchépek pode nos trazer possíveis alertas para um futuro igualmente próximo. Tudo isso se dá em torno da criação de uma palavra hoje bastante repetida em várias conversas e debates, sobre literatura ou não: “robô”. Acontece que, embora certamente já existissem antecedentes para a ideia de um ser criado artificialmente por humanos, como a criatura de Mary Shelley, a estátua de Pigmalão (Galateia) ou até mesmo o Golem judaico, foi a peça de Tchépek que nomeou essa “criatura” inicialmente automatizada que surge para “facilitar” a vida de seres humanos, poupando-os do trabalho muitas vezes indesejado.

Na introdução de Jovanovic (2010), há interessantes considerações acerca dos radicais eslavos e da etimologia dessa palavra hoje bastante banalizada. Ao discorrer sobre o título original da obra e sua tradução para o português, lemos:

R.U.R (*Rosumoví univerzální roboti*), ou seja, 'Robôs Universais Rossum' – traduzido para o português, neste texto, como *A fábrica de robôs* – tem, no original, um título que joga com as assonâncias das palavras: 'Rossum', transformado em nome de família lembra, em tcheco, o substantivo masculino *rozum*, ou seja, razão, intelecto, entendimento, ao passo que a palavra *robot* (cuja invenção o escritor atribuiu ao irmão Josef e que ingressou no universo lexical de quase todas as línguas contemporâneas) tem ligação etimológica com a raiz do eslavo eclesiástico *rob* (робъ), 'escravo'; e, em tcheco, com o substantivo feminino *robota*, 'trabalho forçado' ou 'trabalho físico extenuante'; e com o verbo *robotit*, 'matar-se trabalhando'. Em várias outras línguas eslavas, o universo morfofonológico e semântico desses termos é similar: em russo, búlgaro, sérvio e macedônio, *rabota* (работа), quer dizer 'trabalho' ou 'trabalho físico'; 'faina'; em polonês e eslovaco, *robota* quer dizer 'trabalho' ou 'trabalho físico'. 'Robô', termo que se universalizou, não tem no texto de Tchépek apenas o sentido de autômato de aspecto humano, o significado é mais amplo e próximo do de andróide, ou ser humano artificial, não natural (Jovanovic, 2010, p. 15-16).

A aproximação, portanto, entre robôs e escravizados, ao menos etimologicamente, não é nem um pouco forçada. Podemos ir além e apontar que, no dicionário russo-inglês de V. K. Müller (2009), embora outros verbetes recebam tratamentos de um, dois ou até três parágrafos, a palavra "*rôbot*" (робот) é traduzida diretamente como *slave*, ou seja, "escravo".

Feita essa aproximação, talvez a mais inusitada e necessária desses aparatos etimológicos, cabe ainda ressaltar que ambas as peças podem ser consideradas, ao menos a nosso ver, melodramas – melodramas críticos, críticos especialmente no sentido de que nelas encontramos massas de trabalhadores (escravizados e robôs) na iminência de revoluções. Conforme apontamos, como grande ponto de ligação, as figuras femininas de Adelina, em Carvalhal, e de Helena, em Tchépek, são elementos centrais dos desdobramentos

dessas revoluções: no caso de *O castigo da vingança!*, adiantamos, como centro de manutenção da ordem escravista; no caso de *A fábrica de robôs*, como pivô de certa “humanização” dos robôs e de sua consequente revolução, da qual decorre, melodramaticamente, uma extinção seguida de uma recriação do que conhecemos como humanidade. Para irmos adiante, devido ao espaço de que dispomos, buscaremos evitar os trechos do enredo que não estejam diretamente relacionados aos assuntos que optamos por abordar. Recomendamos fortemente, portanto, a leitura de ambas as obras.

Começemos pela peça de Carvalho. Como já dissemos, a narrativa se passa em uma chácara escravista brasileira, na qual vivem D. Francisco, um raptor e comerciante de escravizados africanos, Adelina, sua filha, Alfredo, pretendente dela, e Avalor, filho de uma africana escravizada por D. Francisco que, por não ceder a seus impulsos sexuais, fora torturada e assassinada pelo raptor. Por meio de menções rápidas, ficamos sabendo que uma enorme quantidade de escravizados e escravizadas também habitam o local, mas são “invisíveis” na maior parte do tempo. Ao longo da peça, surge ainda Roberto, secretamente pai de Avalor, viúvo da escravizada assassinada, que é quem o incentiva à vingança, à insurreição.

Avalor e Adelina foram criados como irmãos adotivos, sendo ele uma espécie de figura intermediária entre as centenas de africanos escravizados e a vivência da família que governa a chácara. Quando pequenos, eram muito amigos, mas a chegada da adolescência e início da idade adulta desperta nele desejos amorosos por Adelina. Esta, por sua vez, entende que isso é inconcebível. Assim, o elemento do “amor” (seja ele erótico no sentido mais amplo, afetivo ou sexual) é da maior importância em ambas as obras.

Adelina ouve contar a história da mãe de Avalor, as violências praticadas por seu pai, mas pede sempre a Deus que a criança inocente, tornada órfã pela luxúria de D. Francisco, não busque vingança. Avalor, por sua vez, sabe de sua história por meio do pai, a

quem repele por representar uma “saída” violenta à situação, mas se vale dela para sondar uma possibilidade de desposar Adelina. Esta, ainda que com certa hesitação, irrevogavelmente o renega.

É possível afirmar que, assim como os robôs dos quais trataremos adiante, os escravizados na peça de Carvalho não são vistos (por aqueles que convivem com eles) na condição de humanos, embora sejam capazes de falar e sentir (como o impulso de vingança e amor paterno de Roberto e o amor e desejo de Avalor por Adelina). É por meio do desejo por Adelina, aliás, que Roberto convence Avalor a vingar-se daquele que os raptou e assassinou a amada de Roberto, mãe de Avalor. Roberto, surgindo como um amigo revestido de aura diabólica, promete o amor de Adelina caso Avalor assassine D. Francisco. Após o feito, porém, vemos Avalor com Adelina em suas mãos, mas aquilo que o torna algo mais que o escravizado, algo menos que a família de Adelina, o faz hesitar e encarar com horror e dúvida a possibilidade de possuí-la:

AVALOR: [...] Isso tudo não é sonho; é uma espantosa realidade; um cadáver e o amor; sangue e deleite!... Adelina finalmente em meu poder!... Nem sei se deva chamar-lhe ventura, ou infelicidade. Como a sua sorte seria lastimada, se a sua situação fosse sabida no mundo; n’esse mundo, onde a côr do rosto é bastante para classificar o homem [...] (Carvalho, 1862, p. 45).

O texto é melodramático e pode soar demasiadamente retórico ao leitor nosso contemporâneo. É bastante possível que tenha soado também ao público da época – Carvalho recebeu inúmeras críticas, desde suas primeiras publicações, por essa discursividade excessiva e artificial, que consideramos essencial para a formação de seu estilo. O que mais importa aqui é que, diante da possibilidade de possuir Adelina sem o seu consentimento, o protagonista hesita – hesita porque “sabe” que é “errado”; hesita pela possibilidade de macular a imagem da amada; hesita porque não há possibilidade para esse amor em uma sociedade escravista. Ele sabe de tudo isso

e tudo é exposto nessa cena digna das capas de revistas *pulp*, nas quais um monstro segura nos braços uma bela moça em situação de vulnerabilidade³. Ele ser o “monstro” é exclusivamente fruto da configuração escravista, partilhada, inclusive, por Adelina; tendo crescido e sido ensinado nessa mesma configuração, Avalor desiste – desiste de possuir Adelina, desiste da insurreição encorajada por seu (ainda não reconhecido) pai.

Existe uma série de fatores político-literários, tanto em relação ao tratamento formal quanto ao conteúdo da peça, que convidam a diversas reflexões possíveis a partir desse amor impossível⁴. O foco mais específico deste artigo, contudo, é a figura de Adelina em meio a uma situação que, ainda que de forma algo rocambolesca, definitivamente trata de temas sensíveis à época (e ainda hoje), como a escravização e uma possível revolução em uma fazenda escravista. É então que ela passa a figurar como uma imagem mantenedora da “paz” na chácara. Essa posição se encontra, primeiramente, nas palavras do próprio amante renegado:

AVALOR: Mas Adelina?... *sempre ella como o anjo da paz a arrefecer as iras, que me ardem no seio...* Se este amor é imenso como o Oceano, e inextinguível como o poder de Deus!... Maldita seja ella, e eu também!... E eu também que insensato ousei subir ao céu, do inferno onde jazia reprovado.. Eu... pobre escravo... Desprezível negro... (*esconde a cara nas mãos*) (Carvalho, 1862, p. 24, grifo nosso).

Mais adiante, Ricardo, irmão de Adelina, enuncia algo semelhante, uma vez estabilizada a possível revolta dos escravizados: “Realizar-se-iam [os impulsos revolucionários] se não houvera um Anjo celeste, que tocasse o coração dos escravos obrigando-os a

3 Para ter uma ideia do que falamos, basta uma rápida busca por capas de revistas como *Weird Tales*, *Strange Tales of Mystery and Horror*, *Astounding Stories*, entre outras.

4 Buscamos tratar mais detidamente, ainda que não exaustivamente, de alguns deles, no texto “*Se derem forma à inconstância, esse é o homem*”: uma análise da obra de Álvaro do Carvalho (Variante, 2019).

trocarem os machados de carneiros pelo escudo de defensores" (Carvalho, 1862, p. 73).

Tudo, ao fim da peça, ocorre em função da manutenção da ordem escravista. Avalor, sem saber, assassina o próprio pai (Roberto), quando este tenta remover Adelina do caminho (atirando-a, simbolicamente, sobre um sofá macio). Quando Roberto revela sua verdadeira identidade, Avalor cai aos prantos, sofrendo como parricida, enquanto os demais ignoram a trágica cena, preocupando-se se Adelina teria sofrido algum dano ao ser atirada sobre o sofá. Muito sobre as tradições trágicas, mesmo do próprio melodrama trágico clássico, poderia ser pensado a partir dessa divisão clara, representada formalmente nos diálogos desencontrados (Avalor chorando o próprio parricídio, a preocupação com Adelina caída no sofá).

Parece válido lembrar que não se tratava apenas de Avalor e Roberto. Há uma extrema confiança por parte do pequeno núcleo familiar que explorava centenas de escravizados. Quando Ricardo (irmão de Adelina) e Alfredo decidem sair em busca dos revoltados, o próprio irmão tranquiliza Adelina com as seguintes palavras: "Ficam-te criadas para te fazerem companhia, e bem perto com escravos, prestes a obedecerem-te" (Carvalho, 1862, p. 59).

Conforme vimos até aqui, existe uma estrutura escravista na qual Adelina cumpre (crono)logicamente três papéis. Primeiramente, é a irmã de brincadeiras de Avalor (quando nenhum dos dois tinha consciência do rapto e escravização dos pais do protagonista). Em segundo lugar, ela se torna objeto de desejo e amor por parte de Avalor, posição na qual hesita, mas sempre renegando terminantemente e, ao final, até aterrorizando-se com as palavras do amante. Nessa mesma posição, serve de pivô para que Roberto, secretamente pai e a princípio amigo diabólico de Avalor, o convença a executar o assassinato de D. Francisco e, por consequência, a fuga dos escravizados da chácara. Por fim, ela se torna o "anjo apaziguador",

que mantém a ordem, mesmo com (ou justamente por dispor de) cem escravos “bem perto”, prestes a obedecerem-na⁵.

Como já mencionamos, muito mais poderia ser extraído desse texto ainda pouquíssimo explorado e extremamente interessante por uma série de fatores, alguns dos quais fizemos questão de apontar, ainda que não estejamos em condições de aprofundar neste trabalho. Nossa ênfase, afinal, é nas revoluções iminentes (frassada em *O castigo da vingança!*) e no papel das principais figuras femininas de cada peça.

A começar com as similaridades (e a despeito de todas as discrepâncias de contextos), Adelina é filha de D. Francisco, o raptor e escravizador, dono da chácara. Helena, da peça de Tchápek, é filha do criador de *A fábrica de robôs*, e a peça tem início justamente com uma visita dela à fábrica criada por seu já falecido pai. Uma pequena observação da didascália de Tchápek pode ser interessante, tanto por ter eternizado certa visão acerca dos robôs quanto por nos dar uma dimensão do tipo de atuação que essas personagens deveriam ter nos palcos (e que viria mais tarde a se tornar bastante estereotipada):

Na peça propriamente dita todos são dez anos mais velhos do que na Abertura. Na Abertura os robôs estão vestidos como pessoas. São concisos nos movimentos e pronúncia, rostos sem expressão, olhar fixo. Na peça eles vestem blusões de linho, presos com um cinto na cintura e, no peito, um número de latão (Tchápek, 2010, p. 29).

A abertura a que se refere a didascália é, justamente, a primeira visita de Helena, filha de Rossum, à fábrica de robôs. A primeira conexão que poderíamos fazer é a de que se trata de seres considerados inumanos, o que é muito diferente do comportamento de Avalor e de Roberto na peça de Carvalhal. Vemos, ainda, que o autor tem uma preocupação com o tempo decorrido entre um e

5

Em contextos e estruturas sociais e narrativas bastante distintos, esse papel pode ser relacionado ao de Adriana em relação a Mateus no romance *Amanhã* (1901), de Abel Botelho (1854-1917).

outro momento de sua peça. De toda forma, o que Helena expressa em sua primeira visita virá a ser decisivo nos acontecimentos posteriores da narrativa.

A princípio, Helena se surpreende com os robôs e faz perguntas pertinentes acerca de sua criação, existência e até mesmo qualidade de vida. Em um diálogo com os funcionários de seu falecido pai, temos:

FABRY – Para trabalhar, senhorita. Um robô substitui dois operários e meio. A máquina humana, senhorita Glory, era muito imperfeita. Chegou uma hora em que tinha que ser finalmente eliminada.

BUSMAN – Era muito cara.

FABRY – Era pouco eficiente. Já não era suficiente para a técnica moderna. E... em segundo lugar... é um grande progresso que... desculpe....

HELENA – O quê?

FABRY – Peço desculpas. É um grande progresso procriar pela máquina. É mais confortável e mais rápido. Cada aceleração é sinal de progresso, senhorita. A natureza não tinha nenhuma ideia sobre o ritmo moderno de trabalho. A infância toda é tecnicamente falando uma insensatez. É simplesmente tempo perdido. Um desperdício de tempo insustentável, senhorita Glory. E em terceiro lugar..

HELENA – Oh, pare!

FABRY – Está bem! Com licença, o que de fato que a sua Liga... Liga... Liga Humanitária?

HELENA – Deve especialmente... especialmente... defender os robôs e... assegurar-lhes... um bom tratamento.

FABRY – Isso não é um objetivo ruim. As máquinas devem ser bem tratadas. Juro, eu gosto disso. Não gosto de coisas danificadas. Por favor, senhorita Glory, inscreva-nos todos como membros, fundadores, contribuintes e regulares desta sua Liga!

HELENA – Não, vocês não me entendem. Nós queremos especialmente.... liberar os robôs!

HALLEMEIER – E como, por favor?

HELENA – Devem ser tratados... tratados... como pessoas.

HALLEMEIER – Ahã, por acaso, eles devem votar? Talvez eles devessem receber pagamento?

HELENA – Com certeza deveriam!

HALLEMEIER – Ora, ora! E o que eles fariam com isso?

HELENA – Comprariam... o que precisam... o que lhes daria prazer!

HALLEMEIER – Isso é muito bonito, senhorita, só que nada dá prazer aos robôs. Ora, o que eles devem comprar? Você pode alimentá-los com abacaxi, palha ou o que você quiser, eles não se importam. Eles não têm paladar. Não estão interessados em nada, senhorita Glory. Diabos, ninguém nunca viu um robô sorrir!

HELENA – Por que... por que... não os fazem mais felizes?

HALLEMEIER – Não dá, senhorita Glory. São apenas robôs, sem vontade própria. Sem paixão. Sem história. Sem alma.

HELENA – Sem amor, sem rebeldia?

HALLEMEIER – Claro. Os robôs não amam nada, nem a eles mesmos. E rebeldia? Não sei; apenas muito raramente, de vez em quando...

HELENA – O quê?

HALLEMEIER – Nada na verdade. Às vezes eles saem da linha. Alguma coisa como epilepsia, sabe? Isso se chama "cãibra de robô". De repente algum deles larga tudo o que tem na mão, fica em pé, range os dentes – e tem de ser levado para o depósito. Provavelmente um defeito no organismo.

DOMIN – Defeito de produção (Tchápek, 2010, p. 52-53).

É notável que Helena se encontra perturbada com a existência dos robôs criados por seu pai. Assim como a escravização no contexto de Carvalhal, tudo se explica pela inumanidade dos trabalhadores, bem como pelo lucro produzido por sua utilização. Se a escravização hoje pode soar ultrapassada e retrógrada, havia motivos relacionados à “produção”, que precisavam ser justificados pela desumanização dos trabalhadores, para a implementação e continuidade da prática. Já no caso dos robôs, cabe ressaltar que, embora artificiais, eram criados a partir de substâncias orgânicas, por meio de uma receita secreta e entendida apenas pelo pai de Helena, o que os torna, na peça, diferentes dos robôs mecanizados que hoje povoam nosso imaginário e até nossa realidade. Assim, ela se encontra perturbada por aquele novo tipo de existência e busca uma forma de tornar suas vidas melhores. A perspectiva, a princípio incompreendida pelos funcionários da fábrica, é tomada como uma forma de otimizar as produções e os lucros, ainda que sejam relatados explicitamente casos de robôs revoltados, o que é considerado um defeito de fabricação.

Dez anos após a cena inicial, presenciamos uma verdadeira revolta dos robôs contra aqueles que os criaram. Habitando a fábrica e totalmente inconscientes do que ocorrera no restante do mundo, os funcionários do falecido Rossum se encontram em desespero ao ver desembarcar um navio ocupado por robôs que apontam armas para o local. É então que o Dr. Gall revela ter realizado uma modificação na criação dos robôs:

ALQUIST – Estou denunciando a ciência! Denuncio a técnica! Domin! A mim mesmo! A nós todos! Nós, nós somos culpados! Por causa da nossa mania de grandeza, por causa dos lucros de alguém, pelo progresso, e sabe-se lá por que mais, exterminamos a humanidade! [...]

[...]

DR. GALL – (*Enxuga o suor da testa.*) Deixem-me falar, rapazes. Eu sou o culpado disso. De tudo o que aconteceu.

FABRY – Você, Gall?

DR. GALL – Modifiquei o caráter dos robôs. Mudei a sua produção. Quer dizer, apenas algumas características físicas, entendem? Mas principalmente... o seu... temperamento.

[...]

DR. GALL – Fiz em segredo... por conta própria. Transformava-os em pessoas. Desequilibrei-os. De certo modo, já são superiores a nós em algumas coisas. São mais fortes do que nós.

FABRY – E o que isso tem a ver com a revolta dos robôs?

DR. GALL – Oh, muito. Acho que tudo. Deixaram de ser máquinas. Ouçam, já sabem que são a maioria e nos odeiam. Odeiam tudo o que é humano. Julguem-me.

DOMIN – Mortos julgando um morto.

FABRY – Você tinha consciência das consequências de seu... de seu experimento?

DR. GALL – Eu tinha que contar com esta possibilidade.

FABRY – Por que você fez isso?

DR. GALL – Por minha conta, era uma experiência pessoal.

(Na porta da esquerda aparece Helena. Todos se levantam.)

HELENA – Ele está mentindo! Isso é horrível! Oh, Gall, como você pode mentir assim?

FABRY – Desculpe, dona Helena...

(Tchápek, 2010, p. 106-107, grifo do autor).

Na forte denúncia de Alquist, vemos talvez a grande denúncia por trás da peça como um todo: uma crítica ao “progresso”, à “ciência” funcionando em favor do “lucro de alguém” ou algo semelhante. Quando Dr. Gall revela o “experimento” que gerou a revolta,

é interrompido por Helena, que, adentrando a sala, explica que as alterações feitas foram, na realidade, encorajadas por ela, que se valeu da admiração do doutor para realizar mudanças significativas na fórmula dos robôs:

HELENA – Não, Harry, você não pode subestimar isso, a Nana é a voz do povo. A Nana fala com a voz de milhares de anos, e vocês todos apenas com a do dia de hoje. Vocês não entendem...

DOMIN – Não desvie do assunto.

HELENA – Eu tinha medo dos robôs.

DOMIN – Por quê?

HELENA – Porque talvez eles nos odiassem, ou algo parecido.

ALQUIST – Aconteceu.

HELENA – Então pensei... se eles fossem como nós, se eles nos entendessem, não poderiam nos odiar. Se eles fossem só um pouco humanos!

DOMIN – Aí é que está o erro, Helena! Ninguém pode detestar mais o homem do que outro homem! Transforme pedras em seres humanos e eles nos matarão a pedradas! Continue!

HELENA – Oh, não fale assim! Harry, era tão terrível que não pudéssemos nos entender com eles! Uma estranheza enorme entre nós e eles! E por isso, sabe...

DOMIN – Continue.

HELENA – Por isso pedi ao Gall que modificasse os robôs. Juro que ele mesmo não quis (Tchápek, 2010, p. 108-109).

Helena, em seu discurso, evoca as falas de Nana, sua conhecida, que, segundo ela, representava a “voz do povo”, a voz “de milhares de anos”, cuja sabedoria era atropelada por aqueles que “só sabem de hoje”, os defensores e executores da ciência, do progresso

em prol do lucro etc. Simultaneamente, afirma “uma estranheza enorme entre nós e eles!” (Tchápek, 2010, p. 109). Guardadas todas as devidas proporções, a escravização, em sua configuração racista, não coloca também uma estranheza entre aqueles que forçosamente são colocados em termos de “nós” e “eles”? Se pensarmos sobre os nefastos efeitos dessa prática, ainda hoje, em nosso país, não vemos consequências que, mesmo em suas melhores intenções, muitas vezes ainda operam (talvez corretamente) sob uma lógica da “estranheza” entre “nós” e “eles”, sem que ninguém saiba muito bem quem é “nós”, quem é “eles” e o que fazer com isso?

Helena, ao buscar introduzir alguma “humanidade” nos robôs, acaba involuntariamente por gerar a revolta por parte dos próprios robôs, segundo um dos funcionários, porque humanos inevitavelmente odeiam outros humanos (ecoando a conhecida máxima hobbesiana). No entanto, é mais lógico pensar que os robôs odeiam os humanos por terem sido sempre criados para ser explorados e, se, a princípio, os revoltados eram tidos como “defeitos de produção”, no momento culminante da peça essa revolta é compartilhada, se não por todos, ao menos pela maioria esmagadora dos robôs, que – aqui o diremos da forma mais simples e direta possível – levam à extinção da humanidade.

Apenas Alquist é poupado, pois os robôs acreditam que ele pode redescobrir a fórmula de como criar robôs, uma vez que eles são incapazes de reproduzir (é sabido que a própria humanidade, na altura do final da peça, havia parado de se reproduzir, ainda que não fique claro o motivo⁶). Para tanto, é encorajado a realizar uma série

6 Podemos pensar, em um salto especulativo e levando em conta os avanços surpreendentes das inteligências artificiais na atualidade, que, uma vez que não se precisa trabalhar e que os robôs dariam conta de tudo – talvez, até mesmo, das necessidades amorosas e sexuais de cada ser humano –, os laços se tornariam cada vez menos necessários e os humanos teriam deixado de constituir famílias. Ressaltamos, no entanto, que essa é uma ideia especulativa que não se encontra descrita na peça. Trata-se de uma reflexão que propomos para a contemporaneidade, a partir de um dado da peça literária.

de procedimentos cirúrgicos nos robôs vivos, os quais, embora não lhes causem dor, resultam em cenas terríveis, uma vez que, como já mencionamos, eles não são feitos de metais e, sim, de matéria orgânica. Assim, esses procedimentos, realizados algo erraticamente, causam tristeza e repulsa em Alquist, que passa, aos poucos, a desistir do processo e a entregar-se à inação, à espera da morte (momento no qual ele se volta, acima de tudo, à religião). É nesse momento de suprema desesperança que ele presencia algumas cenas que reconfiguram toda a imagem dos robôs na peça e revelam, de certa forma, o “sucesso” de Helena em seu empreendimento. Para a compreensão das citações a seguir, devemos mencionar que havia um robô extremamente semelhante a Helena, que recebe o mesmo nome da moça, agora morta pela revolução que ela mesma desencadeou. A Helena-robô e o líder dos robôs, Primus, parecem nutrir afetos recíprocos e discutem acerca de quem será o próximo a ir à mesa de cirurgia, demonstrando o desejo de tomar o lugar um do outro, cada qual tentando proteger o companheiro dos horrendos procedimentos.

É em meio a essa confusão que, enquanto Primus busca sozinho decifrar a fórmula da vida nos estudos do doutor Rossum, a robô Helena chama a atenção do amigo para os pássaros que voam lá fora e expressa o seu desejo de ser um deles, demonstrando uma humanidade cada vez mais sentimental, até que nos deparamos com o seguinte diálogo entre os robôs:

PRIMUS – Diga, Helena, você não se sente às vezes como se fosse melhor morrer? Sabe, talvez estejamos apenas dormindo. Ontem, durante o sono, falei de novo com você.

HELENA – Durante o sono?

PRIMUS – Durante o sono! Estávamos falando uma língua estrangeira ou nova, porque eu não me lembro de nenhuma palavra.

HELENA – Sobre o quê?

PRIMUS – Ninguém sabe. Eu mesmo não entendia e assim mesmo sei que nunca falei nada mais lindo. Não sei como foi, e onde, não sei. Depois de tocá-la eu podia morrer. Até o lugar era diferente de tudo já visto sobre a terra.

HELENA – Eu encontrei um lugar para você Primus, você vai ficar surpreso. Pessoas moraram lá, mas agora cresceu tanto mato e ninguém nunca vai até lá. Ninguém além de mim.

PRIMUS – O que há nesse lugar?

HELENA – Nada, uma casinha, um jardim. E dois cachorros. Você precisava ver como eles lambiam as minhas mãos, e os filhotes deles, ah, Primus, acho que não existe nada mais lindo! Você os põe no colo e não se preocupa mais com nada, até o sol se pôr; e quando você se levanta depois, você se sente como se tivesse feito cem vezes mais do que muito trabalho. Não, de fato, eu não sirvo para nada; todo mundo diz que eu não sirvo para trabalho nenhum. Eu não sei para que sirvo.

PRIMUS – Você é linda.

HELENA – Eu? Ora, Primus, o que é que você disse? (Tchápek, 2010, p. 140).

Ante a possibilidade de ser considerada “linda”, Helena vai até o espelho⁷ e seguem-se considerações algo vaidosas, mas extremamente humanas, que fortalecem o vínculo entre o novo casal:

PRIMUS – Acredite, Helena, eu sou mais forte do que todos os robôs.

7

A relação com o espelho, como a constituição de um “eu” que parte de seu reconhecimento como um possível “outro”, sobre a qual não nos debruçaremos detidamente aqui, é essencial para a teoria de Jacques Lacan acerca do desenvolvimento do próprio “eu” humano, conforme atesta sua conferência *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica* (1949). Da mesma forma, apresentam os robôs de Tchápek a capacidade de sonhar, uns com os outros, em línguas desconhecidas, em locais idealizados. Tudo isso converge para sua “humanização”.

HELENA – (*Em frente ao espelho.*) Sou realmente bela? Ah, este cabelo horrível, se eu pudesse prender algo nele! Lá no jardim eu sempre coloco flores nos cabelos, mas não há espelho e ninguém... (*Inclina-se sobre o espelho.*) Você é linda? Por que linda? Esses cabelos que pesam tanto são lindos? Seus olhos são lindos? Os lábios que você morde apenas para senti-los, são belos? O que é, e para que serve ser linda? (*Ela vê Primus no espelho.*) Primus, é você? Venha, fique ao meu lado em frente ao espelho! Veja, você tem a cabeça diferente da minha, ombros diferentes, outra boca... ah, Primus, por que você está me evitando? Por que preciso correr atrás de você o dia inteiro? E depois você ainda me diz que sou linda!

PRIMUS – Você é que está me evitando, Helena.

HELENA – Como você se penteou? Deixe-me ver. (*Passa ambas as mãos pelos seus cabelos.*) Ah, Primus, nada é tão bom ao toque como você! Espere, você tem que ficar lindo! (*Pega um pente do lavabo e penteia o cabelo de Primus para frente.*)

PRIMUS – Helena, você não se sente às vezes como se o seu coração de repente palpitasse? Com o sentimento de que algo está prestes a acontecer?

HELENA – (*Começa a rir.*) Olhe para você?

ALQUIST – (*Levanta-se.*) Como? O quê? Risos? Pessoas? Quem voltou? (Tchápek, 2010, p. 140-141, grifo do autor).

Diante do espelho, contemplando as próprias imagens e a de ambos como um casal, Primus e Helena passam cada vez mais a se divertir com a situação e chegam a rir abertamente. É então que Alquist se levanta e, extasiado, proclama a última fala da peça, na qual se reconhece que, após a extinção da humanidade, surge outra, formada justamente pelos robôs. Explicitamente mencionando a Bíblia, ele proporciona o desfecho melodramático da narrativa (após o qual deve cair a cortina):

ALQUIST – (*Sussurrando.*) Para onde vocês quiserem. Helena, leve-o daqui. (*Empurra-os para fora.*) Vá, Adão. Vá,

Eva; você será a mulher dele. Seja o homem dela, Primus
(*Fecha a porta atrás deles.*)

ALQUIST – (Sozinho.) Dia abençoado! (*Vai até a mesa na ponta dos pés e esvazia as ampolas no chão.*) Abençoado sexto dia! (*Senta-se na escrivaninha e joga os livros no chão; em seguida abre a bíblia e lê.*) 'E Deus fez o homem à sua imagem: criou-o à imagem de Deus, criou-os, o homem e a mulher. E Deus os abençoou e disse: crescei e multiplicai-vos, e encham e dominem a terra, e reinem sobre os peixes do mar, os pássaros dos céus, e todos os seres vivos, que habitam a terra. (*Levanta-se.*) E Deus viu tudo o que tinha feito e era muito bom. E chegou o crepúsculo e a madrugada do sexto dia.' (*Vai até o centro do quarto.*) O sexto dia! O dia de misericórdia. (Ajoelha-se.) Agora você pode dispensar, Senhor, o seu servo.... seu servo mais inútil, Alquist. Rossum, Fabry, Gall, grandes inventores, que grandeza vocês inventaram comparada à daquela moça, daquele rapaz, daquele primeiro par que inventou o amor, a tristeza, o sorriso de amor, o amor entre o homem e a mulher? Natureza, natureza, a vida não vai perecer! Amigos, Helena, a vida não vai perecer! Recomeçará do amor, começará nua e pequenina, viverá no campo, e as coisas que fizemos e construímos de nada lhe servirá, de nada lhe servirão as cidades e as fábricas, nossa sabedoria, nossos pensamentos, e assim mesmo ela não perecerá! Apenas nós pereceremos. As casas e as máquinas ficarão arruinadas, os sistemas serão desfeitos e os nomes de grandes indivíduos cairão como a folhagem; apenas você, amor, florescerá no deserto e entregará a semente da vida aos quatro ventos. Agora, Senhor, você pode dispensar o seu servo em paz; porque os meus olhos viram... viram a salvação por meio do amor, e a vida não perecerá! (*Levanta-se.*) Não perecerá! (*Estende as mãos.*) Não perecerá! (Tchápek, 2010, p. 144-145, grifo do autor).

Assim, em ambas as peças, encontramos problemas sociais e tecnológicos (talvez até mesmo ontológicos) que nos são pertinentes ainda hoje. Em ambos os casos, trata-se de uma figura central feminina que, em Carvalhal, serve como manutenção da ordem

escravista e, em Tchápek, como pivô de uma revolução que extingue a humanidade, para que algo semelhante à humanidade ressurgja.

Acreditamos ter demonstrado consistentemente a ideia da concepção de “robôs” (*robots*, escravos), inumanos, que, por meio de uma ação potencialmente benéfica, são humanizados, se revoltam e extinguem a humanidade (para recriá-la em seguida). Da mesma forma, a partir da etimologia da palavra “robô”, emerge uma relação aparentemente inusitada com um contexto escravista que, pelo contrário, busca desumanizar os escravizados, no qual a revolta é apaziguada pela adorada figura de Adelina.

É bastante possível (embora aqui mais uma vez recorramos à especulação) que ambos os desfechos tenham tomado as formas que tomaram de modo a pacificar os públicos de suas épocas: de um lado, o temor de uma revolta de escravizados em um país que, se não mais se valia do trabalho deles diretamente (embora tenha se valido por séculos), o financiava (Carvalho, em Portugal); de outro, não apenas a invenção de figuras como robôs, mas a já precoce previsão da extinção da humanidade por parte deles, amenizada pelo surgimento de uma “humanidade” de reverberações bíblicas⁸.

Cremos ter demonstrado também, neste rápido trabalho, como obras consideradas “menores”, “de gênero” ou mesmo subgênero, distantes do cânone realista, podem, por meio de seus próprios exageros melodramáticos e imaginativos, nos levar a reflexões interessantes e importantes para pensar o mundo em que

8 Diz-se que o mestre da ficção científica, Isaac Asimov, embora tenha admirado consideravelmente a peça (a ponto de tornar os robôs parte constituinte da maioria de suas obras), não teria aprovado a ideia de robôs atacando humanos, criando, assim, as hoje conhecidas três leis da robótica de Asimov (que extrapolam consideravelmente o campo da literatura ficcional): (i) um robô não pode ferir um humano ou permitir que um humano sofra algum mal; (ii) os robôs devem obedecer às ordens dos humanos, exceto nos casos em que essas ordens entrem em conflito com a primeira lei; (iii) um robô deve proteger sua própria existência, desde que não entre em conflito com as leis anteriores.

vivemos, atravessados pelo passado e vivenciando diariamente a construção do futuro.

REFERÊNCIAS

BATALHA, M. C. Álvaro do Carvalho: o que pode nos dizer um autor menor? *Revista Itinerários*, São Paulo, n. 33, 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4866/4093>. Acesso em: 4 set. 2024.

CARVALHAL, A. *O castigo da vingança!* Braga: Typographia Luzitana, 1862.

JOVANOVIC, A. Prefácio. *In*: TCHÁPEK, K. *A fábrica de robôs*. São Paulo: Hedra, 2010.

LACAN, J. O estádio do espelho como fundador da função do eu. *In*: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

MÜLLER, V. K. *Bol'shoy russko-angliyskiy slovar'*. Moscou: Dom slavyanskoy knigi, 2009.

OLIVEIRA, M. N. *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

SAFATLE, V. *Falar de si mesmo lá onde não há mais si mesmo*. [S.l.: s.n.], 2014. 1 vídeo (158 min). Publicado pelo canal andre deak. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5dsN1EXSUP4>. Acesso em: 4 set. 2024.

TCHÁPEK, K. *A fábrica de robôs*. São Paulo: Hedra, 2010.

VARIANI, F. V. *"Se derem forma à inconstância, esse é o homem"*: uma análise da obra de Álvaro do Carvalho. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

7

David Alves Paulino (UFPR)

A religião popular portuguesa e a confraria:

vertentes religiosas em
A morgadinha dos canaviais

RESUMO

Nesta pesquisa, apresentamos uma análise do livro *A morgadinha dos canaviais* (1868), de Júlio Dinis, sob a perspectiva do confronto entre modernidade e tradição contemplado nas representações de manifestações religiosas populares portuguesas e da confraria. Para isso, utilizamos teóricos como Espírito Santo (1990), Sá (1988), Cruz (2012), dentre outros. No romance, há a narrativa dicotômica entre a religião popular e a religião dogmatizada, representadas pelas personagens e suas ações para exprimir os valores de tais segmentos religiosos. A investigação evidencia que o autor reproduziu em sua obra o confronto de ideias da época: um contexto de mudança de valores trazidos pelas ideias liberais e refletidos na confrontação das duas vertentes religiosas.

Palavras-chave: Júlio Dinis; modernidade; religião popular portuguesa.

Júlio Dinis (1839-1871) produziu suas obras em um contexto de transição e de disputa de ideias entre o tradicionalismo e os novos ideais liberais e burgueses. O autor transparece em seus textos as polarizações presentes no Oitocentos, as quais demarcaram as transformações modernas, como tradição e inovação. Berman (2007) aponta que a modernidade uniu diversas fronteiras, geográficas, religiosas e de ideias, mas produziu complexidades e confrontos; “[...] 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, 2007, p. 17). Nesse contexto moderno de dicotomias, como cidade e campo, ética e moral, incertezas e ambiguidades, situa-se o referido autor.

Para compreender como as mudanças ocorreram no contexto de produção, especificamente em Portugal, faz-se necessário volver o olhar para alguns acontecimentos ocorridos no país na primeira metade do século XIX, fundamentais para entender as narrativas do referido prosador. Com a invasão das tropas de Napoleão Bonaparte, em 1807, a família real portuguesa mudou-se para o Brasil, mantendo a coroa e a monarquia. O resultado da invasão foi a vinda dos ideários burgueses pelos franceses. Entretanto, os portugueses não estavam preparados para esses ideais, pois possuíam valores monárquicos divergentes dos padrões burgueses: “As Invasões Francesas em Portugal não tiveram como efeito medidas reformadoras que alterassem a estrutura do poder senhorial absoluto, como aconteceu noutros territórios europeus invadidos” (Sá, 1988, p. 246). Tais reformas não foram suficientes, de imediato, para a modificação da estrutura social e política de Portugal, diferenciando-se do efeito produzido em outros países, o que demonstra a constituição e efeitos díspares na implementação dos ideários burgueses.

Ainda com a ausência da família real portuguesa e o país invadido, os franceses não obtiveram as reformas planejadas. Para além da relutância inicial em relação aos novos preceitos burgueses, uma marca foi deixada no ideário português e, mesmo com a

expulsão dos franceses, a influência foi consumada em uma nova visão de Estado, resultando em uma luta entre os ideais liberais e absolutistas que marcou o século XIX. Houve resistência às ideias liberais, pois estas não ocorreram em um âmbito interno e nacional, mas advieram do estrangeiro “invasor”, daquele que não fazia parte de sua realidade; consideradas impostas, não foram acolhidas de forma natural.

De acordo com Sá (1988), o processo de instauração do Liberalismo em Portugal se iniciou em 1820 e, concomitantemente, houve a estruturação do poder burguês. Entretanto, o processo foi árduo, com o embate entre a oposição e o Liberalismo, tendo a instauração definitiva deste ocorrido em 1834¹. A princípio, percebeu-se resistência às ideias advindas do estrangeiro invasor, mas, após a marca deixada pelas novidades, gradualmente houve a ascensão do modelo político em questão, tendo a ideia de burguesia em Portugal assumido particularidades que a diferiram do conceito de burguês inicial². De acordo com Cruz (2012, p. 20), a concepção de burguesia em Portugal estava vinculada ao conforto e à posição social superior à classe mais abastada:

Ser burguês é estar acima do mundo popular, do qual o separa não só um certo nível de bem-estar material, mas também o acesso à cultura e à fruição dum certo estilo de vida que o distingue cada vez mais dos que lhe são inferiores e cada vez menos da nobreza antiga.

- 1 A instauração se deu com a Guerra Civil Portuguesa ou Guerras Liberais, tendo como atuantes os liberais contra os absolutistas, duração de dois anos e lutando pela sucessão da Coroa Portuguesa.
- 2 Utilizamos a expressão “burguês inicial” para nos referir à ideia de uma classe burguesa em seus países de origem. “Uma das principais características da burguesia como classe era que consistia num corpo de pessoas com poder e influência, independente do poder e influência derivados de nascimento ou *status*” (Hobsbawm, 1979, p. 250). A classe burguesa não era caracterizada por castas, mas, sim, pela sua exclusividade social, havendo um conjunto de valores/culturas e a ideia de ascensão social pelo trabalho, em que a possibilidade de uma transição social prevalecia. Outros aspectos caracterizaram essa classe, como a instrução intelectual, a estrutura familiar, a decoração da residência, meios econômicos e capitais etc.

Em uma sociedade com um alto teor de desigualdade social, ter o necessário para viver com dignidade tornou-se a configuração e a concepção de burguesia portuguesa.

A particularidade do conceito de burguesia no país também estava associada ao seu desenvolvimento econômico; em países que originaram o conceito de burguês inicial, houve um desenvolvimento industrial, o qual não observamos em terras lusitanas, em razão de se tratar de um país com tradição rural, resultando, além de um processo inicial divergente, em um desenvolvimento diferenciado.

Júlio Dinis, inserido nesse contexto histórico de mudanças e confrontação de conceitos, ideias e visões, não deixa de retratar a realidade em suas obras ficcionais. Em *A morgadinha dos canaviais* (1868), retrata o confronto entre as concepções tradicionais e modernas por meio de duas expressões religiosas: a religião popular portuguesa (a tradição) e as confrarias (a modernidade).

A religião praticada pela população do interior de Portugal não pode ser encarada com preconceito pela sua falta de dogmas. Como apontado por Espírito Santo (1990), tal religião não deve ser desvalorizada em detrimento de uma erudição ou da dita sapiência de uma religião institucionalizada e dogmatizada: ela possui complexidade e características próprias. Essa prática religiosa popular não dispõe do elo para unir pessoas de uma classe social mais abastada; pelo contrário, é relacionada a um vínculo social e cultural e transmitida para as novas gerações como uma memória coletiva que constitui uma identidade local. Dessa forma, a primeira definição dessa prática é: um conjunto de superstições exercidas pelo povo.

Sua prática é composta por vários ritos e expressões religiosas: "A religião cristã, magia, feitiçaria formam um todo coerente no seio das camadas populares, recorrem aos mesmos símbolos e podem ser justificados pelo mesmo versículo do Evangelho" (Espírito Santo, 1990, p. 15). Como a erudição e o dogmatismo não a

compõem, o rito não se pauta apenas na religião oficial de Portugal – o Catolicismo –, promovendo um sincretismo: santos, figuras, lendas e imagens assumem outras roupagens e incluem-se em uma nova expressão religiosa, assumindo características e funcionalidades que divergem de religiões dogmatizadas.

De acordo com Espírito Santo (1990), a religião popular portuguesa extravasa a ideia de um Deus onipotente e metafísico e, quando a utiliza, é certamente por influência de religiões dogmatizadas. Isso porque o critério de valor moral de um rito não está vinculado à imagem de uma deidade soberana, como Deus, para ser considerado benéfico ou nocivo, mas à finalidade que se deseja alcançar, ou seja, se a finalidade de tal rito beneficia a comunidade, uma entidade obscura pode ser reverenciada. Dessa forma, nessa vertente religiosa, não há papéis demarcados ou um confronto entre duas entidades, como na Bíblia (Deus e Diabo). A concepção geral é: os entes devem ser respeitados e venerados igualmente, pois podem oferecer resultados benéficos.

Outro importante aspecto a ser traçado é a imutabilidade da expressão religiosa popular. Em uma ação antitética, a noção de tempo é vagarosa no campo em relação à cidade, fato relevante para compreender a aparente imutabilidade dos ritos populares: parecem ser idênticos, mesmo com o passar dos anos. Da mesma forma que a religião se modifica quase imperceptivelmente, aqueles que saem do campo e vão para cidade, ou os que se tornam céticos, ainda carregam algumas superstições do lugar de origem, resultando na resistência dessa religião e na aparente permanência de suas crenças.

A ideia de tempos ábsonos e a comparação entre cidade e campo podem ser constatadas na obra *A morgadinha dos canaviais*. Logo nas páginas iniciais, Henrique de Souselas, um burguês que recorre ao campo para se curar de males e personagem crucial para o desenrolar do enredo, ao chegar à casa de sua tia, nota a imutabilidade do lugar, como se sua memória estivesse a projetar-se no espaço físico habitado:

A um canto do patamar deparou-se-lhe ainda um grande vaso de louça que êle, havia vinte e tantos anos, conhecera, e ao qual tinha uma idéia vaga de haver quebrado uma asa; abaixou-se no intento de se certificar, e viu que de fato ainda lhe faltava a asa, sendo êste o único estrago que após tanto tempo o velho utensílio sofrera.

– É admirável! – não pôde deixar de exclamar Henrique ao fazer a descoberta, vendo que em oito dias operava maior reforma nos seus aposentos em Lisboa, do que num quarto de século se realizava em Alvapenha (Dinis, 1969, p 25).

A comparação com a reforma realizada em Lisboa mostra-nos quão ábsona está a percepção do tempo na cidade e na aldeia. Fora o único estrago relatado por Henrique ser a asa quebrada em sua infância, o vaso está em perfeito estado, demonstrando a passagem quase imperceptível e a ação quase nula do tempo. Ao contrapor a passagem temporal, ele também transparece o fator mutável da modernidade, no qual ocorrem transformações de maneira rápida, consagrando o espaço urbano como símbolo de mudanças.

Tal fato observado pela personagem não pode ser dissociado do espaço físico do interior e da expressão religiosa local: da mesma forma que o tempo quase não alterou a materialidade, a religião popular e seus ritos também tiveram poucas modificações. Isso pode ser notado em dois momentos iniciais da narrativa: na descrição da casa de sua tia e na relutância de parte da população da aldeia em aceitar as confrarias como uma possível modificação da estrutura cultural e religiosa.

A casa de Doroteia é a expressão da crença popular, sendo o altar um dos exemplos. A sala de sua casa possui uma gama de santos, com o altar de cores vivas, flores, conchas, rosários etc. Os santos descritos na sala refletem, em grande parte, a iconografia adorada pela religião popular: “Cá se via Santa Quitéria e suas sete companheiras; Santa Ana ensinando Nossa Senhora a ler [...]” (Dinis,

1969, p. 29). A primeira descrita é Santa Quitéria³, que, de acordo com Espírito Santo (1990), é uma das santas que aparecem em narrativas camponesas e demonstra o poderio feminino característico nas religiões tradicionais. Como na expressão cultural o sincretismo é uma de suas características, frequentar espaços ou possuir objetos sacros católicos não diminui a expressão tradicional do local.

O espaço descrito por Henrique torna-se fundamental para a comparação entre o espaço físico das personagens seguidoras da religião considerada inovação (a confraria) e das seguidoras da religião tradicional. "A inalterável harmonia, mantida há anos entre as duas, poderia ser exemplo à maior parte das famílias deste mundo" (Dinis, 1969, p. 26). Pela citação, há duas possibilidades de interpretação: (i) a ação quase nula do tempo manteve a harmonia inalterável entre a tia Doroteia e a empregada, Maria de Jesus; (ii) o microcosmo harmônico observado nos lares dos seguidores de uma religião da cultura popular possibilita que a cultura local prevaleça em harmonia e paz.

Por outro lado, a atmosfera de harmonia presente nas casas dos seguidores da religião tradicional é um ponto de divergência entre os seguidores da religião dogmatizada, representada na obra pelas confrarias, como será visto adiante.

As confrarias se configuram como organizações religiosas formadas com o intento de congregar indivíduos que estão distantes dos dogmas da religião institucional, neste caso, nomeadamente a Igreja Católica:

3 De acordo com a história de Santa Quitéria, ela foi a irmã número oito de nove filhas, tendo nascido no século V, na cidade de Braga. A mãe dá à luz nove meninas em um único parto, porém, com o marido viajando e suas superstições afloradas, decide afogá-las e anunciar que as crianças nasceram mortas. A criada a que foi dada essa missão não a cumpriu, levando as meninas a famílias cristãs. Com a perseguição aos cristãos, as irmãs foram levadas ao pai para julgamento e toda a verdade surgiu. O pai tentou casar Quitéria com um jovem rapaz, mas a menina fugiu para o Vale de Aufrázia e, a partir daí, foram atribuídos a ela diversos milagres.

Constituíam associações de fiéis que se reuniam para praticar o culto religioso em todas as suas formas: sufrágios, procissões, manutenção dos lugares e das coisas sagradas, auxílio aos mais fracos [...] Muitas destas confrarias eram de recrutamento popular, e levavam as práticas devocionais a segmentos mais pobres e incultos da população. Muitos homens mal conheciam a Bíblia, mas aprendiam através da sua participação nas confrarias os preceitos doutrinários, ainda que de forma esquemática (Sá, 2008, p. 12).

Segundo Sá (2008), uma das funções da organização é a catequização de uma população considerada “mais pobre e inculta”. Assim, a expressão religiosa popular é vista como fruto de falta de embasamento cultural, divergindo da ideia defendida por Espírito Santo (1990), que reflete sobre o rito da população interiorana ser resultado da cultura local.

A aceitação e o incentivo de ações de organizações como as confrarias pela Igreja surgiram após o Concílio de Trento, corroborando com a afirmação de práticas religiosas ortodoxas próprias do Catolicismo em contraposição às ações do Protestantismo. A Igreja Católica realizou o Concílio de Trento no século XVI, com o intuito de reafirmar seus dogmas e reorganizar sua estrutura, surgindo como uma resposta ao crescimento de adeptos ao Protestantismo. Além de ter instituído a Inquisição, o Concílio reconheceu a necessidade de alcançar mais fiéis e converter a parcela da população que ainda não compartilhava de seus dogmas. Ora, a ação das confrarias nesse contexto seria fundamental para a dogmatização da população que não exercia os preceitos exclusivamente católicos em seus ritos:

Verificámos ainda que o aparecimento destas associações, muitas vezes, deveu-se à iniciativa do Clero, interessado em contrariar os argumentos protestantes, baseados na justificação pela fé, na recusa da indispensabilidade dos sacramentos e da veneração da Virgem e dos Santos. As autoridades eclesiásticas não só se esforçavam por instituir as confrarias mais necessárias à prossecução

desses fins, como ainda quase obrigavam os paroquianos a aceitá-las e a sustentá-las, no sentido de facultar-lhes as condições materiais necessárias para que as confrarias pudessem promover com dignidade e esplendor os fundamentos do culto católico (Penteado, 1995, p. 36).

Assim, as confrarias se tornaram associações muito importantes para afirmar o culto em torno da Virgem, restaurar dogmas e, como no contexto da obra de Dinis, em que são representadas as práticas de seguidores de uma cultura popular, julgar os ritos considerados pagãos ou irreligiosos.

Ao apresentar a confraria e o missionário – representante dessa ordem –, o narrador de *A morgadinha dos canaviais* não hesita em acentuar críticas e reflexões perante suas ações religiosas:

Era recente na aldeia o estabelecimento desta confraria, sociedade um tanto misteriosa, por meio da qual seus interessados instituidores só visavam a dar o reino do Céu aos filiados, contentando-se *apenas*, em paga, com o do mundo, do qual, lembrados de antigos tempos, têm saudades já. Os missionários, certos evangelizadores em terras onde a palavra do Evangelho não é chave que abra a porta, pela qual entraram os mártires no Céu, lá andavam por aquele tempo, na aldeia onde se passa a acção desta história, plantando a vinha, que eles chamavam do Senhor; as mulheres, abandonando os lares, seguiam-nos como rebanhos; o culto católico era por eles cada vez mais arrebicado com orações absurdas e cerimônias ridículas, e o eterno anátema da ignorância contra o progresso da sociedade servia de tema predilecto aos seus bárbaros discursos (Dinis, 1969, p. 90, grifo nosso).

Pelo trecho, notamos a apresentação da confraria de maneira ironizada, havendo o questionamento de seu estatuto. Segundo o narrador, somente herdarão o reino dos céus aqueles que seguirem a sua palavra, excluindo outras religiões ou segmentos, de modo que a aceitação de seus dogmas se torna uma passagem para a vida divina. A crítica segue apontando que tais missionários estavam em

terras “onde o Evangelho não é a chave para os mártires entrarem nos reinos dos céus”, porque, para a religião popular, o culto não é vinculado às doutrinas, mas, como relata Espírito Santo (1990), aos valores da sociedade vigente; ainda, as histórias de santos nem sempre estão interligadas aos dogmas da Igreja Católica, mas à expressão dos valores daquela região e sua cultura.

O excerto também permite presumir uma posição negativa em relação à confraria por parte do narrador, estabelecendo uma ação antitética entre as duas práticas religiosas que reverberam a oposição entre modernidade e tradição. Em *A morgadinha dos canaviais*, parece-nos que a defesa de uma tradição indica os perigos de uma visão acrítica em relação às promessas do “novo”, resultando nas ações nocivas da confraria na aldeia.

O narrador cita outra ação negativa: a retirada das mulheres de suas casas e afazeres domésticos. O casamento da Senhora Catarina é um exemplo. A desarmonia criada em seu lar é fruto das devoções religiosas em excesso da mulher, a qual passa um longo tempo na igreja, criando um desacordo com o marido. Nesse sentido, a modernidade trazida pela confraria, por meio da qual se buscam a devoção das seguidoras e a compreensão da doutrina que necessita da presença no âmbito religioso, cria uma desarmonia na constituição cultural e social prevalecente na aldeia, que tinha a pura prática de ações consideradas moralmente elevadas como expressão de sua religiosidade.

Além do desarranjo na organização social e familiar ocasionado pela nova vertente religiosa, outra questão é levantada: os efeitos nocivos que a prática da confraria causa nas mulheres e em suas ações. Outra personagem importante que surge como voz de reflexão em relação à organização religiosa dogmatizada é Herodes. O trabalhador tem uma filha, Ermelinda, que constantemente deixa com sua madrinha, Catarina, para poder trazer o sustento à sua casa. Ao voltar de suas viagens constantes a trabalho, ele começa a

notar uma mudança gradativa e negativa nas atitudes tanto da filha quanto da madrinha. Certa feita, mantém um diálogo com Catarina, apontando os efeitos nocivos das práticas religiosas empreendidas; nesse sentido, Herodes representa um seguidor da religião popular, enquanto Catarina, a religião dogmatizada: “– Há por aí umas certas capelas, onde passa também bastante tempo em devoção; enquanto à comadre, acredite o que lhe digo: a palavra de Deus não é tão difícil, que uma pessoa precise de estar tanto tempo a ouvi-la explicar” (Dinis, 1969, p. 100).

Na primeira sentença de Cancela, apelido atribuído a ele, são citadas as excessivas horas de Catarina no culto. Para ele, seguidor de um rito de cultura popular no qual a religião tem uma perspectiva também humanizada, a palavra de Deus não é complicada, porque não deve ser apenas entendida por dogmas: ela é praticada. Há um caráter empírico, não existindo a necessidade de dogmatismo da palavra religiosa, mas enfoque na sua prática. Por isso, é apontada a inutilidade de estar deveras horas para compreender a palavra de Deus, devendo a religiosidade transparecer nos atos benéficos à aldeia.

Catarina sente-se ofendida pelos disparates de Herodes, pois é contra uma educação pautada nos dogmas, o que chama atenção do pai para a falta de conhecimento da menina em relação à palavra de Deus. Para ilustrar a tese defendida anteriormente e rebater as acusações de Catarina sobre a educação religiosa de Ermelinda, Cancela diz:

– Bem tenho eu tempo para isso. A minha Ermelinda não deixa passar pobre à porta, a quem não dê esmola; criança que não afague; velho ou velha, que não corteje; reza todas as manhãs a oração, que a mãe lhe ensinou, o padre-nosso e a ave-maria, onde se diz tudo o que se deve dizer a Deus; de dia trabalha, como filha de pobre que é, e mulher de casa que há-de ser... O Senhor me perdoe, se mais é preciso ainda, que mais não sei eu ensinar-lhe (Dinis, 1969, p. 100).

Na fala de Cancela, sua filha é compreendida como uma cristã experienciada, praticando as ações condizentes com os bons costumes, mas sem necessitar de uma educação dogmática ou baseada somente nas Escrituras para ser uma boa cristã. Assim, o pai afirma que ela consegue praticar sua religiosidade no cotidiano, não se afastando de seus afazeres para estar na presença de Deus. Essas falas de Herodes são correlatas ao ponto de vista do narrador e indicam os efeitos nocivos que a religião dogmatizada – uma expressão da modernidade – está causando no contexto tradicional da aldeia, resultante de um ato acrítico sobre as promessas do “novo” em um contexto cultural tradicional.

Cancela defende uma educação menos dogmática, na qual as práticas religiosas da filha não são piores se comparadas às de Catarina, pois, mesmo com sua pouca instrução dogmática, suas ações são benevolentes. O aspecto apontado pelo pai – o distanciamento da mulher de seus afazeres domésticos – também demonstra a visão patriarcal, típica do contexto histórico.

A própria estilização de Catarina, representante da religião dogmatizada, transparece-nos com uma carga negativa. O narrador pouco se preocupa em descrever sua forma física: “Era a Sra. Catarina do Nascimento de São João Batista, tipo de beata, que dispensa descrição [...]” (Dinis, 1969, p. 99), apresentando-a como uma personagem caricata. Sua conduta e ações são expressas na primeira descrição de Ermelinda, que nutre sentimentos ambíguos pela madrinha: por um lado, sente terror em sua presença; por outro, vê a devota com um estatuto elevado:

Era outra na presença da madrinha, fitava-lhe quase assustada, o movimento dos lábios austeramente contraídos; tremia ao escutar-lhe a voz aguda e penetrante, falando nas penas do inferno; chorava a menor repreensão que dela recebia, e contudo amava-a, amava-a, porque Ermelinda na candura de criança, supunha a madrinha uma santa (Dinis, 1969, p. 102).

Fica explícito pelo trecho o medo de Ermelinda desenvolvido pelo aspecto repressivo da madrinha. Mesmo que haja menção do amor da menina por Catarina, o primeiro sentimento descrito é o medo. Quando, finalmente, o amor é citado, a correlação não é feita pelo caráter da madrinha, mas apenas como um sentimento resultante da ideia formulada por Ermelinda, fruto de sua inocência. Tal fato é aparente quando, ao ouvir as falas sobre o inferno, a menina atribuí-lhe sabedoria e verdades, construindo um estatuto de santidade à beata. Isso aparentemente revela a ação nociva da religião dogmatizada sobre a tradição local. A modernidade figurada pelos representantes e seguidores da confraria remonta ao choque cultural exercido por novas ideias trazidas para outro contexto social. A concepção de religiosidade da população da aldeia extrapolava a ideia dualista de inferno e céu, não possuindo a necessidade de seguir dogmas para evitar um possível castigo pós-morte. Com as novas ideias, um desarranjo conceitual é criado e consequências surgem desse impacto.

A descrição da religião dogmatizada continua e a primeira aparição do missionário na obra dá-se quando Madalena, Cristina, Henrique e Torquato vão assistir ao culto dirigido por ele. Na ocasião, até mesmo Cristina, que já se mostrava devota, fica horrorizada com o cenário obscuro e a fala do missionário.

[...] os vultos escuros das penitentes, fazendo para dentro a circunstanciada exposição dos pecados da semana, e recebendo de lá regras de bem viver, preceitos de devoção, às vezes exagerada e inspirada de certa moral de convenção, com que a ignorância ou a má fé porfiam em falsificar os simples e luminosos ditames da moral, que a consciência reconhece e que o Evangelho apregoa.

Às vezes despegava daquele crivo de pecados uma das confessadas; e exausta de forças, abatida de ânimo, descrendo da misericórdia divina, ia cair com desalento nos degraus do altar de Deus, que o fanatismo cego, senão hipócrita, lhe pintara inexorável verdugo. Quando outra se

não sucedia a esta, via-se rodar nos gonzos a pequena porta destes cubículos, e sair de lá um padre de batina, socos e capote de cabeça, satisfeito de si, e revendo-se naqueles corpos prostrados, naqueles gemidos surdos, naquelas lágrimas humedecendo o pavimento do templo, tristes indícios de desalento moral, com que conseguira quebrantar os ingênuos espíritos que dirigia pela intimidação cruel (Dinis, 1969, p. 259).

A atmosfera da igreja é um prelúdio do que o narrador irá nos apresentar: um cenário obscuro que contribui e é parte imprescindível para a construção de um culto negativo, pautado no medo e na repreensão. Essa ambientação acentua no leitor o sentimento de uma atmosfera pesada e obscura, que contribui para a afetação do sentimento de pena e medo, sendo as lágrimas e as mulheres de luto penas do inferno – um quadro grotesco de um culto deturpado. O narrador denuncia as penitências nos confessionários, nos quais os missionários, por *má-fé* ou *ignorância*, conspurcam as máximas simples de uma religião da tradição da aldeia. O resultado são sentimentos culposos e um cenário dramático de beatas chorosas e padres que se regozijam com tais sentimentos.

Temos aqui uma antítese utilizada pelo narrador: ao referir-se ao espírito dos aldeões, é utilizado o termo “ingênuos espíritos”, em contraposição aos termos referentes às ações dos missionários, como “má-fé”, “ignorância” e “falsificação”. Isso demarca a relação demagógica pela qual os aldeões assumem uma atitude de ingenuidade, levados pelos agentes de má-fé e falsificação à crença de um fanatismo cruel. Todo esse movimento leva ao afastamento de Deus, visto como um ser inacessível com mandamentos não facilmente realizáveis. Esse distanciamento é reforçado por sentenças manipuladas que incapacitam as máximas da moral cristã simples de terem o estatuto de verdade, assim como causa medo, que é reforçado por uma pregação repleta de imagens cruéis do inferno, capazes de assustar até devotas como Cristina:

As mais tétricas e pavorosas imagens adornavam o discurso. Era o enxofre a ferver, o chumbo derretido, as caldeiras de pezo, as fornalhas ardentes, inúmeras torturas, a que o menor delito, tal como um jejum mal guardado, uma confissão malfeita, uma involuntária falta missa, uma penitência esquecida, uma oração suprimida, arriscava as almas por tôda a eternidade (Dinis, 1969, p. 262).

O narrador prossegue dizendo que “o tribunal de Deus foi arvorado em tribunal de Santo Ofício” (Dinis, 1969, p. 262); assim, o tribunal divino assume característica do tribunal humano, que, historicamente, julgou pessoas pelo menor apontamento de hereesia, pautando os dogmas da fé em um condicionamento por meio de imagens de horror.

Outro aspecto observado é a má-fé com que o missionário age perante a população que considera leiga. A população aldeã, que, possivelmente, representa a tradição, é constantemente subjugada pelo missionário, demonstrando o teor arrogante de crer na erudição da religião dogmatizada e da cultura da cidade. Tal atitude retira qualquer relevância da produção cultural da tradição aldeã local e promove uma falsa necessidade de dogmas religiosos para a adequação de sua prática religiosa.

Quando as mulheres saem do confessionário, o arrependimento e a culpa são movidos pelo sentimento de medo criado pela imagem de Jesus Cristo, que, em vez de despertar os sentimentos de libertação e paz, surge como uma “[...] escultura de Cristo, obra rude do buri! popular, mostrava o vulto de um acusador, surgindo ali a pedir vingança, e não o do Redentor sublime a implorar e prometer perdão” (Dinis, 1969, p. 263). A imagem do acusador sobre as atitudes mundanas distancia os aldeãos de atitudes virtuosas. Até Ermelinda, uma criança, assume uma aparência diferente ao entrar em contato com a confraria: “[...] quando, ao terminar a confissão, reconheceram as feições da penitente por as de Ermelinda, a filha do Herodes, a formosa e amorável criança, que, dias antes, tanto entusiasmo causara,

agora pálida, abatida, sem aqueles sorrisos nos lábios, que tanta graça lhe davam!" (Dinis, 1969, p. 260). A degradação da personagem é fruto da repressão causada pelos dogmas religiosos das confrarias: antes, a menina exercia sua religiosidade empiricamente, sem pensar nas duras penas do inferno ou penitências.

O missionário e os padres dessa ordem apresentam santas e figuras religiosas não humanizadas, divinizadas, pois a relação entre o homem e os santos não poderia ser de igualdade, devendo haver a diferença por natureza entre instâncias humanas e divinas. Consequentemente, a santa deve ter uma representação divina, diferindo das santas da religião popular, humanizadas. A mudança em relação às figuras religiosas femininas é paralela à visão das mulheres na sociedade portuguesa.

A Imaculada Conceição, proclamada, em 1640, padroeira do reino, é o modelo da filha e da mãe que os homens das classes médias querem submissa. É notório o contraste com as Senhoras dos camponeses – a iconografia reflecte bem os dois papéis desempenhados por dois tipos de mulher. As Senhoras camponesas saídas da terra são mulheres sorridentes, de traços fisiológicos eróticos (seios desenvolvidos ou descobertos, ancas largas) e seguram um menino; o seu rosto irradia orgulho ou arrogância, traços que são sublinhados pelas jóias com que é costume ornamentá-las: é a mulher saciada e independente; a Senhora do campanário com o seu menino rechonchudo e as suas 'jóias pessoais' é a representação da mulher camponesa que vai às feiras e às festas com o seu cordão no pescoço e pesadas arrecadas nas orelhas, frutos do seu trabalho, tesouro familiar, pé-de-meia, 'para o dia em que não houver mais nada para vender, se a doença exigir.'

A Imaculada Conceição, de que as de Lurdes ou de Fátima são versões recentes, não traz consigo o filho – na sociedade burguesa ele pertence ao pai –, é uma mulher rígida e rectilínea, que transpira ascetismo, assexuada, símbolo da filha ou esposa 'fiel ao marido.' A Imaculada

Conceição é uma norma de moral burguesa (Espírito Santo, 1990, p. 111).

Observamos um dos aspectos sociais da modernidade, mais especificamente, o papel da mulher e da religião na sociedade, expresso pela imagem das santas. O narrador de *A morgadinha dos canaviais* já anunciara a moral por convenção dos missionários, que propagavam, em contraposição à religião popular, o dogmatismo dos preceitos religiosos, tornando-os quase inalcançáveis. A dissociação da humanidade das figuras femininas não é um mero acaso. De acordo com Espírito Santo (1990), as santas da religião popular refletem a concepção de uma cultura religiosa baseada na figura feminina; as mulheres não se tornam santas por serem mártires, mas pelo costume e moral vigentes na região. Dessa forma, a iconografia sagrada feminina na religião popular representa a mulher nas aldeias: vestes, adereços e expressões que extrapolam a neutralidade das representações sagradas das religiões mais dogmatizadas.

As santas representadas pela religião dogmatizada na modernidade caracterizam o ideário e os valores esperados da mulher na sociedade burguesa. Como apontado por Espírito Santo (1990), a iconografia feminina traz esculturas sem as formas do corpo demarcadas, com a exaltação do aspecto virginal e o rosto sem muitas expressões. Este trabalho não procura desenvolver ou se aprofundar em implicações relacionadas ao papel feminino na sociedade moderna, mas há a necessidade de abordar rapidamente tal problemática para a associação entre a representação da própria mulher nas confrarias e a iconografia feminina.

A complexa tessitura social moderna pode parecer simplória e a classificação da mulher como apenas subalterna, a maneira mais correta. Entretanto, há muitas complicações em aceitar somente essa visão unilateral. De acordo com Prost (1992, p. 78), a divisão social dos papéis situava as mulheres no âmbito familiar e dos lares, o que não diminuía a importância social do gênero: "[...] pode-se salientar a

importância central dos valores domésticos nessa sociedade em que o indivíduo valia pela família e o único êxito era familiar [...].”

A associação da mulher aos lares e à vida doméstica também a vincula as imagens religiosas femininas da religião dogmatizada ao seu papel social. Tal fato é refletido nas próprias práticas religiosas de fiéis seguidoras da confraria na obra de Dinis: vestem-se todas cobertas por véus, cortam os cabelos, participam do culto em lamentos, descaracterizando a maneira de viver livre e sem dogmas deveras complicados da mulher da religião popular. Como bem apontado por Espírito Santo (1990), as representações iconoclastas do feminino são vinculadas à visão burguesa e moderna da esposa e da filha: as santas representavam a expressão e a conduta feminina esperadas, diferentemente das santas aldeãs, que não se prendiam à questão.

A representação tensa entre as duas vertentes religiosas é resultante do momento histórico no qual a obra está inserida. A confraria, caracterizada como um aspecto da modernidade e da inovação, causa desarmonia em um contexto tradicional no qual a cultura está delimitada e estabelecida há algum tempo. Essa relação conflituosa é refletida na caracterização das personagens e nos atos nocivos que a confraria causa na aldeia: o dogmatismo, além de não motivar muitos dos aldeãos, repercute em perdas que afetam negativamente a cultura local, como o dogmatismo, a mudança do comportamento feminino, a alteração psicológica das personagens e a contenda nos lares.

Aparentemente, a partir das descrições dadas pelo narrador e das situações ocasionadas pelas ações da confraria, haveria uma defesa das vertentes tradicionais e a representação de sua cultura. Nesse sentido, a modernidade se estabeleceria na aldeia de forma incorreta, pois assumiria a posição de que a cultura religiosa do local é fruto da ignorância, determinando normas e condutas que não consideram ou criam parâmetros com a tradição local.

REFERÊNCIAS

BERMAN, M. Tudo que é sólido desmancha no ar. [S.l.]: Companhia de Bolso, 2007.

CRUZ, M. A. Olhares sobre o Portugal do século XIX. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 2012.

DINIS, J. A morgadinha dos canaviais. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

ESPÍRITO SANTO, M. A religião popular portuguesa. 2. ed. Lisboa: A Regra do Jogo, 1990.

HOBBSBAWM, E. A era do capital. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

PENTEADO, P. Confrarias portuguesas da época moderna: problemas, resultados e tendências da investigação. Lusitânia Sacra, [s.l.], v. 7, p. 15-52, 1995.

PROST, A. Fronteiras e espaços do privado. /n: VICENT, G. História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 15-115.

SÁ, I. G. Os leigos e as confrarias. /n: LOPES, M. A. História breve das misericórdias portuguesas: 1498-2000. Coimbra: [s.n.], 2008. p. 8-56.

SÁ, V. A subida ao poder da burguesia em Portugal: dificuldades e condicionalismos. Revista da Faculdade de Letras, Porto, v. 5, p. 245-252, 1988.

8

Patrícia dos Santos Andrade (UFPR)

***O narrador
fora-de-lugar
em As pupilas
do Senhor Reitor,
de Júlio Dinis***

RESUMO

Este trabalho tece uma análise da voz narrativa do romance português *As pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis, publicado em 1867. O foco é analisar a postura do narrador na construção de personagens e no diálogo que ele estabelece com o leitor via interferências em primeira pessoa, considerando o contexto de escrita e os posicionamentos praticados pela voz narrativa como forma de ver e expressar sua literatura como termômetro daquele ambiente incerto e conturbado que foi o período de instauração e formação da burguesia portuguesa, na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Júlio Dinis; narrador; Portugal; século XIX.

INTRODUÇÃO

O ano de 1820 foi divisor de águas em Portugal, com a Revolução Liberal do Porto trazendo os processos iniciais do Liberalismo português e de instauração do novo poder burguês. Entretanto, somente na metade século XIX esse novo regime se estabeleceu:

Portugal iniciou em 1851 um ciclo de estabilidade que permitirá o desenvolvimento econômico do País e a realização das condições essenciais de afirmação da burguesia. As palavras 'burguês' e 'burguesia' abarcam hoje, como no século XIX, múltiplos significados. A literatura, o teatro e arte de oitocentos veiculam imagem, estereótipos da burguesia, ocultando, não raro, a complexidade deste grupo social (Cruz, 2003, p. 13).

Nesse contexto de formação da burguesia portuguesa, um momento de aclimação dos ideais liberais burgueses pela elite portuguesa, portanto de crise entre objetivos burgueses e aristocráticos, se insere a produção literária de Júlio Dinis.

Júlio Dinis era o pseudônimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho, nascido no Porto, no dia 14 de novembro de 1839. Vitimado pela tuberculose, faleceu precocemente aos 31 anos de idade, deixando poucas obras publicadas. O romance *As pupilas do Senhor Reitor* (1867) foi a sua quarta obra, tendo sido publicada primeiro em folhetim, em 1866.

Narrado em terceira pessoa, esse romance pertence, segundo a crítica literária, à terceira fase da estética romântica. Entretanto, uma análise mais atenta das estratégias narrativas e longe da leitura de superfície nos permite perceber que esse enquadramento estético não dá conta, de forma satisfatória, dos lugares que a escrita de Dinis alcança. Essa fragilidade na delimitação da obra pode ser percebida no seu prefácio:

[...] era um romance diferente, um romance verdadeiro, sem grandes dramas humanos, com personagens simpáticas e boas, sentimentais e um tanto líricas, ou levemente caricaturais, vivendo e convivendo em meios rústicos ou campestres, enquadrados sem paisagens ou interiores que parece conhecemos e nos encantam. O seu autor chamou-lhe «Crônica da Aldeia», com muita propriedade (Dinis, 1867, p. 11).

Esse trecho mostra, já de início, o tom romântico que a crítica utiliza para classificar a obra, favorecendo a beleza de uma história de amor numa sociedade rural e tranquila. Contudo, o comportamento do narrador nos mostra que o que ali é retratado compreende muito mais do que um episódio romântico numa pacata zona do campo. Outrossim, ao leitor são reveladas, ainda que sutis, nuances e pinceladas de percepção da realidade social que reverberava em Portugal na segunda metade do século XIX.

Essa postura não foi suficiente para render ao autor o pertencimento ao Realismo português, mas, mais importante do que uma questão de categorização literária, é o reconhecimento dos espaços subjetivos tocados por suas estratégias narrativas, que denunciam o possível lugar de onde fala essa voz enunciativa: uma zona não declarada, não convencional, um lugar fora-de-lugar.

A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

As pupilas do Senhor Reitor é um romance que traz o cotidiano de uma aldeia ao sul da cidade do Porto, iniciando com a apresentação da família de José das Dornas, "lavrador abastado, sadio e de uma disposição de gênio, que tudo levava a rir [...]" (Dinis, 1867, p. 5). Pai dedicado aos seus filhos (Pedro, o mais velho, e Daniel, o mais novo), preocupa-se com o futuro do caçula por ele não apresentar o mesmo interesse e aptidão pelos trabalhos do campo que

seu irmão. Contrariamente às expectativas do pai, Daniel prefere os estudos ao trabalho braçal e campesino.

Angustiado com a aparente incerteza de futuro prenunciada para Daniel, José das Dornas procura ajuda e conselhos com o padre da aldeia, o Senhor Reitor, que funcionava como a figura que respondia pela administração do local e pela saúde mental e espiritual dos moradores. Assim, são previsíveis a autoridade e respeito que possuía naquela comunidade:

– Graças a Deus que não são, sr. Reitor. O Pedro, sobretudo, não me dá cuidados. O Senhor fê-lo robusto e fero; é um homem para o trabalho; e quem pode trabalhar não precisa de herança. Pelo trabalho, e com a ajuda de Deus, fiz eu esta minha casa, que não é das piores, vamos; ele, com menos custo, a pode agora aumentar, se quiser. Mas o Daniel já não é assim. Aquilo é outra mãe – o Senhor a chame lá. Um dia de ceifa é bastante para mo matar. É a sorte dele que me dá cuidado.

– Então é só isso? Ora valha-te Deus! É verdade. O pequeno é iraquito e decerto não pode com o trabalho do campo, mas... para que queres tu o dinheiro, José? Acaso não terás alguns centos de mil-réis ao canto da caixa para pôr o rapaz nos estudos? Não podes fazer dele um lavrador? Fá-lo padre, letrado ou médico, que não ficarás pobre com a despesa. José das Dornas, ao ouvir assim formulado o conselho do Reitor, sorriu com a visível satisfação que sempre experimentamos, vendo que um dos nossos pensamentos favoritos merece a aprovação de alguém, antes de lho revelarmos.

– Nisso mesmo pensava eu. Já me lembrou mandá-lo estudar, mas tinha cá certos escrúpulos.

– Escrúpulos! Valha-te não sei que diga! (Dinis, 1867, p. V).

Sendo o Reitor uma “alma ingênua e sinceramente cristã, cheio de bondade e de conformismo, de idéias liberais, dando sempre bons conselhos e sabendo ser áspero para as beatas impostoras”

(Dinis, 1867, p. XI), percebemos a paz que ele planta no coração de José das Dornas. Isso determina o futuro de Daniel, pois, depois dessa derradeira conversa, seu pai o coloca para estudar latim com o Reitor, em sua casa, todas as tardes, no intuito de torná-lo padre um dia.

É notória a alta desenvoltura de Daniel nos estudos, seu gosto pelas letras, e visível a sua dedicação:

E assim prosseguiu o menino Daniel nos seus estudos com grande aprazimento do Reitor, que muita vez dizia ao pai, em tom confidencial:

– Sabes que mais, José? O rapaz é esperto, e era até um pecado desviá-lo do estudo, para que tem tanta queda. Olha que me estudou as linguagens em oito dias! (Dinis, 1867, p. 8).

Essa dedicação enche de orgulho o seu pai, fazendo-o ver nele “o que quer que fosse estranho – a auréola dos predestinados para grandes coisas” (Dinis, 1867, p. 8). Entretanto, essa fase de estudos como pupilo do Senhor Reitor está com seus dias contados, porque Daniel se envolve em amores por Margarida, também criança, fazendo-o desejar o casamento como futuro, recusando os planos de seu pai e do Reitor de torná-lo padre.

Quando o Reitor descobre essa paixão, põe-se preocupado, tentando encontrar uma saída para essa situação, uma vez que Daniel não poderia ser padre contra a sua própria vontade:

É que... Ora escuta, José. Lembras-te de que eu te disse, aqui há tempos, que o rapaz havia de ser padre?

– Se lembra? Muito bem. E eu disse...

– Bem, bem. Pois... se queres que te fale a verdade... parece-me que o melhor... é dar-lhe outra arrumação.

José das Dornas parou e pôs-se a olhar boquiaberto para o Reitor.

– Então... o pequeno não tem memória para os estudos?

– Tem, tem, e até de mais... Mas... ouve cá: esta vida de sacerdote quer vocações decididas. Não as havendo, é um grande erro abraçá-la, e um grande pecado constrianger alguém a segui-la contra vontade.

[...]

– E se eu te disser, José das Dornas – exclamou ele, parando e voltando-se para o seu interlocutor – se eu te disser que teu filho Daniel, apesar dos seus doze ou treze anos, que será a idade dele, tem já na aldeia a sua conversada? José das Dornas parou como fulminado. O Reitor continuou o seu caminho.

– Que diz, sr. Reitor?! – exclamou afinal José das Dornas, atrasado já uns cinco ou seis passos, e na mesma posição em que o deixara a revelação.

– O que sei! – respondeu o Reitor, com eloquente laconismo.

– Em nome do Padre, do Filho, e do Espírito Santo! Está o mundo roto! Pois o rapaz... Ó sr. Reitor, palavra, que se fosse outra pessoa que mo dissesse, eu não acreditava.

– E se eu te afirmar que vi, com os meus olhos, o teu Daniel, sentado no monte ao pé da rapariga, cantando juntos, lendo juntos, e afirmando-lhe o rapaz que nunca havia de ser padre, pois queria casar com ela?

[...]

– Ora, ora, sr. Reitor, essa é de mais. Há-de perdoar, mas essa...

– E se eu te disser que ele lhe deu um beijo! – acrescentou o padre, em tom confidencial.

– Um beijo!

– E se eu te disser que ele, todos os dias, me sai da aula às cinco horas, e passa o resto da santa tarde junto da pequena?

– Ora o rapazinho!

– Então já vêes que não convém fazê-lo padre. Para dar maus exemplos, temos cá, infelizmente, bastantes. E quando o pano é assim em amostra, que fará a peça inteira! (Dinis, 1867, p. 22-23).

Percebemos aqui um ponto interessante e marcante do narrador em relação ao Reitor, que é o pensamento flexível e não convencional deste, uma vez que, sendo padre e atuando como formador de uma criança para essa vocação, defende que não se pode impor a vida de seminarista a alguém que não a deseja de coração, tendo em vista a necessidade de evitar o plantio de pessoas hipócritas em sua missão de vida. Se for para ser padre, que o seja por amor à causa, e não por imposição da família ou da Igreja.

Ao construir uma figura de autoridade religiosa dotada de pensamentos liberais, esse narrador está antenado ao que acontece nas veias da sociedade portuguesa do século XIX: as influências dos ideais burgueses e liberais na formação de uma burguesia portuguesa. A sedução aos valores burgueses que se infiltravam na sociedade portuguesa, naquela época, era, de certa forma, avassaladora. Afinal, quem não queria a liberdade de ter poder econômico, assim como a profissão ou a religião que desejasse? Os valores liberais burgueses traziam a possibilidade de o homem desejar, poder ser o que tivesse vontade. Acerca disso, Hobsbawm (2012, p. 170-171) afirma:

O progresso era, portanto, tão 'natural' quanto o capitalismo. Se fossem removidos os obstáculos artificiais que no passado lhe haviam colocado, se produziria de modo inevitável; e era evidente que o progresso da produção estava de braços dados com o progresso das artes, das ciências e da civilização em geral. Que não se pense que os homens que tinham tais opiniões eram meros advogados dos consumados interesses dos homens de negócios. Eram homens que acreditavam, com considerável justificativa histórica neste período, que o caminho para o avanço da humanidade passava pelo capitalismo.

Essa naturalidade do querer-ser do indivíduo marca muito a personalidade do Reitor, sendo percebida em toda a obra.

Após a descoberta do envolvimento sentimental com Margarida, José das Dornas, convencido pelo Reitor, envia Daniel para o Porto a fim de estudar Medicina, que retorna dez anos depois à aldeia, momento que marca os acontecimentos principais da narrativa.

Outra personagem emblemática – e, se é que podemos dizer, caricatural – é o médico da aldeia, João Semana. “Heroico octogênio” (Dinis, 1867, p. 105), esse doutor, conhecido daquela gente, caminhava por toda a comunidade, de sol a sol, montado em sua mula, atendendo às mais diversas necessidades e emergências de saúde e da mente de sua gente:

Os caminhos e os campos estavam desertos; povoadas e fumegantes as cozinhas, onde a família do lavrador se reúne para a refeição principal do dia.

Mas quem estendesse a vista pelo extenso lanço de estrada a macadame, que corta em linha recta apovoação, onde, naquele momento, o sol batia em cheio, sem ser impedido pela menor folha de árvore, ou beira de telhado, descobriria o vulto de um cavaleiro, caminhando a trote e envolto na densa nuvem de poeira, levantada pelos pés da cavalgada.

Este cavaleiro era João Semana.

Trajava com toda a singeleza o velho (Dinis, 1867, p. 105).

Ele era admirado e fortemente respeitado por toda a população dali:

Daí por diante começavam a ser mais freqüentes as habitações, e, ao barulho que fazia a égua sobre o terreno sólido e nas pedras soltas do caminho, assomava a cada janela uma cabeça, e João Semana recebia um cumprimento e um convite para jantar, a ambos os quais ele correspondia com benevolente familiaridade e às

vezes com gracejos, sempre bem recebidos e festejados (Dinis, 1867, p. 106).

Essa personagem atua de forma marcante por representar a tradição daquela sociedade que insiste em preponderar. Mesmo aos oitenta anos de idade, João Semana não pensa em se aposentar, deixar o ofício de médico – “A vida é para ti, homem, que, com oitenta, estás fero e robusto, e levas jeito de assistir ao nascimento do século vinte” (Dinis, 1867, p. 110) –, primeiro porque não existe outra pessoa com o mesmo ofício naquela aldeia, segundo porque não aceita que conhecimentos novos ou contrários assumam o lugar de suas convicções médicas tão respaldadas e consolidadas pelo ofício de oito décadas.

Sua existência na narrativa corresponde à presença de uma força da tradição resistente que contrasta com a modernidade, esta personificada por Daniel, médico homeopata recém-formado e que retorna à aldeia. A presença desses dois modelos caricaturais marca a obra, sendo pertinente uma análise do perfil de Daniel em separado, a seguir.

DANIEL: O HOMEM MODERNO EM CRISE

Estamos falando da segunda metade do século XIX, momento em que Portugal se vê com a monarquia abalada pela invasão dos ideais liberais burgueses da França. O processo de incorporação desses ideais não aconteceu de forma indolor e voluntária por parte de Portugal, tendo havido certa resistência da sociedade frente aos princípios liberais burgueses, sobretudo contra a França, nação que invadiu o território português para destituir o poder monárquico.

O governo português, a fim de conservar a monarquia no poder, enviou a família real para o Brasil, tática para também fazer o povo português pensar que se tratava de uma estratégia de conservação do mundo português exatamente como era. Era um ato de resistência, visto que o francês passou a ser visto como inimigo e sua presença, ameaçadora. Com todo esse clima de resistência, houve o que podemos chamar aclimatação dos ideais de uma burguesia liberal. Um processo híbrido surgiu naquele contexto de resistência de velhos ideais convivendo com novos ideais liberais, que aparece representado na personagem Daniel.

Daniel sustenta a caricatura do homem em crise, que saiu de um ambiente rural, tradicional, foi para a cidade estudar, envolveu-se com a ciência e retornou para o lugar de tradição. O mundo burguês o seduziu, mas, a partir do momento em que esse indivíduo experimentou o moderno e retornou para o seu lugar de origem e tradição, trouxe em si a confluência dos dois mundos, a crise de um país que ainda não havia se libertado da monarquia, mas que convivia com novas formas de pensar o poder, a vida, a sociedade, o próprio lugar de indivíduo dentro dela.

Analogamente ao fascínio e espanto com a chegada do moderno num lugar de tradição, temos a chegada de Daniel à aldeia, depois de dez anos na cidade estudando Medicina:

O grande acontecimento do dia realizara-se enfim. Pelas cinco horas da tarde, parava à porta de José das Dornas a mais vigorosa e anafada das suas éguas, e dela se desmontava Daniel, em trajos de jornada e com a clássica caixa de lata a tiracolo, sinal evidente de formatura completa.

A vizinhança toda afluiu curiosa às portas e às janelas para ver o facultativo novo e julgar dele pelas primeiras impressões. Era uma colecção de olhos arregalados e bocas abertas, a convidar o lápis de um artista.

– Ainda é tão novinho! – dizia uma mulher.

– Não sei o que me parece um cirurgião sem barba – observava um velho filosoficamente. – Parece um estrangeiro.

– Lá bonito é ele – notava uma rapariga.

– Olhem que boniteza! um homem quer-se um homem – redarguiu um alentado rapagão ao ouvi-la.

Neste tempo, porém, já Daniel estava rodeado pelo pai, irmão e criados de um e de outro sexo, em cujos semblantes luziam naquela ocasião sorrisos de júbilo não afectado.

Daniel era agora um esbelto rapaz de vinte e três anos, de aspecto mais varonil, mas conservando ainda a mesma delicadeza de organização, que o caracterizara na infância, e que tantas apreensões fizera conceber ao pai.

No meio daqueles homens do campo distinguia-se singularmente o seu tipo quase setentrional, e com grande vantagem para ele no conceito das mulheres, que umas e outras faziam baixinho esta mesma observação, traída, porém, pelos olhares que lhe lançavam.

Trocaram-se cordiais abraços, baratearam-se parabéns e cruzaram-se perguntas, às quais era quase impossível responder de pronto, tantas e tão simultaneamente se faziam.

Enfim entraram para a sala (Dinis, 1867, p. 62-63).

Esse excerto inicia o capítulo que insere Daniel na narrativa novamente. Temos, então, o indivíduo que sai, experimenta novas realidades e retorna ao contexto de antes, ou seja, o homem que experimenta a cidade com sua modernidade e novos ideais circundantes e retorna para o lugar de tradição. Por conseguinte, o conflito dessa vivência se instaura no contato de Daniel com o médico da aldeia, João Semana:

A conversa de João Semana com Daniel, não entendida, e por isso admirada pelos circunstantes, versou sobre medicina. As exaltadas crenças teóricas de Daniel, e a casuística inflexível e fria do velho prático acharam-se em conflito.

João Semana era céptico em relação à ciência moderna. Quando Daniel lhe citava um autor em voga, ou se referia a uma descoberta notável, ou a um medicamento novo, João Semana encolhia os ombros, sorrindo.

– Tudo isso é muito bonito – dizia ele, com poucas contemplações para com a impaciência do seu jovem colega – mas não me serve para nada. Era o que me faltava se eu, que mal tenho tempo para dormir, me punha agora a ler essas coisas todas. Que nomes! que moléstias que eu nunca vi, em sessenta anos de prática! Sabe você, Daniel?

– Eu penso que lá por fora, nessas terras grandes, há fábricas de moléstias novas, que felizmente por lá se gastam também; cá à aldeia não chegam; é o que lhe sei dizer. Você para cá virá, você para cá virá.

– Há-de ver que na prática a coisa reduz-se a muito pouco; mais gástricas e menos gástricas, e disse.

Daniel falou em mil assuntos: nos aperfeiçoamentos da análise médica, no microscópio, na electricidade, na química, na anatomia patológica, com um ardor de proselitismo, próprio da idade; chegou a persuadir-se que a sua eloquência conseguiria, enfim, vencer o indiferentismo teórico do clínico.

Recebeu, portanto, uma impressão desagradável, quando, ao terminar um bem elaborado período em honra da ciência moderna, obteve em resposta a frase do costume:

– Isso tudo é muito bonito, mas você para cá virá, você para cá virá, e então falaremos (Dinis, 1867, p. 91-92).

Vemos uma atitude de rejeição total do elemento tradicional, representado por João Semana, em relação à modernidade que se insere no mesmo ambiente. Além disso, Daniel é a novidade que abala o cotidiano daquela comunidade rural, tornando-se o assunto mais falado nas portas de casa e nos estabelecimentos comerciais e o espelhamento de uma convivência híbrida de princípios aristocráticos, monárquicos e liberais burgueses.

A perplexidade com suas novas formas de ver a vida, sobretudo dentro de sua área de atuação, que é a Medicina, é percebida no episódio em que seu pai, José das Dornas, está na venda de João da Esquina, contando a todos sobre a formação acadêmica do filho, especificamente, sobre a sua tese defendida na conclusão do curso. Vejamos:

E se você visse, Sr. João, o livro que ele escreveu? Chamam-lhe lá tese, ou não sei quê. Pelos modos, sem escrever aquilo, não podem ter as cartas de examina. Eu tenho um, que ele me mandou. como sabe, eu daquilo nada entendo, mas bem vejo que é obra acabada e bem feita. Deixe estar que lho hei-de trazer, para ver.

– Eu disso pouco sei dizer, não é a minha especialidade.

Não estamos habilitados para declarar aqui qual fosse a especialidade do Sr. João da Esquina.

– Pois sim, bem sei – continuou o pai; – mas sempre há-de encontrar coisa que perceba. O João Semana também tem um que o Daniel lhe mandou e disse-me que está coisa asseada; e o sr. Reitor afirmou-me que bem se conhece que o rapaz não se esqueceu do latim, porque em... geografia, parece-me que foi geografia que ele disse, nisto que ensina a escrever com letras dobradas, não tem nada que se lhe note.

– Bom é isso – replicou o tendeiro, já um pouco distraído a somar as parcelas do seu livro de assentos.

José das Dornas continuou:

– Quer saber, Sr. João? Olhe que, pelos modos, o rapaz até lá provou... Já sei que se vai admirar, mas olhe que é facto, assim o leu no fim do livro o sr. Reitor, até lá provou... que não há doenças.

João da Esquina interrompeu efectivamente a sua tarefa, para fitar no seu interlocutor uns olhos espantados.

– Que não há doenças?!

– É verdade – respondeu o lavrador, saboreando em delícias a estupefacção do seu vizinho.

– Essa agora! – dizia este ainda no mesmo tom de espanto – mas como se entende isso?

– Assim como eu digo.

– O Sr.-José das Dornas, então que é este reumatismo que me não deixa mexer?

– Não sei. Diz ele que é outra coisa; lá lhe dá um nome, mas é tão arrevesado, que me não ficou.

– Que não há doenças! Essa lá me custa a engolir! Então para que andou o rapaz a estudar, e o que vem fazer para cá, se não há doenças? Faz favor de me dizer?

– Ele não disse que...

Mas João da Esquina estava muito ofendido nas suas crenças, para o deixar continuar:

– Que não há doenças! Sempre é uma, a falar a verdade! Não, não há! Que diabo viu ele então lá no hospital? Ora essa! E que disseram os... os mestres a isso?

– É o que eu estou morto por lhe perguntar. Mas o Sr. João admira-se? e então se eu lhe disser que ele provou também que um homem ó a mesma coisa que um macaco?

João da Esquina fechou com impetuosidade o livro dos assentos.

– Irra! Está a caçoar comigo, Sr. José? Ele podia lá dizer semelhante coisa!

– Pergunte-o ao sr. Reitor, que assim o explicou; pergunte, se não acredita.

– Eu não, pois... Macaco! Então eu sou macaco? Então vossemecê é macaco? Então ele é macaco? Então nós somos... Ora, isso não pode ser.

– Você, Sr. João, cuida que eles entendem as coisas assim como nós. Isso tem lá outro sentido.

– Outro sentido! Que diabo de sentido há-de ter? Todos sabem o que é um homem, todos sabem o que é um macaco. Não vejo que outro sentido seja. Macaco!... Irra! Não, essa agora é que me não entra cá.

– Ele, salvo seja – observou José das Dornas, rindo – aqueles diabos parecem às vezes mesmo gente, lá isso parecem; o Sr. João nunca os viu?

– Vi, vi; tenho visto muitos.

– Olhe que fazem coisas! que, fora a alma, já se sabe...

– Pois sim; mas o... – Mas a cauda?

– Ah! lá isso... – respondeu o lavrador embaraçado.

– Ora então, aí tem – disse João da Esquina com um ar triunfante, capaz de fulminar Lamarck (Dinis, 1867, p. 77-78).

Podemos perceber o notório estarrecimento da personagem João da Esquina com declarações tão inovadoras e assustadoras sobre os estudos de Daniel. Esse aspecto corrobora a compreensão do lugar fora-de-lugar dessa personagem recém-chegada à sua terra natal. Ele consolida, ao passo que representa também, uma convivência híbrida de princípios tradicionais e modernos, uma modernidade que não é bem recebida, porém inserida por não haver como rejeitá-la:

– Nada, para mim não serve o doutor. Se ele diz que não há doenças, que há-de cá vir fazer? E depois pode pôr-me em dieta de vidro moído e cebola albarrã ou outras coisas assim, e mandar-me correr a quatro pelos montes. Nada. Quero-me com o João Semana, que é homem sério, e não tem destas esquisitices da moda (Dinis, 1867, p. 80).

Assim foi com a imersão dos princípios burgueses difundidos na Europa e aclimatados no contexto português, mesmo que num clima de tensão e resistência pelos que defendiam a Coroa.

Outro aspecto que comprova esse lugar não-lugar ocupado pela personagem Daniel é seu caráter. O menino romântico e sonhador que saiu do campo para a cidade grande retorna com um perfil diferente, dotado de um comportamento que persegue fortemente a racionalidade. Ejetou-se da aldeia um garoto com desejo romântico de casar-se com Margarida e retorna tomado por traços predominantemente realistas: objetivismo em seu comportamento e negação de sentimentos, muito embora a subjetividade e a imaginação ainda estivessem presentes nele, escondidas debaixo de sua postura austera e zelosa pela manutenção da aparência.

Eu lhe digo, Joana. Eu que vim meter-me nesta terra, é porque tenho ambições. Lá isso tenho. A si, digo-lhe baixinho, o meu grande desejo é vir a ser...

– O quê? – perguntou Joana, com curiosidade feminina.

– Nada menos que regedor cá na aldeia.

– Ora... fala sério?

– Pois isso é coisa lá com que se brinque?

– Então para que quer ser regedor?

– E não é uma posição tão bonita?

– Não digo que não. Pois olhe, com o tempo isso não será difícil.

O Sr. João Semana já esteve para o ser; ele é que não quis. Mas o que é, é que o menino está aqui, está casado.

– Porque diz isso?

– Ora! o pai há-de arranjar-lhe noiva rica.

– E então há por cá muito desse género?

– Se há? Boa! Olhe; aí tem a filha do morgado da Cova do Frade, que é uma moça bonita.

– Ai, muito bonita! Parece mesmo uma dália vermelha.

- Que está a dizer? É uma rapariga escarolada e sadia.
- Lá escarolada será, e então tem muito dinheiro?
- Para cima de vinte mil cruzados.
- Di! que dinheirão!
- Então acha pouco?
- Está claro. Mulher com menos de quarenta contos, Joana, não me serve.
- Quarenta contos! Quanto é quarenta contos?
- São cem mil cruzados.
- Credo! O que aí vai! Então não casa decerto, também lhe digo.
- Se a não encontrar cá, trago mulher da cidade. Olhe que são mais bonitas. uma senhora, que saiba tocar piano, que saiba cantar, que ande à moda (Dinis, 1867, p. 90-91).

Esse trecho traz a conversa de Daniel com Joana, criada do médico João Semana. Ele vai visitá-la porque sempre foi amado por ela desde a infância, sempre existiu uma relação de muito carinho entre eles. Faz-se notório, nesse excerto, que Daniel demonstra o quanto foi capturado pela sedução burguesa, tomado por seus costumes e aspirações. Aquele menino que, aos doze ou treze anos, era apaixonado por Margarida – a quem ele desconhece e ignora quando à aldeia retorna – volta à sua terra natal totalmente hipnotizado e tomado pelos afãs burgueses, ou seja, almejando um cargo de prestígio, uma esposa com muito dinheiro e com a cara da burguesia, “uma senhora, que saiba tocar piano, que saiba cantar, que ande à moda” (Dinis, 1867, p. 91).

Acerca de Margarida, vale pontuar que era o amor de sua vida, porém passa a ser totalmente ignorada por Daniel, já adulto,

o que provoca imenso sofrimento nela, quando percebe o desprezo que lhe é destinado. Todavia, a narrativa traz passagens que denunciam certa subjetividade ainda existente em Daniel, como o episódio em que, ainda na casa de João Semana, a conversar com Joana, ele acaba lendo um bilhete que chegara para o velho médico, escrito por Margarida, pedindo ajuda para Miguel, homem responsável pela educação dela e da irmã, Clara, e que estava muito necessitado de cuidados médicos. Como João Semana estava dormindo e Joana não o queria acordar, ela convenceu Daniel a ir ele mesmo ter com Margarida, a fim de consultar o homem moribundo:

A pressa com que Daniel saiu, e a facilidade em aceder à proposta de Joana, tinha um motivo. E aí estamos nós, para o explicar, a referir-mo-nos outra vez ao carácter do nosso herói. A carta de Margarida falara-lhe à imaginação. Achou-a tão singular, na sua simplicidade, por ser escrita por uma rapariga da aldeia, que não pôde eximir-se de fantasiar um tipo de romance, o qual logo suspirou por conhecer (Dinis, 1867, p. 94).

Essa passagem mostra que a personagem ainda tem certa melancolia e subjetividade, não perdeu a essência do menino romântico que saiu para a cidade, apaixonado por Margarida. Mesmo tento retornado diferente, enlevado pelos ideais burgueses aclimatados na cidade do Porto, mostra-se um indivíduo em conflito com o que sempre foi e o que se espera que seja naquela sociedade tomada pelos ideais liberais burgueses, assumindo o lugar do homem moderno que ainda não compreende muito bem o espaço que passa a ocupar, tendo experimentado o novo e ainda estando preso ao de antes.

Dessa forma, Júlio Dinis, em sua escrita, reflete essa sociedade dividida, além de ser possível perceber que a construção de Daniel demonstra que o narrador tenta digerir todo o contexto de produção da obra via personagens.

O DIÁLOGO COM O LEITOR: INTERVENÇÕES DO NARRADOR

Outro marco interessante e denunciador do espaço ocupado pelo narrador é o funcionamento da voz enunciativa. Essa narrativa é escrita em terceira pessoa, mas se dilata, ao longo do texto, para a primeira voz. Isso é percebido, de imediato, na primeira parte do romance:

Ora é preciso saber que Margarida se sentia triste, profunda e inconsolavelmente triste, sem que lhe acudisse à idéia tudo quanto havemos dito. Porém, a nós, é-nos lícitos analisar aquele tenro coração de criança, afeiçoada para o sentimento, e dotada de delicadíssimos instintos, como o de poucos. Alma votada à melancolia e que se habituara a sentir, sem se estudar! não há para mim mais simpática espécie de sofrendores! Os mártires que se analisam, e nos fazem resenha e inventário dos seus tormentos: esses, que, todos os dias, desenvolvem em estilo imaginoso a fisiologia do próprio coração, indagam a teoria do padecer, que, dizem eles, os tortura, e o fazem com uma profundidade de vistas verdadeiramente filosófica... esses mártires... para falar verdade, não creio muito neles. Quem sofre de veras, tenho eu para mim, acha-se com pouca vontade de esquadriñar os mistérios do sofrimento e não se põe com grandes filosofias a esse respeito. Eu julgo mais natural e sincero fazer como a pequena Margarida, depois da partida de Daniel: subindo todas as tardes ao outeiro silvestre onde tantas vezes ele se viera sentar também, sentia cerrar-se-lhe o coração de tristeza, e... desatava a chorar. Não sei que moda anda agora de se não considerar o choro como a mais eloquente expressão do pesar! Eu, por mim, sou dos sinais em que deposito mais fé (Dinis, 1867, p. 26).

Vemos, nessa passagem, durante a descrição de Margarida, moça melancólica e triste por natureza, uma crítica do narrador ao sofrimento dos ultrarromânticos, que esquadriñavam seu tormento

e usavam-no como matéria-prima para produção artística. O narrador critica esse tipo de martírio, interferindo na narrativa para posicionar-se frente a essa questão e tomando Margarida como exemplo do verdadeiro sofrimento, a seu ver, que é o sofrimento que simplesmente sofre e não se ocupa de outra coisa a não ser isso.

Em virtude disso, a dissociação da voz narrativa pode ser interpretada como uma forma de reverberar a quebra do espectro romântico com uma escrita realista. Nesse aspecto, o narrador emerge, em vários momentos, para posicionar-se sempre que julga necessário, o que nos obriga a vê-lo como uma voz parcial, que mostra, a todo tempo, que está atento à realidade da segunda metade do século XIX.

Outra prova da intervenção desse narrador é o momento em que o Reitor vai até a casa de Daniel para conversar com ele. Chegando lá, lhe é informado que ele está no quarto, então o Reitor adentra a residência em direção a esse cômodo. Entretanto, o narrador interfere na ação e entra no quarto antes para bisbilhotar, com as leitoras (público leitor da época) e a elas se dirigindo, a intimidade de Daniel:

Para isso tomemos a dianteira ao Reitor e entremos, antes dele, no quarto de Daniel.

Não sei se é a voz da consciência a que me está a bradar que vou cometer uma indiscrição.

A ociosidade absoluta imprime de ordinário aos actos do homem certa feição pueril, que ele procura sempre ocultar aos olhos estranhos (Dinis, 1867, p. 115).

O narrador sugere uma possível indiscrição a ser cometida com sua atitude, porque está ciente do mundo conceitual ao qual agora pertence Daniel, que é o burguês. Esse mundo considera o espaço privado de extrema importância para o indivíduo, que, tendo um código ético e moral estrito, pode, dentro de casa, afrouxar-se:

"As pessoas mais sisudas e graves têm momentos na vida, durante os quais, a sós consigo, se entregam a distrações de criança" (Dinis, 1867, p. 115), mas não muito: "– Bom – pensou Daniel. – Estou dando escândalo, e a arriscar a minha reputação de homem sisudo" (Dinis, 1867, p. 117).

Vemos, desse modo, um narrador declaradamente consciente da realidade contextual que abraça a escrita da obra *As pupilas do Senhor Reitor*, demonstrando mais um aspecto daquela modernidade absorvido por Daniel, que era a preservação da aparência burguesa: "O lar era a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e contradições daquela sociedade serem esquecidos e artificialmente eliminados" (Hobsbawm, 2012, p. 237).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise desse romance sob a perspectiva do narrador aqui desenvolvida, podemos pensar em Júlio Dinis como um artista que, muito embora categorizado pela crítica da época na terceira fase do Romantismo, soube captar, de forma perspicaz, as nuances e crises daquele mundo burguês incipiente a partir de um lugar de entremeio, de uma posição fora-do-lugar. E é desse posto de observação que ele traduz o indivíduo moderno em crise, não deixando de posicionar-se e mostrar-se ciente de sua realidade de produção.

Com isso, podemos pensar a construção de personagens e as dissociações de voz do narrador como estratégias narrativas para mostrar que o autor estava percebendo aquela sociedade na forma como se encontrava e no modo como sentia e sofria as transformações. Essa postura narrativa evidencia um olhar contextual do narrador acerca daquela sociedade burguesa.

REFERÊNCIAS

CRUZ, M. A. Olhares sobre o Portugal do século XIX. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

DINIS, J. As pupilas do Senhor Reitor. Porto: Lello & Irmão, 1867.

HOBBSAWM, E. J. A era do capital: 1848-1875. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

9

José Carvalho Vanzelli (UFPR)

Antonio Augusto Nery (UFPR)

Eça de Queirós, Antero de Quental e a América do Norte

RESUMO

Antero de Quental (1842-1891) e Eça de Queirós (1845-1900) compartilham, dentre inúmeras experiências, o fato de terem conhecido a América do Norte. Essas incursões, no entanto, ocorreram em momentos distintos e tiveram durações diferentes. Enquanto Antero circulou pela costa dos Estados Unidos e Canadá por aproximadamente seis semanas em 1869, Eça passou cinco meses do ano de 1873 no continente norte-americano. Este trabalho tem por objetivo traçar considerações acerca dessas experiências internacionais, refletindo como o que chegou até nós pode ajudar a melhor compreender as visitas em si. Para tanto, nos valem os de obras não ficcionais dos escritores, suas correspondências e estudos crítico-biográficos em torno desses intelectuais.

Palavras-chave: Eça de Queirós; Antero de Quental; viagem; século XIX.

Eric Hobsbawn, em sua obra *A era do capital: 1848-1875* (1988), propõe que, a partir de meados do século XIX, viagens para locais distantes tornaram-se populares na Europa, desenvolvendo uma nova atividade econômica: o turismo. Diz o historiador britânico:

A forma característica de viagem [...] para a classe média e os ricos, era mais e mais turismo, essencialmente um produto da estrada de ferro, barco a vapor e [...] da nova magnitude e rapidez das comunicações postais. [...] O capitalismo industrial produziu duas novas formas de viagens de prazer: turismo e viagens de verão para a burguesia [...]. Ambas eram os resultados diretos da aplicação do vapor no transporte, já que pela primeira vez na história, viagens regulares e seguras eram possíveis para grandes quantidades de pessoas e bagagem, e por qualquer tipo de terreno ou mar. As numerosas exposições internacionais [...] traziam cada uma seu exército de visitantes, e a reconstrução de capitais encorajou cidades provincianas a exibir suas maravilhas. Pouco mais precisa ser dito sobre o turismo neste período. Permaneceu confinado a pequenas viagens, extenuantes para o padrão contemporâneo, trazendo na sua bagagem uma florescente indústria menor, a dos *souvenirs* (Hobsbawn, 1988, p. 212-213).

Percebemos que, para determinada parcela da sociedade europeia oitocentista, eminentemente burguesa, viajar passou a ser uma atividade de lazer, descanso ou visita a espaços que antes eram acessíveis apenas via leitura de livros ou outra forma de conhecimento que não o *in loco*. Soma-se a isso o fato de que, para uma intelectualidade da época, ser cosmopolita – isto é, ser um experimentador e conhecedor de diversas culturas, uma espécie de “cidadão do mundo” – tornou-se um almejo. Os deslocamentos intercontinentais preenchiam as ânsias intelectuais de jovens e adultos, que empreendiam “viagens de estudo”.

Nascidos em plena era de desenvolvimento do turismo, Eça de Queirós (1845-1900) e Antero de Quental (1842-1891), dois dos principais nomes da intelectualidade portuguesa da segunda

metade do século XIX, também tiveram experiências de viagem que impactaram seus pensamentos e suas obras.

Vale destacar que o autor de *Os Maias* (1888) passou a maior parte de sua vida fora das fronteiras portuguesas. Tendo ingressado na carreira diplomática em 1872, Eça exerceu a função de diplomata português em quatro localidades diferentes: Havana, na então Antilhas Espanholas, entre 1872 e 1874; Newcastle e Bristol, na Inglaterra, entre 1874 e 1888; e Paris, na França, entre 1888 e 1900. Devemos ressaltar, ainda, a conhecida viagem que o escritor, recém-formado bacharel em Direito, realizou entre outubro de 1869 e janeiro de 1870 para o Egito, Alta Síria e Palestina. Já o poeta das *Odes modernas* (1865), diversamente, passou a maior parte de sua vida em Portugal, mas empreendeu viagens à Espanha e à França ao longo das décadas de 1860 e 1870, em sua maioria por motivos de saúde.

Assim é que ambos os autores, tais quais outros de seus companheiros geracionais¹, puderam usufruir de viagens pela Europa. Entretanto, os dois tiveram a oportunidade de ir além das fronteiras do Velho Continente e conhecer a América do Norte. Nosso objetivo neste estudo é traçar considerações sobre as viagens empreendidas por Eça e Antero aos Estados Unidos e ao Canadá, refletindo como o pouco que chegou até nós dessas experiências internacionais pode ajudar a melhor compreender as incursões em si, mas também o reflexo das viagens na construção de suas imagens e de suas obras vindouras.

Na historiografia literária, principalmente nos manuais de ensino escolar, Eça e Antero são comumente apresentados como figuras próximas, que dividiam ideias e ideais. Não raramente, são considerados figuras de proa de um movimento literário que rompeu com o Romantismo – um na prosa, outro na poesia –, além de serem

1 Referimo-nos principalmente a Jaime Batalha Reis (1837-1945), Ramalho Ortigão (1836-1915) e Oliveira Martins (1845-1894), que foram figuras próximas de Eça e Antero e deixaram registradas, em cartas ou livros, impressões de viagens pelos países europeus.

vistos como elementos proeminentes de alguns episódios-chave da Literatura Portuguesa oitocentista, como as Conferências do Casino Lisbonense, a Geração de 70 e a criação coletiva de Eça, Antero e Jaime Batalha Reis (1847-1935) do poeta satânico Carlos Fradique Mendes.

Não obstante o lugar cimeiro que os escritores têm para a intelectualidade portuguesa na segunda metade do século XIX e da consideração mútua que diziam ter um pelo outro, as relações pessoais e intelectuais de Eça e Antero são menos lineares do que a historiografia literária mais generalista costuma dar a entender. Por exemplo, um olhar um pouco mais atento para a correspondência de cada um dos dois revela que, apesar de terem de fato compartilhado momentos de amizade e intimidade, tiveram algumas divergências do ponto de vista intelectual. Um conhecido episódio foi a celeuma envolvendo a publicação da primeira versão de *O crime do padre Amaro* (1875), na *Revista Occidental*, dirigida por Antero e Batalha Reis². Podemos mencionar também uma carta que Antero enviou a Bulhão Pato (1828-1912) se solidarizando com este pela suposta caricatura que Eça teria feito de Pato na personagem Tomás de Alencar, de *Os Maias*³.

Também, é curioso notar que Eça e Antero travaram poucas conversas registradas, sendo diminuta a troca de correspondências conhecidas entre os dois. Houve, por certo, encontros ao longo das décadas de 1870 e 1880, oportunidade em que puderam dividir impressões pessoalmente.

Muito embora a proximidade entre as duas figuras tenha sido examinada em trabalhos anteriores, como o de Reis (1991) e o de Lima (1992), no que se refere a nossos objetivos, faz-se interessante refletir de forma mais detida como as experiências da viagem empreendida por ambos à América do Norte, em momentos distintos, ajuda a jogar

2 Para detalhes desse episódio, ver Reis (1991).

3 Cf. carta de 14 de agosto de 1888 a Bulhão Pato (Quental, 2009, p. 175).

luz sobre aspectos poucos estudados nas relações estabelecidas entre os dois escritores.

De início, vale destacar que o desejo desses intelectuais de conhecer a América do Norte, especialmente os Estados Unidos, parte, principalmente, das suas leituras de juventude, em que a nação norte-americana aparece como um exemplo de sistema político democrático. Tal imagem antecede o nascimento dos dois intelectuais, sendo vista já em Almeida Garrett (1799-1854), por exemplo. O autor de *Frei Luís de Souza* (1843) elogia a democracia americana em *Portugal na balança da Europa* (1830), ao afirmar:

Mas os Estados-Unidos do septentrião da America foram os verdadeiros descobridores d'essa 'pedra philosophal' das republicas – essa federação maravilhosa, que, assim como no interior divide o Estado em menores porções, com o que mais facilmente obsta á usurpação de qualquer ambicioso; assim no exterior o apresenta regular e magnífico edifício, cuja fortaleza e formosura é o terror de inimigos, inveja de vizinhos e admiração de todos (Garrett, 1830, p. 28).

E adiante:

Estranha a toda éstas convulsões, forte por sua poderosa liga, a republica dos Estados-Unidos da America do Norte olha para as misérias do velho mundo como do alto do Monte Atlas contemplaria o philosopho o terrível choque dos elementos e a revolução da tempestadade. Não lhe resta senão crescer e enriquecer, aproveitar das faltas alheias, e receber em seu vasto seio as torrentes de população europea que a perseguição e estupidez dos governos cisatlanticos continuamente lança de si (Garrett, 1830, p. 102-103).

Assim, os Estados Unidos surgem como um verdadeiro modelo que poderia ser adotado pelas “nações modernas”, como Antero e Eça queriam que Portugal se tornasse. O poeta, que defendia um federalismo para a Península Ibérica, argumenta, em *Portugal*

perante a Revolução de Hespanha (1868) – um ano antes de sua viagem –, que os Estados Unidos são o grande exemplo de “República democrática”, junto da Suíça:

As únicas repúblicas democráticas, cuja vida serena absorve já a vida de muitas gerações, são duas repúblicas federativas: a Confederação Suíça, na Europa; na America, os Estados-Unidos. Ricas, pacíficas, inteligentes, não é ainda assim a riqueza, nem a sciencia, nem a paz quem as mantêm: é a liberdade; a liberdade que sabem conservar na igualdade (Quental, 1868, p. 22).

Percebemos que o nascimento dos Estados Unidos, no fim do século XVIII, faz com que a nação surja, na intelectualidade portuguesa oitocentista, como um espaço de admiração e modernidade. Dessa forma, a oportunidade de ver com os próprios olhos o que as leituras faziam parecer ser um “país-modelo” torna-se certamente atraente para os jovens intelectuais.

Importa atentar para o fato de que as viagens de Eça e Antero ao continente americano ocorreram em momentos distintos, com um espaço temporal de quatro anos, e, conforme já mencionamos, temos poucas informações sobre as incursões. Sob certo ponto de vista, podemos afirmar que os próprios autores contribuem para tal fato, uma vez que Antero não deixou nenhuma carta em que relata sua experiência americana, enquanto Eça produziu uma única missiva enquanto estava no Canadá. Assim, o pouco que se sabe sobre essas experiências é baseado em informações externas. Mas, para entendermos as similaridades e as dissemelhanças, vale traçar considerações acerca de cada viagem distintamente.

Centrando-nos inicialmente em Eça de Queirós, vale enfatizar que a viagem do autor à América do Norte não foi sua primeira experiência fora do continente europeu. Como dito, entre os anos de 1869 e 1870, realizara uma viagem de três meses ao Egito, Alta Síria e Palestina. Pouco tempo depois, em dezembro de 1872, Eça assume o posto de cônsul português em Havana e, durante sua estada na

América Central, faz uma viagem ao Norte, ficando nos territórios americano e canadense por pouco menos de seis meses, chegando em maio de 1873 e retornando a Havana no dia 5 de novembro do mesmo ano. Em maio do ano seguinte, regressa a Portugal, para seguir, então, à Inglaterra.

Embora a viagem ao continente americano não tenha sido a primeira ausência de Eça da Europa, chama atenção uma diferença entre as duas experiências. Em sua visita ao Oriente Médio, ele produziu diversas e minuciosas anotações de viagem. Tais impressões tornaram-se fonte para diversos textos – ficcionais e não ficcionais – posteriormente publicados pelo escritor. Para além de crônicas publicadas em periódicos lusitanos que falavam especificamente da região, Campos Matos (1988, p. 219-220) nos recorda que “do material [...] sairia depois *A Relíquia*, um capítulo da *Correspondência de Fradique Mendes*, as recordações de Malta utilizada n’*O Mistério da Estrada de Sintra* e a visão do deserto do conto *Santo Onofre*”. Portanto, mesmo que as notas de viagem de Eça só tenham vindo à lume postumamente, verificamos como a referida viagem impactou sua produção bibliográfica.

Caso distinto parece ter ocorrido com a viagem americana. A correspondência queirosiana enviada de Havana pode ser considerada pequena, restringindo-se, em sua maioria, a documentos oficiais e a poucas impressões da capital das Antilhas Espanholas. Quando pensamos nos cinco meses que Eça passou nos Estados Unidos e no Canadá, impressões do próprio autor tornam-se ainda mais escassas. Como dito, é conhecida apenas uma carta, enviada de Montreal, Canadá, a Ramalho Ortigão. A missiva data do dia 20 de julho de 1873, quando ele já se encontrava há aproximadamente dois meses na América do Norte, e menciona que havia outra carta – que fora perdida – que teria escrito de Nova Iorque com “pormenores americanos” “curiosos e interessantes” (Queirós, 1912, p. 25). O escritor alerta o amigo que circula pelo continente americano como um “turista”, uma vez que não “tem estado com o espírito tranquilo para

fazer uma viagem de estudo”, realizando meramente “notas mentais” (Queirós, 1912, p. 32-33).

Temos na missiva de Eça o principal motivo que faz com que as duas experiências de viagem – temporalmente tão próximas – tenham reminiscências tão distintas: enquanto a ida ao Oriente era encarada pelo jovem Eça como uma “viagem de estudo”, a circulação pelo Estados Unidos correspondia a uma atividade de prazer e descanso.

Embora as únicas informações que o autor nos dê sejam via essa curta carta, sabemos, segundo o próprio autor, que ele circulou por diversas cidades estadunidenses, tendo visitado Nova Iorque, Filadélfia, Pittsburgh e Chicago. Já no Canadá, conheceu as cataratas do Niágara, o lago Ontário e Montreal. As impressões declaradas a Ramalho não mostram um Eça de Queirós encantado com as cidades americanas; pelo contrário, todas lhe parecem pequenas variações de Nova Iorque, que é vista como um monstro que “transborda ladrões” e que desperta amor e ódio. Afirma: “Amo-a porque sim. Detesto-a porque deve ser detestada” (Queirós, 1912, p. 30). É um lugar em que “não há civilização”, porque “civilização é um sentimento e não uma construção”, sendo, portanto, antes de tudo um espaço artificial; Filadélfia é uma “Nova York sem o deboche” (Queirós, 1912, p. 29).

A cidade de Saint Louis “não se difere de Nova York senão em ser mais bela de paisagem” (Queirós, 1912, p. 29). Já Pittsburgh se limita a ser a cidade das grandes fábricas de ferro (Queirós, 1912, p. 26). Melhor impressão parece ter causado Chicago, sobre a qual diz ser “a todos os respeitos melhor que Nova York – e é sem dúvida a mais extraordinária cidade do mundo” (Queirós, 1912, p. 29-30). É válido destacar que, no texto *Um gênio que era um santo* (1896), o qual voltaremos a mencionar adiante, é a “estridente Chicago” (Queirós, 1993, p. 502) a única cidade mencionada por Eça quando recorda sua passagem pelos Estados Unidos.

O Canadá, ou melhor, Montreal, por outro lado, parece deixar outra impressão. A cidade de onde Eça redige sua missiva a Ramalho é “a linda cidade do Canadá” (Queirós, 1912, p. 27), cuja arquitetura desperta-lhe a vontade de a “por numa *étagère* [prateleira; estante]” (Queirós, 1912, p. 28). Na Montreal de Eça, “não há ruas – mas alinhamentos de jardins”: “que casas, que interiores, que parques de ambos os lados por uma extensão de duas milhas” (Queirós, 1912, p. 28). Enfim, finaliza de forma irônica: “Por mim penso que alinhar com esta intenção artística uma rua é superior a ter feito Vênus de Médicis: é ao menos arte útil e realista – e que realidade” (Queirós, 1912, p. 28).

Já no que tange à viagem de Antero aos Estados Unidos, é importante recordar que o poeta esteve em solo norte-americano em momento anterior ao autor de *O crime do padre Amaro*. Antero partiu do Porto a bordo do patacho Carolina, em julho de 1869, rumo a Nova Iorque. Quando recordamos a biografia queirosiana, perceberemos que Antero esteve no continente americano em momento próximo da viagem de Eça ao Egito.

Antero permanece na cidade estadunidense por aproximadamente um mês, quando segue para Halifax, na província canadense de Nova Escócia, na costa leste do país, onde demora cerca de duas semanas antes de retornar a Portugal. A estadia anterior na América do Norte é menor – tanto em termos temporais quanto de deslocamento – do que a experiência eciana. O poeta se restringe a visitar cidades portuárias, uma vez que viaja na condição de acompanhante do capitão do navio que o leva, Joaquim de Almeida Negrão (1839-1917), um “pescador de atum, artista, negociante, aventureiro, romântico, e capitão de navios com quem Antero fez a viagem de Nova York” (Reis, 1993, p. 454). Assim, sua circulação estava limitada aos compromissos da embarcação e seu tempo de demora em cada local, diretamente atrelado à carga e descarga das mercadorias que o barco transportava. O pouco tempo da viagem seria, segundo sugestão de Martins (2011), um dos motivos de não se ter sequer uma

carta anteriorana escrita dos Estados Unidos contando suas impressões. Afinal, corria o risco de ele chegar a Portugal antes da missiva.

De acordo com a estudiosa,

vem a ponto lembrar o desconhecimento de cartas suas enviadas da América. Terá escrito? Provavelmente não, calculando que a chegada de notícias coincidiria com o seu regresso. Estarão algumas ainda guardadas a sete chaves se proveito para os investigadores? Terão sido destruídas? (Martins, 2011, p. 85).

Chama atenção o fato de que, além de não ter produzido nenhuma carta conhecida, Antero não faz anotações de viagens. Assim, diferentemente de Eça, que naquele mesmo ano preenche cadernos com impressões do que via e vivia em terras egípcias e palestinas, Antero guarda toda a experiência em sua memória. Mesmo em oportunidades posteriores, o poeta pouco menciona essa viagem. Recordamos, por exemplo, que em seu esboço de autobiografia, feito em carta enviada ao tradutor alemão Wilhelm Storck e datada de 14 de maio de 1887, afirma somente: “Durante o ano de 1867 e parte de 68 viajei em França e Espanha e visitei os Estados Unidos da América” (Quental, 2009, p. 95). A diminuta menção e a ausência de outras informações acerca desse mês e meio de sua vida fazem com que nada se saiba da experiência transatlântica a partir do próprio poeta. Dessa forma, são algumas fontes externas, todas divulgadas postumamente, que nos dão impressões da viagem; entre elas, destacam-se uma carta de Joaquim Negrão (1839-1917) – o capitão do *Carolina* – a Bulhão Pato (1892-1893); o livro *A viagem de Antero de Quental à América do norte* (1916), de António Arroio (1856-1934), além do texto queirosiano *Um gênio que era um santo* (1896).

A validade desses relatos – principalmente os dois primeiros – para o entendimento da viagem anteriorana é colocado em xeque na obra *Antero de Quental e a viagem à América*, pois, segundo Martins

(2011, p. 13), “biografias há recheadas de acontecimentos deturpados, retocados, ou mesmo inventados, quase sempre fruto da confusão, fantasia ou esquecimento de familiares e amigos dos biografados [...]. Antero de Quental foi uma vítima desses certamente bem intencionados amigos”. E adiante:

[...] se a carta [de Joaquim Negrão] a Bulhão Pato continua muitas das incongruências já assinaladas, é em *Viagem de Antero de Quental à América do Norte* baseada num novo e muito ampliado relato do então idoso capitão do *Carolina*, que as imprecisões os esquecimentos ou o mais completo delírio atingem o auge [...]. Plenamente de acordo, mas o autor de *Notas de Portugal* [António Arroio], consciente ou inconscientemente, ‘salgou’ em demasia o seu texto ‘marítimo’, com abundantes variações digamos pitorescas [...] (Martins, 2011, p. 32-33, grifo do autor).

Apesar do caráter ficcional que os relatos de Negrão, Arroio e Eça parecem ter, o conjunto dos textos traz uma narrativa, que afirma que as travessias pelo Atlântico Norte não foram simples para Antero, embora a imagem do autor que emerge de cada relato seja distinta. Enquanto Negrão narra um Antero indiferente à forte tormenta que o barco encontrou, sempre encerrado em seu beliche durante toda a viagem (Negrão *apud* Martins, 2011), Eça nos fala de um Antero que “durante semanas de tormenta trabalha descalço na manobra” (Queirós, 1993, p. 499). O autor de *Os Maias*, inclusive, faz da tumultuada travessia pelo Atlântico uma metáfora da vida anterior, estabelecendo um paralelo entre as tormentas marítimas e o problema de saúde – a “nevrose” – que levou o poeta ao suicídio, bem como entre as calmarias do mar e o período plácido que Quental pareceu viver em Vila do Conde, na década de 1880.

Martins (2011) afirma que, em solo estadunidense, os passeios anteriores pareceram se restringir a idas às livrarias, à exposição industrial no Central Park e passeios a pé a outras localidades, interagindo principalmente com o movimento externo da cidade. Arroio – autor do livro de 1916 acerca da viagem americana de Antero

– suspeitava que dificuldades financeiras impediram Antero de circular de outra maneira (Martins, 2011). Assim, ao que tudo indica, a América do Norte de Antero se restringiu a esse contato exterior com a cidade, sem conseguir averiguar, por exemplo, a realidade operária que, certamente, estava em suas preocupações na época. Vale recordar que, segundo Eça, após seu retorno a Portugal, Antero “propagava a união ibérica, fundava sociedades operárias, instalava a Associação Internacional, lançava panfletos, conspirava” (Queirós, 1993, p. 501). Entretanto, é possível conjecturar que o fato de não ter visto a realidade proletária naquele país pode ter contribuído para Antero, anos mais tarde, declarar-se incapaz de traçar reflexões sobre o proletariado. Eça, novamente em *Um gênio que era um santo*, afirma: “Sempre sincero, [Antero] lavou suas mãos, e proclamou que só os Proletários eram competentes para exprimir o pensamento e reivindicar o direito dos Proletários” (Queirós, 1993, p. 502).

Tudo leva a crer que Antero não interagiu com as camadas sociais que estavam em suas preocupações sociais e que ajudavam fazer dos Estados Unidos o “país-modelo” que idealizara no ano anterior em *Portugal perante a Revolução de Hespanha*. Sob esse ponto de vista, podemos afirmar que os Estados Unidos visto por ele era distinto daquele que povoava a sua imaginação.

Um mês depois, Antero segue para a província de Nova Escócia. Segundo o relato de Eça, Antero lhe teria confidenciado uma Nova Escócia

silenciosa, como adormecida no Senhor, toda de tijolo cor-de-rosa sob um céu cor de pérola, com fundas avenidas mais pensativas que as dos Elísios, onde os namorados passeiam, numa mudez de sombras, de dedos enlaçados, de pálpebras baixas, respirando sem outro desejo a flor da sua emoção (Queirós, 1993, p. 499).

A placidez da Nova Escócia de Antero nos recorda os adjetivos hiperbólicos com que Eça desenha sua Montreal para Ramalho.

Nesse ponto, salientamos que essas impressões sobre a viagem de Antero nos são descritas justamente pelo mesmo Eça de Queirós, que também visitara o leste canadense duas décadas antes. Diante de tal percepção, parece-nos inevitável questionar até que ponto o Canadá anterior – que parece distinto de seus Estados Unidos – também não deixa de ser o Canadá queirosiano – que também se distingue da impressão estadunidense do autor de *Os Maias*. Em outras palavras, vale indagar o quanto da América do Norte de Antero não nos chega com uma roupagem que também está entremeadada com memórias queirosianas dessa região.

Essa indagação nos faz concordar com Martins (2011, p. 13) quando afirma:

Infelizmente este livro [o *In memoriam* de Antero, onde Eça publicou *Um gênio que era um santo*], através de várias das suas páginas, ajudou na construção do retrato fictício de um Antero transformado em personagem lendária, quase hagiográfica por vezes, e sem qualquer veracidade.

As adjetivações “lendário” e “hagiográfico” que Martins (2011) utiliza nos remetem a mais um ponto que parece relevante nessas relações (construções) entre Eça e Antero. De fato, para além de concordar com a citação, parece mesmo que o que ficou sobremaneira de Antero para Eça foram as impressões que o amigo lhe causou nos últimos anos de vida, que poderiam ser traduzidas justamente no título do texto memorialístico *Um gênio que era um santo*. Conforme palavras do próprio Eça, Antero, em sua fase final, só se preocupava com o desejo de uma perfeição que não era individual, mas universal, diferenciando-se, inclusive, de alguns santos:

[...] ele só se ocupava com o aperfeiçoamento da sua alma, ou como diria um católico, com a sua ‘salvação’. Não salvação individual e egoísta, como a dos santos, mas salvação de todos, salvação para todos, penetração lenta no bem próprio para dele fazer um instrumento do bem universal. Leituras intermináveis [...]; intensas em que a

vida se confundia na vida do Ser, n'um desejo permanente de sentir na sua consciência d'homem latejar a consciência do Universo – eis o abstrato emprego dos seus nobres dias (Queirós, 1993, p. 508).

O idealismo, pelo que depreendemos, foi a saída que Antero de Quental encontrou para si e para a nação portuguesa. Segundo Eça, Antero acreditava que uma reação espiritualista e afetiva faria oposição àquele século materialista. Assim, é preciso considerar que as notícias sobre a viagem do amigo também podem estar “contaminadas” com a visão no mínimo ideal que Eça transparece no texto.

À guisa de conclusão, a América do Norte é um espaço que tanto Eça quanto Antero tiveram a oportunidade de visitar, mas, segundo os relatos que chegaram até nós, nem um nem outro encontraram aquilo que imaginavam.

Eça, como dito, visita Pittsburgh, nos Estados Unidos. Em um primeiro momento, podemos conjecturar que a ida a essa cidade pudesse ser motivada pela vontade de verificar as sociedades operárias que certamente estavam nas reflexões de Antero e Eça na época. Entretanto, a crítica queirosiana aponta que a visita à “cidade das grandes fábricas de ferro” (Queirós, 1912, p. 26) pouco teve a ver com suas inquietações sociais e políticas. Na verdade, esclarece a Ramalho, já nas palavras iniciais da missiva que lhe envia, que não há “preocupações sociais” (Queirós, 1912, p. 26) em sua viagem e que a visita não foi para “examinar o operário, mas justamente para visitar um capitalista” (Queirós, 1912, p. 26). Ainda, pede que tal fato não seja revelado ao “sanguinário Batalha” (Queirós, 1912, p. 26), que, depreendemos da carta, não entenderia o apaziguamento do “temperamento de conspirador” de Eça em solo americano.

A partir de tal colocação, biógrafos de Eça exploram os verdadeiros motivos da visita à cidade das *ironworks*. Simões (1973, p. 331) diz:

[Eça] Embarcara para os Estados Unidos a 30 de Maio, a fim de proceder a uma diligência mandada instruir pelo embaixador de Portugal naquele país acerca das condições em que tinham vivido em Nova Orleães e outras regiões da América do Norte os colonos portugueses que aí residiam em 1872.

Para o mesmo autor, o desvio de Eça de sua missão e do exame social se daria pelo fato de o escritor “fazer um balanço às suas convicções políticas e sociais, e conclui[r] que tudo isso era quase nada ao pé da paixão que nele despertava a arte, a verdadeira arte” (Simões, 1973, p. 332). Campos Matos (2009, p. 115), diferentemente, menciona “episódios galantes”, uma vez que Eça se relacionou, no ano de 1873, com duas americanas que conhecera em Havana. Todos os pormenores dessas histórias estão descritos pelo estudioso no livro *Cartas de amor de Anna Conover e Mollie Bidwell para José Maria Eça de Queiroz* (1998), título que reúne as missivas dessas amantes ao escritor.

O não encontro da América do Norte idealizada não implica um desaparecimento de referências dessa região na produção escrita desses autores. Antero, por exemplo, em carta a João Machado de Faria e Maia, datada de fevereiro de 1886, diz ter-se “surpreendido já por duas vezes a cismar” com “planos californianos” “buscando mais largos horizontes, se não para mim, para aquelas duas crianças, que fiz minha” (Quental, 2009, p. 14-15). A cultura e a política norte-americana também se fizeram presentes nas reflexões desses escritores em outros momentos de suas vidas intelectuais. Eça, por exemplo, além de referências à literatura e cultura estadunidense na mesma carta de 1873, refletiu sobre a política dos Estados Unidos na crônica *A propósito da Doutrina Monroe e do nativismo*, publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1896. Já Antero foi um admirador de Walt Whitman e tradutor de Edgar Allan Poe, tecendo uma relação próxima com a Literatura Norte-Americana. Tal ponto é também desenvolvido por Martins (2011) em seu livro.

Por fim, interessa realçar que o não encontro com a idealização do imaginário em torno dos Estados Unidos não é o ponto central da aproximação dessas experiências turísticas. Mais importante é perceber que a forma como os relatos chegaram até nós parece nos dizer muito mais da relação dessas duas figuras e da construção da imagem pública de Antero feita por Eça do que um retrato centrado na região geográfica em si. Ademais, as marcas pessoais deixadas por essa experiência de viagem contribuíram para suas formações intelectuais, ajudaram a repensar seus afãs juvenis e, de alguma forma, interligaram esses dois nomes importantes da Geração de 70.

REFERÊNCIAS

CAMPOS MATOS, A. (Org.). *Cartas de amor de Anna Conover e Mollie Bidwell para José Maria Eça de Queiroz cônsul de Portugal em Havana (1873-1874)*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

CAMPOS MATOS, A. (Org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1988.

CAMPOS MATOS, A. *Eça de Queiroz: uma biografia*. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

GARRETT, A. *Portugal na balança da Europa: do que tem sido e do que ora lhe convém ser na nova ordem de coisas do mundo civilizado*. Londres: S. W. Sustenance, 1830.

HOBBSBAWN, E. *A era do capital: 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

LIMA, I. P. Os dois Anteros do monóculo de Eça. *Revista Colóquio/Letras*, [s.l.], n. 123/124, p. 212-222, jan. 1992.

MARTINS, A. M. A. *Antero de Quental e a viagem à América: remando contra a maré*. Lisboa: Tinta da China, 2011.

QUEIRÓS, E. *Correspondência*. Porto: Lello & Irmão, 1912.

QUEIRÓS, E. Um gênio que era um santo. In: *ANTHERO de Quental – in memoriam*. Lisboa: Presença, 1993, p. 481-522.

QUENTAL, A. Portugal perante a revolução de Hespanha: considerações sobre o futuro da política portuguesa no ponto de vista da democracia iberica. Lisboa: Typographia Portugueza, 1868.

QUENTAL, A. Cartas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. v. 3.

REIS, B. Anos de Lisboa. *In*: ANTHERO de Quental – in memoriam. Lisboa: Presença, 1993. p. 441-472.

REIS, C. Um bardo dos tempos novos: a imagem queirosiana de Antero. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, n. 13, p. 179-191, 1991.

SIMÕES, J. G. Vida e obra de Eça de Queirós. Lisboa: Bertrand, 1973.

10

Salete Aparecida Franco Miyake (UFPR)

***A burguesia
oitocentista
nas obras de
Eça de Queirós
e José de Alencar***

RESUMO

Propomos analisar os romances *A tragédia da Rua das Flores* (1980), de Eça de Queirós, e *Senhora* (1875), de José de Alencar, buscando evidenciar como a Literatura representou as formas de apreensão da moralidade burguesa em Portugal e no Brasil, considerando, sobretudo, os valores preconizados pela nova classe dominante, que, a princípio, deveriam distanciar-se dos velhos padrões aristocráticos.

Palavras-chave: burguesia; século XIX; Portugal; Brasil.

INTRODUÇÃO

No século XIX, o desenvolvimento das ideias liberais influenciadas pela Revolução Francesa, o crescimento industrial inglês e as revoluções sociais que tomaram forma na Europa Ocidental estão entre os fatores que permitiram a ascensão da burguesia. Posteriormente, esses interesses ampliaram-se, incluindo outros aspectos, como a pretensão por ascensão social e política. A mobilidade social, por sua vez, seria alcançada pela riqueza e poder, contrastando diretamente com as regras hierárquicas da antiga classe dominante, a nobreza, cuja origem sanguínea determinava a posição social dos sujeitos.

Em Portugal, o desenvolvimento burguês ocorreu de forma mais tímida, iniciando-se com o processo de independência, em meados do século XII, conforme sugerem Saraiva e Lopes (1966, p. 3-4):

Começa a desenvolver-se a economia mercantil; em face dos castelos sobranceiros aos domínios senhoriais, brotam as vilas e cidades povoadas de burgueses. [...] Existiu, por conseguinte, desde as origens do reino de Portugal uma navegação costeira e comercial que activava portos marítimos, como Lisboa e Porto, e portos fluviais de acesso ao interior, como Coimbra e Santarém. Nestas e noutras cidades desenvolveu-se uma actividade mercantil, que já nos relacionava com outros países da Europa, e a burguesia comercial correspondente, da qual convém distinguir a burguesia judaica, que se dedicava predominantemente ao comércio do dinheiro e desempenhava um papel activo na administração financeira da casa real e das grandes casas senhoriais.

Nos séculos seguintes, a atividade marítima e mercantil expandiu-se, inclusive incorporando bens e recursos das colônias, a exemplo do Brasil. Nesse processo, outro evento histórico possibilitou o avanço burguês: a Revolução de 1383. Por outro lado, essa expansão ainda encontrou reservas, pois o Estado português, após

diversas disputas, manteve o caráter absolutista e cristão, diferenciando-se de outras nações europeias que promoveram o distanciamento entre Igreja e Estado.

Somente no século XIX, ainda assim de forma moderada, haveria uma nova tentativa de revolução burguesa no país. Sob a égide britânica, responsável por expulsar as tropas de Napoleão dos territórios portugueses e promover o retorno da família real, estabeleceu-se como uma das condições a independência da colônia brasileira.

Nesse contexto de troca de favores, Portugal perdeu, em parte, o domínio de sua mais rentosa colônia. Para que a burguesia portuguesa ascendesse, diversos cenários de disputa se estabeleceram a partir desse período, inclusive guerras civis. Entre idas e vindas, foi somente na segunda metade do século XIX, no período conhecido como Regeneração, que a ascensão burguesa se mostrou mais iminente: “Foi a partir de então que se iniciou a grande empresa da construção dos caminhos de ferro e das comunicações viárias e postais, que iriam viabilizar a formação do mercado interno” (Sá, 2019, p. 8).

Essa breve contextualização da burguesia portuguesa serve, sem dúvidas, para o entendimento da construção do espírito burguês no Brasil imperial, além de suscitar duas questões: (i) como, em uma colônia que nunca conheceu uma estrutura feudal, poderia ter se desenvolvido uma classe média vinculada ao trabalho autônomo, ao comércio e à mercantilização?; (ii) quem eram os sujeitos que pertenciam à burguesia brasileira naquele período?

Primeiramente, a figura do burguês tradicional nunca existiu no Brasil. O burguês brasileiro era, parafraseando Fernandes (2020), um agente econômico especializado da Coroa portuguesa, ou seja, não existiu, em terras brasileiras, o sujeito originário da burguesia, o morador do burgo. Segundo esse mesmo autor, “o burguês já surge

no Brasil, como uma entidade especializada, seja na figura do agente artesanal inserido na rede de mercantilização da produção interna, seja como negociante [...]” (Fernandes, 2020, p. 28). Nessas condições, uma revolução burguesa não encontrou meios de se estabelecer. Ainda, essa situação agravava-se com a própria estrutura escravocrata, que feria o princípio da liberdade individual.

As condições para uma manifestação de ordem burguesa só seriam possibilitadas, com muitas ressalvas, a partir da independência, em 1822. Conforme Mazzeo (2015, p. 107), esse evento histórico tratou-se de um arranjo político, pois só se concretizou a partir da “impossibilidade da manutenção de uma monarquia dual”. Logo, os objetivos liberais, tanto econômicos quanto sociais e políticos, foram adaptados a uma liberdade condicionada, restrita à agricultura: “No campo político, a *liberté, égalité e a fraternité* dos revolucionários franceses e estadunidenses, a noção de *sociedade civil-burguesa*, será restrita aos que possuem terras, escravos e dinheiro” (Mazzeo, 2015, p. 106, grifo do autor).

Em outras palavras, a burguesia era composta por grandes proprietários rurais, representantes do poder oligárquico, que investiam recursos na industrialização com o objetivo de expandir a produção agrária. Não houve uma transferência de poder de uma classe em extinção para outra em ascensão; o poder permaneceu nas mãos de quem já o detinha e o patriarcalismo senhorial continuou a prevalecer. Concomitantemente, entretanto, surgiram outros atores que eram estranhos ao código ético, como afirma Fernandes (2020, p. 38):

Muito antes da extinção da escravidão e da universalização do trabalho livre, a esfera de serviços sofreu extensa modificação, tanto no nível das elites, quanto ao nível das massas e assalariados. Esse processo se intensifica nas regiões que se beneficiam do surto econômico provocado pelo café ou pela imigração [...]. De tais estratos é que precediam os representantes mais característicos e modernos do ‘espírito burguês’.

Quanto ao desenvolvimento cultural e aos costumes da suposta burguesia brasileira, sofreram influência europeia, notadamente inglesa, francesa e, obviamente, do colonizador. Tal como em Portugal, a classe manteve um estreito laço com a religião, especialmente a cristã.

A parcela da população que detinha acesso a esse vasto mundo civilizado era ínfima. Segundo Freyre (2013, p. 45), havia atraso intelectual e cultural, porque, "nas condições materiais e, até certo ponto, na sua vida social, a maioria dos brasileiros dos meados do século XIX situava-se na Idade Feudal". Tal afirmação é paradoxal, visto que, como já mencionado, não existiu feudalismo no Brasil.

Para fins de análise dos romances de José de Alencar e Eça de Queirós, nos deteremos nos costumes e nas normas morais vigentes nas capitais: Lisboa e Rio de Janeiro, tendo como núcleo de análise a ordem moral burguesa, considerando que a vinda da família real ao Brasil incentivou mudanças no comportamento social, especialmente no que se refere à adoção de condutas "civilizadas". Ressaltamos que, devido à forte vinculação patriarcal que vigorava nas famílias brasileiras, apesar de certo aburguesamento, muitos códigos morais herdados dos portugueses foram mantidos. Como afirma Freyre (2013, p. 71), "os meados do século XIX constituem época sociologicamente ideal para interpretação do sistema patriarcal no Brasil, em suas diferentes formas - o agrário, o pastoril e o urbano". Destaca-se, segundo o autor, a transferência de valores aristocráticos já amadurecidos nas casas-grandes do Nordeste para o Sudeste.

Para a burguesia, a família era o centro da economia e da moralidade. Evitavam-se laços afetivos, privilegiando-se os laços contratuais, e puniam-se com severidade as relações íntimas entre jovens, especialmente mulheres. Parafraseando D'Incão (2004), sem intermediação e vigilância, o encontro de corpos prejudicava o sistema de casamento, que se via impedido de firmar uma aliança política e econômica. A severidade aplicada nesses casos certamente

era sustentada pelo código religioso e moral da época. Freyre (2013) concorda ao propor que a religião católica exercia forte influência na vida da família brasileira na metade do século XIX, especialmente na educação doméstica de meninos e meninas.

Após esse breve contexto histórico, partimos para a análise dos textos literários. Vale destacar, contudo, que os romances possuem temáticas diferentes; assim, o que pretendemos é demonstrar como ocorreu o desenvolvimento da cultura burguesa e, sobretudo, de que forma as relações e os códigos morais e religiosos foram representados pela Literatura.

ESPAÇOS DE DIVERTIMENTO E A MORALIDADE BURGUESA

A tragédia da Rua das Flores ambienta-se na capital portuguesa, assim como o romance de Alencar se ambienta na então capital do Brasil, o Rio de Janeiro. Logo no início do romance eciano, a principal figura feminina, Genoveva, interroga o janota burguês Dâmaso, seu futuro amante, sobre os locais de encontro da sociedade lisboeta. Conforme os costumes locais, esse trecho apresenta as diferenças entre os espaços ingleses e portugueses:

- Há aqui restaurantes onde se vá cear depois do teatro, alguma coisa no estilo do Café Inglês, da Maison D’or?
- Infelizmente, não! O país está muito atrasado. Temos o Mata, temos o Silva
- E que missa é costume ir?

Dâmaso aconselhou-a a da uma hora, ao Loreto. Havia muito boa roda.... (Queirós, 2007, p. 58).

A heroína de *Senhora*, a jovem Aurélia, é frequentadora de bailes e cassinos na capital da Corte: "Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela. Desde o momento de sua ascensão, ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada rainha dos salões" (Alencar, 2020, p. 9).

A despeito da diferença de desenvolvimento urbano entre Brasil e Portugal, a vida social burguesa brasileira tinha espaço garantido na capital da Corte. De acordo com Freyre (2013, p. 81), "o Rio de Janeiro dos meados do século XIX tinha três bons teatros. Com eles, compraziam-se europeus sofisticados, como Radique". Enquanto o narrador do romance eciano demonstra, desde o início, o distanciamento entre Portugal e Inglaterra no que se refere ao desenvolvimento de espaços de divertimento, o romance brasileiro não destaca essa diferença. Pelo contrário, parece exaltar os ambientes de divertimento, em que se encontravam tanto burgueses quanto aristocratas.

Embora os ambientes de lazer burgueses permitissem a presença de mulheres, havia códigos que não poderiam ser quebrados, especialmente por moças e senhoras de família. Mulheres sozinhas deveriam fazer-se acompanhar por damas de companhia, como observamos no excerto: "– Uma senhora da primeira sociedade, da primeira!... [...] Chama-se Genoveva. [...] E outra mulher? *Dame de compagnie*, espécie de aia. Uma inglesa. [...]" (Queirós, 2007, p. 15, grifo do autor). O narrador alencariano é mais incisivo ao tratar dos escrúpulos burgueses, como segue:

Aurélia era órfã; tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, D, Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade. Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina (Alencar, 2020, p. 9).

Ainda que as protagonistas necessitassem de companhias para se fazer presentes nesses espaços públicos, há, na capital

portuguesa, maior liberdade de acolhimento das pecadoras. No romance eciano, mesmo que todos saibam que Genoveva é uma cortesã, ao assumir o caso amoroso com Dâmaso, ela ainda é bajulada, de forma hipócrita, por parte daquela sociedade. Aurélia, por sua vez, não tem escolha: deve manter-se recatada antes e depois do casamento.

Ainda sobre os salões, teatros e cassinos das sociedades lisboeta e fluminense do século XIX, podemos inferir que esses espaços também se destinavam ao fechamento de negócios matrimoniais, que definiam o futuro das mulheres burguesas. No entanto, nem todas as moças da sociedade tinham acesso a eles, contentando-se com escolhas menos abastadas. É o caso das irmãs de Fernando Seixas, protagonista masculino de *Senhora*, Mariquinhas e Nicota, como também da amante de Vitor da Silva, em *A tragédia da Rua das Flores*, Aninhas, a quem ele abandona por Genoveva.

Essas infelizes criaturas viviam de seu trabalho ou como protegidas de homens que não amavam. As irmãs de Fernando mantêm os luxos do rapaz ajudando a mãe em serviços de costura, enquanto Aninhas, prostituta, é mantida por um comerciante burguês. A condição social e o nome da família eram aspectos que definiam o rumo das relações, como será discutido no próximo capítulo, por isso as três moças sofriam censura da sociedade – Nicota e Mariquinhas por serem pobres e Aninhas, além de pobre e inculta, pelas escolhas erradas, segundo os códigos vigentes.

AS RELAÇÕES AMOROSAS E OS ACORDOS MATRIMONIAIS

Ao iniciar a descrição da personagem Aurélia, o narrador alencariano destaca que a moça, naquele momento, possuía duas

características que lhe permitiam ser a estrela da sociedade: “Era rica e formosa. Duas opulências, que se realçam como a flor em vaso de alabastro; dois esplendores que se refletem, como o raio de sol no prisma do diamante” (Alencar, 2020, p. 5).

Aurélia era excêntrica e apreciava ter seus caprichos atendidos, pois tinha recursos para comprá-los: “Quando a riqueza veio surpreendê-la, a ela que não tinha mais com quem a partilhar, seu primeiro pensamento foi que era uma arma. Deus lhe enviava para dar combate a essa sociedade corrompida, e vingar os sentimentos nobres escarnecidos pela turba dos agiotas” (Alencar, 2020, p. 126-127). Essas atitudes parecem ser perdoadas pelos bajuladores e interesseiros, mas causavam certo incômodo nas senhoras da sociedade patriarcal da época, que não eram – e não deviam ser – questionadoras: “Riam-se todos destes ditos de Aurélia, e os lançavam à conta de gracinhas de moça espirituosa; porém a maior parte das senhoras, sobretudo aquelas que tinham filhas moças, não cansavam de criticar esses modos desenvoltos, impróprios de meninas bem-educadas” (Alencar, 2020, p. 7).

Freyre (2013, p. 73) propõe que a educação das meninas de famílias mais abastadas seguia um rito social e religioso, que visava a manter o padrão de comportamento adequado à época. Esse modelo incluía estudos de música, literatura, religião e línguas francesa e inglesa. O mesmo autor lembra que, apesar da educação literária e romantizada, não cabia às moças escolher seus maridos, com quem deveriam unir-se cedo, logo após os treze ou quatorze anos. A tarefa de escolher o pretendente ficava a encargo dos pais, na maioria das vezes do pai, tão somente: “Resultava de mecanismo menos lírico do sistema patriarcal de família” (Freyre, 2013, p. 74).

Em *Senhora*, a mãe de Aurélia preocupa-se com a segurança e sobrevivência da filha, sobretudo porque ela própria havia vivido um casamento não reconhecido, por não ter sido autorizado pelo irmão e pelo pai de seu marido. Ela se casou com o bacharel Pedro

Camargo; obediente ao pai, um fazendeiro de Minas Gerais que o havia enviado à capital para estudar, era pressionado a retornar à casa paterna. Lemos, o interesseiro irmão de Emília, exigia garantias de que o casamento seria aceito pela família de Pedro, recusando-se a conceder permissão para o matrimônio: “– Por nossa parte, não há dúvida, meu camaradinho. Arranje a licença do papai, ou o reconhecimento por escritura pública; o resto fica por minha conta” (Alencar, 2020, p. 87-88). Por isso, os jovens uniram-se em matrimônio religioso à revelia das famílias.

Ao ver a filha tornar-se moça e pronta para encontrar pretendentes, mas sem a proteção financeira diante da ausência de Pedro e do filho mais velho, Emília tenta convencer Aurélia a mostrar-se à janela, de forma a deixar-se conhecer por possíveis pretendentes, garantindo proteção sem que a jovem tivesse de enfrentar uma vida de trabalho árduo como costureira. No entanto, a jovem desdenhava dessa ideia, mantendo-se em seus afazeres. Somente anos após a morte de Pedro, Aurélia e Emília são reconhecidas pelo fazendeiro. Teria Emília vivido como uma mulher perdida, abandonada também pelo irmão? Esse era um futuro que ela não desejava para a filha.

Fernando Seixas, o rapaz por quem Aurélia finalmente se apaixona, era filho de um funcionário público e teria herdado mais dívidas do que bens. Ele se deixa influenciar pelas aparências daquela sociedade em modernização, conforme afirma o narrador: “Seixas pertencia a essa classe de homens, criados pela sociedade moderna, e para a qual o amor deixou de ser um sentimento e tornou-se uma fineza obrigada entre os cavalheiros e as damas de bom-tom” (Alencar, 2020, p. 107).

O jovem aparentava levar uma vida elegante, mas, sem meios para se sustentar como herdeiro, aceita a oferta de amigos do pai e torna-se funcionário público. Envolve-se na política, faz bicos como jornalista da Corte e dedica-se à literatura. Estava comprometido com Adelaide, filha de um funcionário da alfândega, por quem havia

deixado Aurélia. Tendo acordado com o pai da moça o casamento ao preço de trinta contos de réis, o jovem buscava uma maneira de procrastinar a união. Sua ambição o afasta da Corte, levando-o ao Recife com fins políticos: “Firmou-se pois Seixas nesta convicção que o luxo era não somente a porfia infalível de uma ambição nobre [...] Dizia-se, porém, nas rodas políticas que o nosso escritor fora lançar as bases de uma candidatura próxima” (Alencar, 2020, p. 39-40) – Pernambuco possuía, em meados do século XIX, grande importância econômica e política, disputando espaço com a Bahia.

Fernando Seixas, somente em função da morte do pai, assumiu uma função típica burguesa no serviço público, a qual, em alguma medida, garantia-lhe certa sobrevivência e bons contatos. Isso lhe permitia aspirar a um casamento vantajoso e a uma posição social de destaque, que, igualmente, era um caminho para essa ascensão social. Como declara o narrador, “o casamento, desde que não lhe trouxesse posição brilhante e riqueza, era para ele nada menos que um desastre” (Alencar, 2020, p. 116). Ao decidir trabalhar, no entanto, ele descobre que pode alcançar méritos mediante as relações que desenvolve no meio político e social, no melhor sentido burguês. Dedica-se também à literatura e ao jornalismo, como conta o narrador: “Admitido à colaboração de uma das folhas diárias da Corte em princípio como simples tradutor, depois como noticiário, veio com o tempo a ser um dos escritores mais elegantes do jornalismo fluminense” (Alencar, 2020, p. 35).

Ao casar-se com Aurélia, porém, o trabalho torna-se necessário, assumindo outra função: a de utilidade na vida do rapaz. O trabalho permite-lhe fugir do ambiente de humilhação e, ao mesmo tempo, é uma forma de ajudá-lo a manter certa dignidade, como percebemos no trecho a seguir:

Grande foi pois a surpresa que produziu a assiduidade de Seixas na repartição. Entrava pontualmente às 9 horas da manhã e saía às 3 da tarde; todo esse tempo dedicava-o ao trabalho: apesar das contínuas tentações

dos companheiros, não consumia como costumava outrora a maior parte dele na palestra e no fumatório (Alencar, 2020, p. 162).

A mudança que se opera nele alcança um patamar ético que antes não lhe parecia relevante. Ao ser colocado em uma posição difícil perante um negociante, que busca obter vantagens ilícitas e conta com a intervenção de um servidor público, o rapaz sente-se culpado. Todavia, ele precisa do dinheiro para obter sua liberdade, restituindo a Aurélia o dote recebido para pôr fim ao casamento. Apesar de mostrar-se insatisfeito, acaba cedendo.

Quaisquer porém que fossem seus escrúpulos, ele carecia desse dinheiro, e julgava-se com direito de empregá-lo em serviço de tamanho alcance, como era aquele a que o destinava, salva mais tarde a restituição da quantia por um meio indireto, para descargo desses escrúpulos de consciência (Alencar, 2020, p. 246).

O enlace com a rica Aurélia, contudo, mostra-lhe outra face do que seria um vantajoso negócio: a humilhação que ela lhe impõe fere sua honra. Ele justifica suas ações, atribuindo a culpa à educação que recebeu da sociedade da época: "A sociedade no seio da qual me eduquei, fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam" (Alencar, 2020, p. 263-264).

Esse jovem apresenta-se como tipicamente liberal, ainda que, em certa medida, se afaste de um arquétipo burguês que busca ascensão pelo trabalho e pelo intelecto. Por outro lado, ele nos permite observar uma das mais evidentes contradições burguesas, como demonstra o narrador: "Seixas era uma natureza aristocrática, embora acerca da política tivesse a balda de alardear uns ouropéis de liberalismo" (Alencar, 2020, p. 101).

A dissolução do casamento com Aurélia significava liberdade para empreender novos negócios, mas não era tão simples para a

protagonista, pois o divórcio não era uma opção para mulheres de bem, como demonstra o narrador:

– Receia talvez o escândalo que produzirá o divórcio. Não há necessidade de publicarmos nossa resolução; podemos viver inteiramente estranhos um ao outro na mesma cidade, e até na mesma casa. Se for preciso, temos o pretexto das viagens por moléstia, da mudança de clima, do passeio à Europa (Alencar, 2020, p. 193-194).

O romance se encerra com a reconciliação do casal, a partir da tentativa de cancelamento do negócio matrimonial. Tal atitude provoca uma mudança tanto em Aurélia, que abandona seus desejos de vingança, quanto em Fernando, que confessa sua fraqueza ao concordar em “vender-se” para evitar a humilhação da pobreza e poupar sua família das mazelas da sociedade. Ele assume sua responsabilidade por ter desperdiçado os ínfimos recursos deixados pelo pai. Opera-se no rapaz uma espécie de regeneração moral: “Não me defendo; eu devia resistir e lutar; nada justifica a abdicação da dignidade. Hoje saberia afrontar a adversidade, e ser homem; naquele tempo não era mais do que um ator de sala; sucumbi” (Alencar, 2020, p. 263-264).

Essa mudança de caráter em Fernando tem origem na ilusão de uma vida urbana com padrões que ele não podia mais suportar, especialmente porque, em casa, era sustentado pela mãe e pelas irmãs, mantendo seus recursos livres para garantir a falsa aparência de riqueza perante a Corte. Era tratado como um rei, enquanto elas permaneciam privadas de uma vida própria e de acesso à sociedade. Essa inversão de papéis era incentivada pelas próprias mulheres da família, como explica o narrador: “No geral conceito, esse único filho varão devia ser o amparo da família, órfã de seu chefe natural. Não o entendiam assim aquelas três criaturas, que se desviviam pelo ente querido” (Alencar, 2020, p. 36).

Um aspecto que não passa despercebido na configuração da casa burguesa, nos moldes brasileiros, é a existência de criados

e escravos. Dona Camila, mãe de Fernando, contava, apesar da pobreza, com os recursos do aluguel de dois escravos, dos quatro que lhe haviam sido deixados como herança do marido. O narrador também informa que os rendimentos das costuras eram auxiliados pelas duas escravas restantes: “[...] as três senhoras supriam o resto com seus trabalhos de agulha e engomado, no que as ajudavam as duas pretas do serviço doméstico” (Alencar, 2020, p. 37).

Já Aurélia, que igualmente costurava com sua mãe nos tempos de pobreza, ao tornar-se herdeira, vivia com requintes de sinhazinha. A vida doméstica e social da moça, antes e depois do casamento, assemelhava-se à vida das jovens de famílias oligárquicas com requintes aristocráticos, influenciada pela sua vida na Corte. Contudo, muitos aspectos dessa vida também se alinham aos modos burgueses, como a decoração da residência, a educação literária e a escolha de objetos decorativos, incluindo os itens de asseio do marido.

Em *A tragédia da Rua das Flores*, observamos a mesma preocupação com a preparação e organização dos ambientes, como na decoração da casa de Madame de Molineux, organizada pelo ex-amante, Dâmaso:

Havia arbustos no patamar, e uma campainha elétrica. A sala tinha uma mobília de um estofado oriental vivamente colorido. Havia dois quadros de flores, que ele vira em casa de Dâmaso. E o polido das madeiras, na frescura do tapete, tinha um ar novo, pouco habitado. Dois vasos, imitando a velha majólica italiana, guarneciam uma consola de mármore, sob um espelho oval com um caixilho trabalhado à maneira do século XVIII. Era uma instalação apressada, superficial e barata, onde se sentia a economia burguesa e um provisório de aventureiro (Queirós, 2007, p. 248).

Os criados também fazem parte do ambiente. Mélanie, segundo o narrador, era a criada perfeita do vício, pois teria sido prostituta, e era muito fiel a Genoveva:

Genoveva recebera-a das mãos de Madame de P., uma cocote portuguesa casada com um alemão, que em 1870 governou Metz. Tinha sido educada por Madame de P. Era uma admirável criada de quarto, astuta, asseada, cheia de jeito, e falava o português como se tivesse nascido em Lisboa; [...] Era uma excelente criada do vício. Tinha gosto, e tratava das toilettes de Genoveva como um sacristão devoto das alfaías de uma igreja. Tinha o talento subtil da duplicidade, do disfarce: ninguém como ela para 'impor' um credor exigente, ou um amante importuno (Queirós, 2007, p. 54-55).

Acompanhava-a também uma austera inglesa, que servia como dama de companhia, Miss Sara, total oposto de Genoveva. Era culta e educada, mas não era agraciada com a sensualidade e beleza de sua patroa. Sua função era promover alguma respeitabilidade à cortesã, que se declarava viúva de um senador francês, morto por ocasião da revolução republicana francesa. Genoveva, no entanto, não demora a comportar-se como as cortesãs que vendem afeto por sustento, como descreve o narrador: "Genoveva encontrara-a quando, sustentada pelo Gomes e querendo estabelecer a sua vida solidamente, procurava uma governanta séria e grave, para pôr na sua vida uma tabuleta de moralidade" (Queirós, 2007, p. 70).

Ademais, a cortesã conta com um rol de criados eventuais em suas recepções, além de cocheiros de aluguel. A bonita senhora também é extravagante e excêntrica, mas, diferentemente de Aurélia, ela não goza de recursos herdados. Depois de abandonar o marido e o filho e ter vários amantes, Genoveva fica sem a herança do velho senador francês, que a deixou sem recursos suficientes para manter seus luxos burgueses. Ela se vê novamente em posição de *cocote* e envolve-se com Dâmaso: "Genoveva pressentiu um frango a deparar, e na primeira noite que o recebeu, com uma condescendência altiva, na sua alcova, entonteceu-o, embruteceu-o, pelos processos hábeis de uma sensualidade científica" (Queirós, 2007, p. 73-74).

Genoveva se contradiz ao defender ora a monarquia e a crença na Igreja Católica, ora valores de ordem burguesa. Falsa

cristã, segundo as normas da religião, alega ser devota de Nossa Senhora da Alegria, a quem pede que a agracie com amantes ricos. Suas aspirações políticas e religiosas são moldadas de acordo com sua conveniência. Em um encontro com o jovem Vitor, manifesta-se a favor da Monarquia absolutista, conforme o excerto a seguir:

Vitor dizia-lhe as suas ocupações, as suas simpatias, as suas opiniões.

– Sou republicano – disse-lhe ele.

Ela repreendeu-o brandamente: ‘Devia ser pelo seu rei’, disse, ‘pela religião. A religião é o primeiro dever de um homem bem-educado. Não era possível ser-se da sociedade, ter chique, sem a religião’ (Queirós, 2007, p. 112).

Em outro momento, em conversa com Timóteo, tio de Vitor, Genoveva afirma ser de família burguesa, de hábitos burgueses, para justificar seus erros com base na necessidade de sobrevivência: “Toda a minha vida vivi sem festas e sem aventuras. Os meus erros provieram – e baixou a voz – da necessidade. Acredite: da necessidade. Eu sou uma burguesa, sempre o fui: de família burguesa, com hábitos burgueses...” (Queirós, 2007, p. 382-383).

Nesse ponto, é importante lembrar que não só os burgueses recorriam ao divertimento com cortesãs; esse também era um hábito aristocrático. Segundo Hobsbawm (2021, p. 289-290), “as cortesãs garantiam seus bens remunerados favores propagando os sucessos de banqueiros que podiam pagar por elas, assim como o de jovens de sangue azul que levavam suas propriedades à ruína por causa delas”.

Em relação a Portugal, tal como em outros países, de acordo com Pais (1986, p. 55), o discurso sobre sexo e prostituição era controlado e filtrado pela decência e pela moral. Entretanto, havia tolerância para a indiscrição masculina. Também afirma Freyre (2013, p. 65) sobre o Brasil oitocentista: “O padrão de moralidade de duas

faces prevalecia na década de 1850: idolatrava-se a mulher pura – a mulher lírio – enquanto os desregramentos sensuais do homem só de leve eram reparados”.

Em *Senhora*, a prostituição não é tratada diretamente; apenas em uma cena, o narrador deixa transparecer que havia casas de divertimento masculino que desencaminhavam rapazes de boas famílias. Contudo, não há menção à manutenção de protegidas. Isso é sugerido no excerto em que o tio de Aurélia se surpreende com o pedido de Fernando para adiantar parte do dote como condição do acordo nupcial:

O negociante estava tão atarantado e perplexo que não correspondeu à cortesia de Seixas, e o viu sair do escritório, indeciso sobre o que havia de fazer.

– Para que diabo quererá este marreco os vinte contos? Aposto que anda aqui volta do Alcazar. O rapaz está caído por alguma das tais francesinhas; e elas que são umas jiboias!... Finas como um alambre, mas capazes de engolir um homem!... (Alencar, 2020, p. 50).

Em relação às personagens masculinas do romance eciano, destaca-se a mesma vaidade masculina exalada por Fernando, ainda que em um sentido diferente. O jovem do romance de Alencar pretende demonstrar uma riqueza que não possui, enquanto Dâmaso, burguês, filho de agiota e rico, busca aparentar um amor descompromissado da parte da cortesã: “Dâmaso escondia cuidadosamente aos seus amigos aquelas prodigalidades: fazia-se passar por amante de coração: proclamava-a rica, generosa, desinteressada: fazendo comprar em segredo uma abotoadura de coral, que usava, expondo-a como presente dela [...]” (Queirós, 2007, p. 75).

A presunção de Dâmaso e sua falsa modéstia o impelem a submeter-se aos caprichos da cortesã, sob a condição de dar publicidade de sua conquista:

Estava estupidamente apaixonado, todos os instintos burgueses a prudência, a desconfiança, o egoísmo, o cálculo,

estavam cloroformizados [...]. Mas Dâmaso começou a exigir mais publicidade nos seus amores. Aquela felicidade, escondida na Rua de S. Bento, que lhe custava os olhos da cara, se lhe contentava a carne, não lhe satisfazia o orgulho. Queria mostrar-se com ela, ser invejado no Chiado, na Casa Havanesa, olhado em São Carlos, e ouvir dizer: O Dâmaso, que felizardo! Aquilo é que é levá-la! (Queirós, 2007, p. 74-75).

O filho de Genoveva, Vitor, com quem ela irá envolver-se amorosamente, é um jovem bacharel em Direito que foi criado pelo tio, militar e juiz aposentado. O jovem vive de mesada deste e herdará uma pequena herança. Não afeito ao trabalho, presta expediente em um escritório de advocacia, de forma bastante irregular. Suas pretensões são artísticas: escreve poesias e planeja abandonar o enfado do trabalho burguês para dedicar-se à atividade literária.

Naturalmente, não foi ao escritório. Tinha horror à Rua do Arco do Bandeira, ao Dr. Caminha, às figuras flácidas dos procuradores: 'Ah, não! Não lhe faltava mais nada senão ir enterrar-se na caverna dos autos! Não nascera, para isso! Era um homem todo de literatura, de sensações, de poesia. Ao diabo o papel selado! Ia escrever um livro, é o que ia fazer. Dedicar-lho-ia a ela' (Queirós, 2007, p. 124-125).

Vitor é romântico, seu comportamento é de um dândi, suas aflições financeiras buscam garantir a sobrevivência de sua relação com a cortesã Genoveva, a quem ele deseja assumir como esposa para recuperá-la da vida mundana; isso fica claro no excerto em que o tio, Timóteo, se encontra com ela para tentar impedir a união:

Genoveva acudiu: Mas engana-se decerto: eu não exijo nada dele, não o perturbo nos seus afazeres [...] quero que ele venha me ver. – E que case consigo, disse secamente o tio Timóteo. [...] Entendemos que seria mais cristão, e mais puro, legitimar as nossas relações... (Queirós, 2007, p. 279).

Ambos os jovens, apesar da diferença de comportamento – um mais declaradamente capitalista (Fernando) e o outro mais

romântico (Vitor) –, apresentam a mesma típica configuração do burguês oitocentista: enquanto Fernando busca a ascensão pelo casamento com a rica Aurélia, ainda que depois se redima, Vitor conta com a herança do tio e não vê nenhum empecilho de ordem moral no relacionamento de Genoveva com Dâmaso, pois a cortesão possuía como único objetivo angariar recursos para trocar o janota por Vitor – o casal planeja unir esses recursos para manter uma vida confortável longe de Portugal. Nesse sentido, a única diferença entre Fernando e Vitor está no fato de este, pelo casamento, visar a salvar Genoveva da vida mundana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em breve conclusão, o perfil do burguês, tanto português quanto brasileiro, representado nos textos aproxima-se no que se refere à ambição econômica e social. Contudo, distancia-se das ideias de liberdade e fraternidade, sobretudo diante da história de formação do povo brasileiro, implicando a manutenção dos interesses do colonizador, que naquele período refletia, além da vinculação econômica, uma ordem religiosa e patriarcal. Esse cenário contribuiu para a manutenção da formalização de casamentos arranjados, configuração que, para a burguesia ascendente, consistia em manter certa moralidade, assim como a segurança financeira de base familiar.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. *Senhora*. 2. ed. Jandira, SP: Principis, 2020.

D'INCÃO, M. A. *Mulher e família burguesa*. In: DEL PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

FERNANDES, F. A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica. 6. ed. São Paulo: Contracorrente, 2020.

FREYRE, G. Vida social no Brasil nos meados do século XIX. São Paulo: Global, 2013.

HOBBSBAWM, E. A era das revoluções, 1789-1848. 46. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

MAZZEO, A. C. Estado e burguesia no Brasil: origens da autocracia burguesa. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

PAIS, J. A prostituição e a Lisboa boémia do século XIX a inícios do século XX. 3. ed. Lisboa: Edições Machado, 1986.

QUEIRÓS, E. A tragédia da Rua das Flores. Belo Horizonte: Itatiaia, 2007.

SÁ, V. A subida ao poder da burguesia em Portugal. História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, v. 5, p. 245-252, maio 2019. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5799>. Acesso em: 23 dez. 2024.

SARAIVA, J. A.; LOPES, O. História da Literatura Portuguesa. Porto: Porto, 1966.

11

Charles Vitor Berndt (UFPR)

***O romance realista-
naturalista português
e a formação de uma
consciência social***

RESUMO

O Realismo-Naturalismo português inaugurou as primeiras preocupações sociais na Literatura de Portugal, embora tenha permanecido profundamente marcado por uma lógica burguesa e antimarxista. Nesse contexto, destacou-se um "socialismo utópico", influenciado pelos ideais de Pierre-Joseph Proudhon, que critica a desigualdade sem, contudo, propor mudanças estruturais radicais na sociedade. Os romances de escritores como Eça de Queirós e Abel Botelho exemplificam essa tendência, abordando questões sociais com uma visão crítica, porém bastante limitada e pouco engajada. Este capítulo analisa brevemente a formação de uma consciência social nesses romances, que pode ser vista como um precursor do romance neorrealista, o qual ganhou força em Portugal somente na década de 1930.

Palavras-chave: Realismo-Naturalismo; romance; consciência social; engajamento.

A partir da segunda metade do século XIX, com a emergência dos movimentos estético-literários realista e naturalista, surgiram as primeiras preocupações sociais no âmbito da Literatura Portuguesa, que passou a ser naquele momento uma importante ferramenta de análise e crítica social. Após a Questão Coimbrã, em 1865, e as Conferências do Casino Lisbonense¹, em 1871, o Realismo-Naturalismo consolidou-se, então, no cenário das letras portuguesas. Afastando-se dos ideais do Romantismo, uma nova geração de escritores, a chamada Geração 70 – entre os quais, destacaram-se Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Teófilo Braga –, teve papel crucial na divulgação desses novos preceitos estéticos em terras lusitanas².

Influenciados em parte pelo positivismo de Comte e, por outro lado, pelo pensamento de Proudhon³, que tinha como base

- 1 A chamada Questão Coimbrã foi uma confrontação polêmica entre jovens estudantes de Coimbra e os escritores ultrarromânticos lisboetas. Numa série de discussões, cartas trocadas, respostas públicas e textos publicados nesse momento, travou-se um embate entre os signatários da Literatura Ultrarromântica, entre os quais estava Camilo Castelo Branco, e os defensores de uma "nova arte", muito mais objetiva, racional, alinhada com o discurso científico e com as descobertas das ciências físicas e biológicas. Assim, o Realismo consolidou-se em Portugal entre os anos de 1865, com a Questão Coimbrã, e 1871, com as Conferências Democráticas do Casino, em que se discutiram diversas questões de ordem social, literária, religiosa, científica, política etc.
- 2 Este artigo é uma revisão e adaptação de parte do primeiro capítulo da tese de doutorado defendida pelo autor em maio de 2021, na Universidade Federal de Santa Catarina, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, intitulada *Vindima e Levantado do Chão: fulgurações neorrealistas em Miguel Torga e em José Saramago*.
- 3 Pierre-Joseph Proudhon (1809-1965) foi um filósofo francês, conhecido por suas ideias revolucionárias e "anarquistas". Em *A ideia geral da revolução no século XIX (Idée générale de la révolution au XIX siècle)*, manifesto publicado em 1851, defende a abolição do Estado-nação e de um governo central, cujo poder de decisão ficaria por conta de comunas e associações locais de moradores. Defendia uma revolução pacífica e acreditava que as mudanças sociais acabariam por acontecer, sem grandes agitações sociais, ou seja, na sua visão, a revolução viria por meio de um progresso natural, que mais cedo ou mais tarde acabaria por se impor. Desse modo, o pensamento proudhoniano sofreu duras críticas de Karl Marx e de seus partidários, que o chamaram "socialista utópico". Conforme Saraiva e Lopes (1969), em Portugal, as ideias de Proudhon foram difundidas e assimiladas pela Geração de 70, sendo sua influência observada tanto nos escritos doutrinários de Antero de Quental quanto na literatura de escritores realistas, como Eça de Queirós, que já na famosa conferência proferida em 1871, no Casino Lisboense, esboçava os preceitos estéticos do Realismo português a partir de muitas das discussões e teorizações de pensadores como Proudhon e Hippolyte Adolphe Taine. No que toca às ideias filosóficas que orientaram os escritos de Eça de Queirós, sugerimos a leitura da dissertação de mestrado de Carlo Arrigoni, intitulada *As novas ideias de Eça de Queirós*, defendida em 2013, no Programa em Teoria Literária da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que traz à tona novamente essa discussão acerca da presença do pensamento de Proudhon na obra queirosiana e que questiona justamente algumas posições e leituras já sacralizadas pela crítica a esse respeito.

as teorias darwinistas e o avanço das ciências físicas e naturais, os textos realistas-naturalistas deram maior espaço à crítica social e à reflexão acerca dos diversos problemas sociais, políticos e econômicos da sociedade portuguesa oitocentista. Com uma linguagem que se pretendia “científica”, capaz de retratar com exatidão e fidelidade a realidade, esses escritores assumiram um tom muitas vezes moralizante, desejando, nas palavras do próprio Eça de Queirós (2011, p. 18) no prefácio da primeira edição do romance *O crime do padre Amaro* (1875), “[...] condenar o que houver de mau na nossa sociedade”, fazendo do romance uma ferramenta por meio da qual se desejava “[...] transmitir a natureza em quadros exactíssimos, flagrantes, reais”.

Seja como for, a verdade é que os romances realistas-naturalistas de fins do século XIX estavam, ainda, influenciados por uma lógica bastante burguesa e completamente afastados da classe trabalhadora, dos pobres, dos camponeses, da imensa massa popular de desfavorecidos socialmente. Torres (1976) salienta que as preocupações sociais dos escritores oitocentistas portugueses, muito influenciados pelo “socialismo utópico” de Proudhon, limitavam-se a constatar as injustiças sociais – eles acreditavam que a sociedade evoluiria e se transformaria por si própria, tal qual a natureza o faz. Nas palavras do autor,

a Geração de 70, fascinada pelas ideias científicas da época, acreditou na universalidade do transformismo, e, sobretudo, do evolucionismo. Assim, extrapolando para o plano do social o que era apenas do domínio do biológico, utilizou indevidamente a macro e a microbiótica, a ontogenia e a embriologia, para sustentar que a Sociedade era, *mutatis mutandis*, um organismo vivo, patas e cabelos, tão suscetível de uma evolução automática, sem intervenção do homem, como a que o relógio biológico garantia às espécies animais e vegetais do universo [...] No que se acreditou, com Proudhon, foi que havia uma Biodinâmica da Sociedade. Esta, por atavismo ou fatalismo genético ou relógio anterior (biohistórico?), não deixaria de progredir ao compasso das suas leis íntimas que seria inútil e mesmo redundante tentar transgredir (Torres, 1976, p. 10).

Principalmente em relação aos realistas-naturalistas portugueses, o autor menciona o seu carácter antirrevolucionário e anti-marxista, cujas “preocupações morais” e anseios sociopolíticos se limitavam ao que chama “generosidade fidalga” (Torres, 1976, p. 11). O socialismo burguês de Antero de Quental, de Eça de Queirós e de seus companheiros parecia anunciar que ora ou outra as massas emergiriam como uma força importante da sociedade, mas desprezavam o modo como isso poderia ser feito:

Que as massas emergissem, pois, um dia, pela acção do relógio biohistórico que fazia mover a Sociedade, mas, no plano da *práxis*, quanto mais tarde melhor. Isto pode parecer injusto, mas não deixa de ser profundamente verdadeiro. Os intelectuais de 70, embarcados na nau do Socialismo burguês que lhes era possível, visionavam já o Estado Comunista Concentracionário, e, nele, a perda dos seus privilégios de classe (Torres, 1976, p. 12).

Auerbach (2004), no capítulo dezenove de *Mimesis*, salienta que, embora houvesse um predomínio da burguesia como tema dos romances realistas-naturalistas, já aparecia em alguns textos, ainda que de modo bastante primário e estereotipado, a intenção de representar as massas, sobretudo por parte dos textos mais próximos aos ideais naturalistas. Segundo o crítico alemão, é o caso dos escritores franceses Jules e Edmond de Goncourt, por exemplo⁴:

Nos primeiros grandes realistas do século, em Stendhal, Balzac e ainda em Flaubert, as camadas mais baixas do

4

Outro escritor francês ligado ao Naturalismo que merece ser destacado nesse sentido é Émile Zola, sobretudo com seu romance *Germinal* (1885), em que narra a história de Etienne, um jovem francês que, após passar por inúmeras dificuldades, de viver a fome e a miséria, acaba por conseguir trabalho numa mina de carvão, no Norte da França. Por meio da personagem principal e de todos os acontecimentos que giram em torno da mina Montsou, muitas vezes transformada numa personagem, não muito diferente do que verificamos com o cortiço, na obra de Aluísio Azevedo, o romance de Zola representa o processo de revolta dos explorados com o sistema que os oprime, explorando a própria dualidade entre socialistas e anarquistas, trazendo à tona as manifestações e greves dos trabalhadores em fins do século XIX, em plena industrialização, em favor de melhores condições de trabalho, sem abdicar, obviamente, das estratégias próprias desses textos naturalistas, focando na própria deterioração moral de muitas personagens.

povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima. [...] Mas a irrupção da mistura de estilos, que Stendhal e Balzac tinham imposto, não podia deter-se diante do quarto estado; devia seguir a evolução política e social; o realismo devia abranger toda realidade da cultura contemporânea, na qual, embora predominasse a burguesia, as massas já começavam a pressionar ameaçadoramente, à medida que se tornavam cada vez mais conscientes da sua própria função e do seu poder. O povo, em todas as suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema: os Goncourt tinham e permanecem com razão; assim o demonstra a evolução da arte realista (Auerbach, 2004, p. 447).

De forma semelhante ao que aponta Auerbach (2004), principalmente em relação aos textos dos irmãos Goncourt, em alguns romances de Eça Queirós o tema da pobreza e da injustiça social surge ora ou outra, ainda que revestido pela óptica do socialismo utópico proudhoniano, como coloca Torres (1976). Em *O crime do padre Amaro*, romance que é compreendido como o ponto inaugural do Realismo em Portugal, diversas vezes o narrador faz menção aos pobres de Leiria, que viviam em casebres e passavam fome no inverno: “[...] Era então no Inverno. As grandes chuvas com os sudoestes não cessavam; a áspera estação oprimia os pobres” (Queirós, 2011, p. 75). Mas o narrador queiroso sempre se coloca como uma voz distante, fria, que se limita a observar de cima os dramas vividos por essas figuras pouco importantes na tessitura narrativa do romance, como observamos nesta outra passagem:

Era então nos fins de Agosto. Na longa alameda macadamizada que vai junto do rio, entre os dois renques de velhos choupos, entreviam-se vestidos claros de senhoras passeando. Do lado do Arco, na correnteza de casebres pobres, velhas fiavam à porta; crianças sujas brincavam pelo chão, mostrando seus enormes ventres nus; e galinhas em redor iam picando vorazmente as imundícies esquecidas (Queirós, 2011, p. 18).

Outrossim, talvez seja a obra *A cidade e as serras* (1901) que nos permita compreender melhor a preocupação social de Eça de Queirós, o seu “socialismo burguês”, por assim dizer. Publicado um ano após sua morte, já no início do século XX, mas ainda inserido na tradição do romance português oitocentista, o objetivo principal desse texto parece ser a defesa da tese de que a vida no campo é superior à vida na cidade, apesar de todas as facilidades proporcionadas por esta. O narrador é um homem chamado Zé Fernandes, que nos conta a história do seu amigo Jacinto, herdeiro de inúmeras propriedades rurais em Portugal, cuja família vivia há muitos anos na capital francesa.

Os dois homens haviam se conhecido na juventude, quando estudavam na universidade, e voltam a se encontrar quando Zé Fernandes visita o amigo em sua suntuosa residência, situada na famosa Avenida dos Campos Elísios, no centro parisiense. A partir desse encontro, uma espécie de embate surge na narrativa: Jacinto se vê como um homem feliz e satisfeito, que usufrui de uma vida luxuosa e dos confortos que a vida urbana proporciona; Zé Fernandes, por outro lado, acredita que a vida no campo, no interior, é muito superior à vida nas cidades e tenta, de todo modo, atentar o olhar do amigo para as belezas do campo, onde todos vivem mais próximos da natureza. De modo a convencer o amigo dessa ideia, em dado momento Zé Fernandes menciona a quantidade de vidas exploradas e marginalizadas para que os homens da cidade possam gozar de todos os seus privilégios:

Mas quê, meu Jacinto! a tua Civilização reclama insaciavelmente regalos e pompas, que só obterá, nesta amarga desarmonia social, se o Capital der Trabalho, pôr cada arquejante esforço, uma migalha ratinhada. Irremediável, é, pois, que incessantemente a plebe sirva, a plebe pene! A sua esfalfada miséria é a condição do esplendor sereno da Cidade. Se nas suas tigelas fumegasse a justa ração de caldo - não poderia aparecer nas baixelas de prata a luxuosa porção de *foie-gras* e túbaras que são o orgulho

da Civilização. Há andrajos em trapeiras – para que as belas Madamas de Oriol, resplandcentes de sedas e rendas, subam em doce ondulação, a escadaria da Ópera. Há mãos regeladas que se estendem e beijos sumidos que agradecem o dom magnânimo dum sou – para que os Efrains tenham dez milhões no Banco de França, se aqueçam à chama rica da lenha aromática, e surtam de colares de safiras as suas concubinas, netas dos duques de Atenas. *E um povo chora de fome, e da fome dos seus pequeninos - para que os Jacintos, em Janeiro, debiquem, bocejando, sobre pratos de Saxe, morangos gelados em Champanhe e avivados dum fio de éter!* (Queirós, 2018, p. 81, grifo nosso).

Jacinto, após essa conversa, parece acordar de um sonho, despertando de sua alienação: “É horrível, comemos desses morangos... E talvez pôr uma ilusão!” (Queirós, 2018, p. 81). Transformado pelas revelações do amigo, ele decide voltar à terra natal e visitar uma de suas propriedades rurais, situada na região do Douro, ao Norte de Portugal.

O aspecto mais interessante dessa obra é que mais nos interessa é justamente a aparente desalienação de Jacinto, o processo de despertar de sua consciência social, a sua percepção de que a vida até então perfeita, cheia de luxos, de facilidades e privilégios que levava na cidade de Paris, descrita como um verdadeiro Éden, se sustentava pela exploração de um grande número de trabalhadores rurais esfomeados. É com essa realidade que ele é confrontado ao chegar a Tormes⁵, ao tomar conhecimento das condições degradantes de trabalho e de vida aos quais estavam submetidos os trabalhadores da sua própria quinta – esfomeados, vestindo farrapos, doentes, vivendo em condições subumanas em casebres insalubres. Estarrecido, após visitar um desses casebres, em que assiste com

5 Tormes é o nome da quinta de Jacinto, localizada numa cidade com o mesmo nome, na narrativa queirosiana. Em verdade, a Tormes de Eça corresponde à Santa Cruz do Douro, freguesia localizada no concelho de Baião, ao Norte de Portugal. Esse cenário, que é retomado em *A cidade e as serras*, já aparece na obra que publicara um ano antes, *A ilustre casa de Ramires* (1900).

os próprios olhos à pobreza de uma família de camponeses, Jacinto diz ao seu capataz: "Pois, Silvério, eu não quero mais estas horríveis misérias na Quinta" (Queirós, 2018, p. 173). Assim, aos poucos, os seus planos de "fidalgo generoso" se concretizam – ele não só permite que seus empregados tenham acesso aos médicos quando doentes, mas ordena que lhes sejam distribuídas roupas e comida e que casas melhores sejam construídas para eles, demolindo as "pocilgas" onde habitavam.

Contudo, Jacinto e suas pequenas atitudes de generosidade e benevolência não modificam de fato a vida dos camponeses nem têm como objetivo pôr fim ao sistema opressivo e desigual ao qual estes estão submetidos há séculos. Em outras palavras, como bem coloca Torres (1976, p. 106), ele é apenas "[...] a caricatura de um homem que toma a sério meia dúzia de medidas de beneficência, que em nada alteram a estrutura do mundo que a preside". O mais curioso é perceber a ironia subjacente ao texto de Eça de Queirós, principalmente em momentos em que o latifundiário descreve a si próprio como "socialista", como vemos neste excerto, em que fica patente, ainda, o discurso antirreligioso do qual o narrador lança mão, isto é, a sua crítica irônica e sarcástica aos religiosos, aos ricos e católicos do Portugal oitocentista, que, diante da pobreza, da miséria, da fome, se contentavam em rezar, em correr para acender "velas costumadas no oratório":

Jacinto protestou, muito divertido, muito sincero:

– Não! Pelo contrário. Gostei mesmo. Excelente gente! E tão simples... todas estas raparigas me pareceram ótimas. E tão frescas tão alegres! Vou ter aqui bons amigos, quando verificarem que não sou miguelista.

Então contamos à tia Vicência a prodigiosa história de D. Miguel escondido em Tormes... Ela ria! Que coisa! E mau seria...

– Mas o Sr. Jacinto, não é?

– *Eu, minha senhora, sou socialista...*

Acudi explicando à tia Vicência que socialista era ser pelos pobres. A doce senhora considerava esse partido o melhor, o verdadeiro:

– O meu Afonso, que Deus haja, era liberal... Meu pai também, e até amigo do Duque da Terceira...

Mas um rude trovão rolou, atroou a noite negra: - e uma bâtega de água cantou nos vidros, e nas pedras da varanda.

– Santa Bárbara! – gritou a tia Vicência. – Ai aquela pobre gente!... Até estou com cuidado... As Rojões, que vão na vitória!

E correu para o quarto, na sua pressa de acender as duas velas costumadas no oratório, ainda antes de ir guardar as pratas, e rezar o terço com a Gertrudes (Queirós, 2018, p. 194-195, grifo nosso).

Assim, *A cidade e as serras* talvez seja o romance em que melhor se tipificam a mentalidade e as preocupações sociais da Geração de 70, cuja “generosidade fidalga” e “socialismo utópico” pouco ou nada contribuíam para uma real modificação da sociedade e de suas injustiças sociais. Os pobres, os trabalhadores, os camponeses não são ainda o objeto de romances realistas como os de Eça de Queirós, cujo foco narrativo está nos temas e nas questões relacionados à burguesia e à aristocracia. Seja como for, é interessante perceber como, ao longo do romance queirosiano, a ideia de que a vida no campo é mais natural, mais bela e mais justa do que a vida na cidade se desfaz. Também no campo, assim como na cidade, existe uma pequena casta de senhores que vive do suor do trabalho dos camponeses; a própria existência de latifúndios – e tanto o narrador Zé Fernandes quanto Jacinto são latifundiários – aponta para essa realidade altamente injusta e desigual, para essa distribuição desigual da terra e das riquezas que ela proporciona.

Além de Eça de Queirós, poderíamos citar, ainda, Abel Botelho como exemplo de escritor realista-naturalista⁶ de Portugal que se ocupou, de alguma forma, do tema da pobreza e da miséria, dando espaço para algumas reflexões de ordem social a partir de seus textos literários. Muito mais próximo do Naturalismo, escreveu narrativas que tinham como objetivo retratar os “vícios”, os “desequilíbrios”, as “aberrações e anormalismos” (Botelho, 2020, p. 47) da sociedade portuguesa oitocentista, denominados por ele de “patologias sociais” (Botelho, 2020, p. 47). Assim, a homossexualidade, a prostituição, a miséria do povo e a própria decadência moral e econômica de famílias aristocráticas são temas recorrentes em seus romances, tal como identificamos em obras como *O barão de Lavos* (1891), *Os vencidos da vida* (1892), *Amanhã* (1902), *Os Lázaros* (1904), entre outros.

A crítica social e política presente na obra de Abel Botelho, conforme Saraiva e Lopes (1969), consiste, sobretudo, na denúncia das corrupções e devassidões morais de membros da aristocracia portuguesa, dos conluícos políticos dessa classe dominante com a Igreja Católica, dentro dos partidos monárquicos da segunda metade do século XIX, principalmente:

[...] a sua principal crítica incide sobre as grandes famílias titulares, que apresenta corroídas pelas diáteses mórbidas de devassidões e alianças consanguíneas ancestrais; sobre os plutocratas monopolistas; sobre as congregações religiosas, que se reconstituíam a despeito das leis constitucionalistas, em íntima ligação com a classe

6

Seguindo também a vaga naturalista, no Brasil temos escritores como Aluísio de Azevedo, na última década do século XIX, que já evidenciava, em romances como *O cortiço* (1890), a representação das massas, dos trabalhadores, de grupos sociais marginalizados, mediante os moradores do cortiço carioca, palco de inúmeras tramas e acontecimentos trágicos. Outro escritor naturalista que merece destaque é Adolfo Caminha, cujos romances também abordam temas polêmicos, como a homossexualidade, a prostituição, o adultério, a miséria do povo etc. Em *O bom crioulo* (1895), de longe o seu romance mais conhecido, narra a história de Amaro, um homem negro, escravo liberto que trabalha num navio da Marinha brasileira e se envolve amorosamente com um rapaz, o grumete Aleixo. De modo semelhante ao que identificamos na obra *O barão de Lavos*, de Abel Botelho, nesse romance a homossexualidade é representada como uma “imoralidade”, um vício ou uma “patologia social”.

dominante; e sobre os conflitos políticos que se alcançavam à chefia dos partidos monárquicos através dos mais desonestos conluíus (Saraiva; Lopes; 1969, p. 929).

Saraiva e Lopes (1969) dão destaque ao romance *Amanhã*, em que Abel Botelho inova ao trazer à tona a realidade de grupos sociais marginalizados, contrastando a vida da plutocracia portuguesa com a do operariado lisboeta, que, desde fins do século XIX, travava uma intensa luta sindical por mais direitos trabalhistas. Não muito diferente do que Auerbach (2004) identifica na obra de naturalistas franceses como Jules e Edmond de Goncourt, na obra de Abel Botelho verificamos certo interesse pelas massas, pela vida dos menos favorecidos, cuja miséria e exclusão social são descritas muitas vezes de modo escatológico. Nas palavras de Saraiva e Lopes (1969, p. 929),

Abel Botelho traz pela primeira vez ao romance uma tal camada e tem páginas interessantes sobre os seus costumes de então, os passeios domingueiros às hortas, as condições de vida dos seus bairros sem higiene, as superstições denunciadoras de uma próxima origem rural, as correntes doutrinárias que os seus orientadores debatem, as formas e incidentes de luta mais típicos de 1895-6.

Neto (2000, p. 273), no estudo *Abel Botelho: quadros da patologia social*, defende que um dos pontos centrais da literatura desse naturalista português é perceber a ausência das camadas médias da sociedade, uma vez que é uma "opção crítica do autor" a "abordagem dicotômica entre as classes altas e as camadas mais baixas da sociedade". Para Gomes (2013, p. 43), por sua vez, o romance *Amanhã* não apenas é uma "obra pioneira" no âmbito do romance português, por meio da "[...] exposição literária das misérias e das condições sociais do proletariado", mas revela o "anarquismo" presente nas manifestações trabalhistas dos operários lisboetas, que refletiam o cenário caótico e convulsivo dos últimos anos da Monarquia portuguesa. Vejamos, pois, um excerto do romance em que fica evidente esse interesse da obra de Botelho por questões relacionadas às classes

populares e que, de alguma maneira, dá conta de exemplificar a representação da “luta de classes” e a presença do “anarquismo” nas reuniões clandestinas das personagens dos operários:

Viam-se ali, numa cordial promiscuidade indistintamente baralhados, os mais prestigiosos chefes socialistas, e representantes das classes dos torneiros, serralheiros, fundidores, tipógrafos, litógrafos, canteiros, jardineiros, tanoeiros, mecânicos em madeira, calceteiros, marceneiros, sapateiros, tecelões, condutores de carroças, cocheiros, cigarreiros, manipuladores de farinha, refinadores de açúcar, corticeiros, oleiros, carpinteiros de carros, pintores, carregadores, fabricantes de carruagens, latoeiros, varinos e outros mais. *Eram todos os baixos misteres e profissões. Toda a miuçalha, toda a escória* (Botelho, 1924, p. 336, grifo nosso).

O protagonista de *Amanhã* é Mateus, um jovem anarquista, que trabalha numa fábrica como contramestre e é responsável por idealizar e organizar diversas das manifestações que têm como intuito contribuir para a derrubada do Estado. Contudo, ele é filho de um aristocrata, um grande proprietário rural do Norte de Portugal, falido e arruinado financeiramente devido à abolição de morgadios e confiscações do período miguelista. Seu ódio à Monarquia e ao Estado, dessa maneira, tem como pano de fundo uma vingança pessoal, e não propriamente o desejo por justiça social. No desfecho do romance, dividido entre a rebeldia e o amor que sentia por Adriana, filha do patrão, o dono da fábrica onde trabalhava, Mateus acaba cometendo suicídio.

Vivamente assustada, Adriana recuou um passo, com os joelhos trêmulos, pondo as mãos erguidas. Mas no mesmo instante um grosso projétil, despedido do exterior com violência, veio rolar-lhe aos pés... Ela abaixou-se, e viu que era a despegada cabeça do Mateus, numa pasta informe, fitando nela amargamente os olhos gelatinosos... Então, compreendendo, sucumbida de dor e de remorso, deu toda a alma num arranco de suprema angústia e tombou aniquilada de pavor sobre aquele crânio fumegante (Botelho, 1924, p. 582).

Como bem coloca Gomes (2013, p. 50), esse é “[...] um final pouco edificante para um herói revolucionário que desejava destruir todos os alicerces sociais, mas sem nunca apresentar uma solução viável”. Em verdade, *Amanhã* não é propriamente um romance de “tese libertária”; pelo contrário, Abel Botelho, que era reconhecidamente um homem republicano, com essa narrativa tem como objetivo denunciar os “vícios morais” das lutas trabalhistas e anarquistas, que, ao fim e ao cabo, segundo essa visão, não chegavam a lugar nenhum e levavam seus agentes frequentemente a um destino trágico.

Nas palavras de Neto (2000, p. 300), a ironia e a sátira são a chave para que compreendamos o romance de Abel Botelho, que deixa transparecer, semelhantemente ao que observamos em *A cidade e as serras*, as contradições do próprio “socialismo utópico” da Geração de 70, de inspiração proudhoniana:

Abel Botelho, ao usar a ironia e a sátira em relação ao socialismo utópico e ao anarquismo procurava desacreditar estas ideologias que funcionavam como sistemas de representações das consciências dos revolucionários sobre o futuro, mas irrealizáveis na prática. Republicano, Botelho demarcava-se dos socialismos e do anarquismo, embora compreendesse a força dos argumentos dos líderes destes dois movimentos políticos.

Seja como for, está claro o quanto os realistas – e talvez de modo mais intenso os naturalistas⁷ – buscaram se aproximar dos homens e dos seus dilemas sociais e morais, construindo narrativas que se colocavam como poderosas ferramentas de análise e de crítica social. O desejo de fazer da literatura uma espécie de espelho da realidade, de fornecer, nas palavras do próprio Eça, “quadros exactíssimos, flagrantes, reais” da vida e da natureza humana, evidencia

7 Outros dois escritores portugueses do século XX que podem ser lidos como precursores dos neorealistas ou como escritores que deram espaço, em sua literatura, para as massas populares, para personagens que representam os pobres, os trabalhadores, são Raul Brandão, autor de *Os pobres* (1900), e Ferreira de Castro, autor de *Emigrantes* (1928), *A selva* (1930) e *A lã e a neve* (1947).

o esforço desses escritores em produzir uma literatura voltada para o exterior, para a vida social e para as questões políticas, sociais e econômicas das sociedades de então. No entanto, é inegável que a sua visão burguesa, antirrevolucionária e, em alguns casos, paternalista limitou-se a fornecer um retrato objetivo de muitas das terríveis condições sociais que se empenharam em denunciar, sem projetar esperanças, soluções ou mesmo maneiras de construir uma realidade social menos injusta e desigual.

No Naturalismo, encontramos uma visão fixista, estática e determinista da sociedade, em que a humanidade passa a ser condicionada pelo meio em que vive, sujeita às influências do meio ambiente, da natureza, sem qualquer oportunidade para modificar tal realidade. Em outras palavras, ao se basear nos preceitos das ciências naturais do século XIX, que compreendiam os fenômenos naturais como uma série de conjuntos imutáveis, o Naturalismo construiu narrativas literárias em que as personagens – pobres e ricos, aristocratas, burgueses, operários ou camponeses – estão todas condenadas aos seus destinos trágicos, sem qualquer esperança de mudança, de reação, de revolução.

A obra de Abel Botelho, partilhando dos ideais do movimento naturalista, não foge dessa ideia determinista da sociedade. A própria noção de “patologia social” indica a constante comparação entre a natureza e a realidade social. A pobreza, a exclusão social, a corrupção, a exploração dos operários pela classe dominante são, assim, compreendidas como fenômenos que fazem parte da realidade social, tal como as doenças fazem parte da vida dos homens, ou seja, são fenômenos “tão naturais como os que ocorriam em outros organismos vivos” (Neto, 2000, p. 262). A partir desse olhar fisiológico, nenhuma solução ou mudança é realmente vislumbrada, a não ser a descrição do “quadro patológico” da sociedade de então.

Carlos de Oliveira (1948 *apud* Torres, 1976, p. 29), escritor neorrealista, a respeito de outro romance de Abel Botelho, mas analisando a mesma questão, constata o seguinte:

A evidência da tara arrasta despoticamente os personagens em linha recta sem recuos, sem nuances, sem humanidade. Gera-se um frio mecanismo entre causa e efeito, tão inexorável que não há lugar para atritos ou desvios. A análise psicológica aproxima-se assim, assustadoramente, de um logicismo previsível que não comporta qualquer surpresa ou inesperada descoberta de riqueza humana. E chega a surgir esta situação paradoxal: o patológico que, à primeira vista, deveria ser o anormal e o incontrolável, processa-se afinal dentro da mais lógica e preconcebida das normalidades.

Seria preciso, assim, esperar a segunda onda do Realismo, já nos anos de 1930, para que se pudesse pensar em romances que de fato assumissem uma visão dialética da sociedade, em que o homem, apesar de ser condicionado por diversos fatores socioeconômicos, tem, sim, o poder de transformar esse condicionamento por meio da sua “[...] acção (certamente revolucionária)” (Torres, 1976, p. 31).

Num contexto de intensa crise política e econômica, após o fim da Primeira República portuguesa e a instauração de uma ditadura militar em 1926, que culminaria na emergência do Estado Novo, em 1933, o Neorrealismo surgiu em Portugal como uma resposta à recusa de determinado grupo de intelectuais e escritores em produzir uma literatura engajada, sintonizada com os interesses e dilemas dos homens comuns. Diferentemente do Realismo-Naturalismo, essencialmente passivo e descritivo, que se limitava a descrever a miséria, a fome, a desigualdade social, o Neorrealismo, nas palavras de Ramos (1939, p. 3), um dos primeiros teóricos desse movimento, era, ao mesmo tempo, “contemplação e acção”, isto é, ao mesmo tempo que toma contato com a realidade, busca transformá-la.

Ainda que apenas no século XX tenha surgido uma literatura verdadeiramente comprometida com as causas sociais e focada na representação das massas oprimidas e trabalhadoras, como exemplificado pelos romances neorrealistas, com *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, como marco inicial, é interessante notar que as preocupações

sociais e políticas da Geração de 70 lançaram as bases do romance engajado em Portugal. O “socialismo utópico” de Eça de Queirós e a crítica moralizante presente nos romances naturalistas de Abel Botelho serviram como precursores dos textos neorrealistas, que, décadas mais tarde, se alinharam aos interesses da classe trabalhadora. Embora o romance realista-naturalista não fosse plenamente comprometido com questões sociais, ele sem dúvida preparou o terreno para o surgimento do Neorrealismo português.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOTELHO, A. *Amanhã: patologia social III*. Porto: Lélío & Irmão, 1924.

BOTELHO, A. *O barão de Lavos*. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2020.

GOMES, A. M. O operariado e o anarquismo em *Amanhã*, de Abel Botelho. *Revista Ubiletras*, Covilhã, n. 4, 2013. Disponível em: <http://ubiletras.ubi.pt/wp-content/uploads/ubiletras04/martins-gomes-operariado-anarquismo.pdf>. Acesso em: 9 set. 2019.

NETO, V. Abel Botelho: quadros de patologia social. *Revista História das Ideias*, Coimbra, v. 21, 2000. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/abel_botelho_quadros_de_patologia_social. Acesso em: 10 jun. 2019.

QUEIRÓS, E. *O crime do padre Amaro*. Porto: Porto, 2011.

QUEIRÓS, E. *A cidade e as serras*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

RAMOS, M. Realismo humanista: extractos dumas notas. *O Diabo*, Lisboa, n. 235, p. 3. 1939.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 5. ed. Porto: Porto, 1969.

TORRES, A. P. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1976.



12

Daiane Cristina Pereira (UFPR)

*O corpo
feminino
em festa*

D01: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-345-5.12

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo revisitar a representação do corpo feminino em momentos de festa, sejam elas profanas ou religiosas, em romances do fim do século XIX português e brasileiro. Para tanto, vamos analisar a personagem Amélia na cena duma festa após uma procissão em *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós; a personagem Alda na cena do Carnaval, em *O livro de Alda*, de Abel Botelho; a personagem Rita Baiana na festa do cortiço, em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo; e a personagem Arabela em um baile, no livro *Lésbia*, de Délia (Maria Benedita Bormann). Visamos, com essa análise, a observar como o corpo feminino é representado por meio de um jogo de olhares, principalmente por parte dos narradores e personagens masculinas, quando se encontra no espaço público, tornando-se objeto de expressão de uma sexualidade, seja ela recatada ou sensual, mas ao mesmo tempo de estereotipação e invasão de limites.

Palavras-chave: representação; corpo feminino; romance do século XIX.

INTRODUÇÃO

As festas ou as expressões públicas populares são um tema recorrente na história literária, mas ganham especial destaque na produção literária do século XIX, principalmente nas narrativas produzidas por escritores realistas e naturalistas. Essas festas aparecem, nesses textos, como bailes, saraus, jogatinas, missas, procissões, rodas de samba, momentos de descontração após o trabalho, entre outras perspectivas. A representação literária desse momento específico está ligada à tentativa desses escritores de abraçar a vida cotidiana, alcançando desde as elites até os estratos mais pobres da sociedade, assim como várias personagens são nele figuradas. Entretanto, se podemos de alguma forma exagerar, a personagem feminina, tendo em vista a sua centralidade nos romances do período, está em constante foco, principalmente no que concerne ao seu corpo, que, nesse lugar público, se torna digno de ser exposto, mas também de ser observado. Dessa maneira, resgatar, via análise literária, o corpo da personagem feminina em festa permite não apenas ressaltar suas características, mas também analisar como as noções e sanções sociais do imaginário patriarcal influenciam essa representação, além de dar atenção àquilo que escapa a esse imaginário.

Para realizar esse trabalho, pretendemos analisar algumas cenas de festa, sejam elas religiosas ou profanas, em quatro romances que consideramos representativos da escola naturalista/realista, que pretendiam representar realisticamente as diversas camadas da sociedade, e da temática feminina na época. São elas: a cena da festa após a procissão em *O crime do padre Amaro* (1880), de Eça de Queirós; o episódio de descontração e descanso em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo; os festejos de Carnaval que iniciam *O livro de Alda* (1898), de Abel Botelho; e dois momentos de bailes em *Lésbia* (1890), de Maria Benedita Bormann, que escrevia sob o pseudônimo de Délia. Como podemos ver, trata-se de dois romances portugueses e dois brasileiros, um deles escrito por uma mulher, o que,

segundo nossa hipótese, pode mudar a percepção da construção da personagem feminina em contexto social e público característico da ideia de festa.

O ESPAÇO PÚBLICO, O CORPO E A FESTA

As ideias de social e público devem ser discutidas porque fazem parte da questão da representação realista/naturalista e da figuração das mulheres no século XIX. No que concerne à representação literária realista, como se sabe, havia a proposta, por parte dos escritores, de utilizar os métodos científicos para destrinchar o funcionamento da sociedade em seus mínimos detalhes, a fim de expor seu funcionamento, denunciar as mazelas que a afligiam, bem como educá-la, rompendo com aquilo que poderia causar desordem. Nesse contexto, o escritor age como um cientista e um moralista, colocando-se como regulador da "vida humana".

Numa sociedade em que o capitalismo desenvolveu várias técnicas de agir sobre o corpo físico e social, a fim de discipliná-lo para exercer as diversas funções inerentes ao mundo do trabalho (Fraser, 2023), na Literatura, principalmente a naturalista, que se propunha a descrever a realidade das populações e ao mesmo tempo educá-las, o corpo se tornou tema central, porque ela também é agente de regularização do corpo individual e coletivo.

Em nosso trabalho, não são tanto as questões de classe que estão em jogo, mas as questões de gênero, justamente porque são as mulheres que se tornam peça central desse sistema. O corpo, principalmente o feminino, porque é considerado essencial pela sua importância dentro da função procriadora e, portanto, gerador do cidadão e dos trabalhadores, é descrito como aquele que recebe a opressão, a ação das normas sociais, mas também aquele que resiste a ela, mediante seus gestos, suas expressões, suas ações, desde a

mais bruta dureza até a leveza e alegria imensa da festa e da dança, como forma de resistência.

Tendo em vista a importância do corpo feminino nesse contexto, devemos levar em consideração a posição social das mulheres no século XIX. Como reconhecem Millet (1974) e Fraisse e Perrot (1991), a maioria dos homens acreditava que a condição das mulheres, no período, deveria ser a da casa, da família e da domesticidade, estando o espaço público relegado aos homens ou às mulheres da classe trabalhadora ou, ainda, àquelas cujas moralidades eram colocadas em xeque, porque eram prostitutas ou quebravam alguma regra social. Conforme Fraisse e Perrot (1991, p. 19),

digamos mais simplesmente que a separação entre o espaço público e o espaço privado se consolida, e esta é também uma das consequências da revolução: distingue-se escrupulosamente a vida privada da vida pública, separa-se a sociedade civil da sociedade política. Desse modo, finalmente as mulheres são colocadas à distância do político e mantidas em dependência no interior da sociedade civil.

Se o político é social, podemos dizer que a festa, um momento de conexão e celebração entre diversos elementos de uma sociedade, também o é. No entanto, tendo em vista a divisão social entre público e privado, ela é um momento de possibilidade de expressão da mulher em público, porque foge da dimensão daquilo que é necessariamente tido como político, ou seja, as assembleias, as Câmaras de Deputados, os lugares de trabalho etc. Nesse sentido, é vista como um momento fora do comum, ainda que cotidiano, em que as pessoas se encontram em prol de alguma celebração (Daher, 2016).

Os momentos de festa eram vistos como excepcionais, mas cotidianos, e a Literatura de viés naturalista/realista captava essa situação, tornando a sua figuração bastante peculiar, seja porque desejava aproximar-se da realidade, seja porque expressava, atendendo a um viés de controle social, o temor da ideologia patriarcal

com relação à emancipação feminina ou à possibilidade de feminização da cidade, conforme nos diz Perrot (1998, p. 92): "O acesso das mulheres ao domínio público reforça-se, a ponto de ser podido falar de 'feminização do mundo', já que essa 'invasão' das mulheres às vezes provoca a angústia de seus parceiros, ansioso com sua própria identidade".

Então, nos momentos de festas, assim como em outros em que as personagens femininas aparecem em ambiente público, além de expressar a aparência externa, fortemente marcada pela riqueza, beleza e sensualidade, e aspectos internos, como a elegância, o pudor ou a ousadia, a Literatura a que estamos nos referindo as marca negativamente, deixando transparecer os meios de controle e os medos da sociedade portuguesa e brasileira do século XIX.

As festas, que possuem lógica própria, registros e gestos sociais, se confunde com a representação de uma desordem generalizada, cuja função é representar a sociedade, mas também mostrar aquilo imoral e perigoso que possa estar atingindo suas bases. Ordem e desordem, regras e a quebra delas, normal e anormal se mesclam na representação da personagem feminina do período. Nesse sentido, além da beleza, dos adornos corporais, das roupas e outras coisas que descrevem uma exterioridade típica, vemos as ações, a movimentação, a invasão dos espaços, mesmo do pensamento dessas personagens, assim como uma sexualidade aflorada, exacerbada e julgada, pois, como colocamos antes, as mulheres nesses espaços não estariam adaptadas ou seriam moralmente julgáveis, o que agencia uma figuração marcada pela normatização social e negatividade.

Por outro lado, também vemos reações ao comportamento invasivo, além de ações em prol de uma liberdade sexual, algo reconhecido pelos historiadores, como Soihet (2003), como um elemento expresso nas festas populares e que também aparece na Literatura. Analisando textos referentes às festas brasileiras, nos limiares do

século XIX e início do XX, principalmente aquelas em que participava a população escravizada, a historiadora mostra que, se, por um lado, havia um controle patriarcal dos corpos em função do tempo e do trabalho, por outro, havia uma necessidade de extravasamento, inclusive sexual, a que a população não se furtava em aproveitar:

Em contraponto, tal testemunho nos faz perceber que as referidas mulheres, em sua maioria escravas, em que pesem suas dificuldades de vida e as censuras que suas atitudes provocavam, não se rendiam a tais obstáculos, buscando aproveitar ao máximo o prazer proporcionado pelo movimento de seus corpos (Soihet, 2003, p. 179).

Assim, se podemos encontrar, descritas nos livros a ser analisados, posturas bastante sedutoras, exuberantes e sensuais, enxergamos também uma tentativa de afastamento por parte de personagens e narradores, ajustando-se a um modelo no qual a performatividade corporal tanto responde às regras do jogo social, principalmente os sexuais e amorosos, numa tentativa de atração, quanto mostra elementos que desordenam o discurso, resultando em repulsa e negatividade. Esse tipo de atitude, entre atração e repulsa, que demonstra um jogo de poder nas relações sociais, é algo que identifica Sforzini (2023), via Foucault, nos jogos performativos das mulheres históricas das fotos do hospital de Charcot: atraindo-se o olhar pela feminilidade e pela exposição da sexualidade dos corpos em ação, em contorção do êxtase orgástico, ao mesmo tempo que se afasta pela estranheza, pela feiura, pela atitude negativa de quebra das regras que esse corpo pode transmitir. Lembremos que os momentos de celebração são aqueles em que há um forte componente de controle social, portanto de gestos socialmente conformados, mas também uma ruptura com a ordem estabelecida (Daher, 2016), o que tornaria as cenas de festa bastante propícias a transmitir esse jogo de atração e repulsa.

Cabe ainda reforçar que certo tom de normatização, de condenação moral pode aparecer na representação das personagens

femininas nas cenas escolhidas, mesmo naquela escrita por uma mulher, principalmente nos casos em que a sexualidade feminina é patente. Isso se deve ao medo dessa sexualidade, que deve ser controlada, afastada, ao mesmo tempo que atraí. Conforme Kehl (2016, p. 59),

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.

Por isso, muitas vezes, as personagens podem ser dotadas de certa ambiguidade no período escolhido, pois sua representação depende do contexto em que foi desenvolvida, ou seja, um contexto em que tudo aquilo que contrariava a norma social e os papéis determinados às mulheres tendia a ser visto como negativo ou ambíguo, como podemos depreender do que vimos falando até agora.

O CORPO FEMININO EM FESTA: DA NORMATIZAÇÃO À TRANSGRESSÃO

Tendo em vista tais pressupostos, seguimos primeiramente com a análise de um pequeno trecho de *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, obra inauguradora do Realismo/Naturalismo em língua portuguesa, no ano de 1875. No excerto, o narrador, relembando a vida pregressa de Amélia, num processo de analepse, se recorda de uma festa após uma procissão de Corpus Christi, na qual a moça encontra pela primeira vez o futuro noivo, João Eduardo.

O trecho, bastante curto, mostra não apenas o aspecto circunspecto da moça em uma situação de festa religiosa, mas também atenta às regras sociais que se impõem para alguém devoto

e casadoiro. Além disso, o narrador nos traz a impressão da moça sobre o rapaz com uma expressão muito exterior e fortuita, dizendo que ele é um bom rapaz, mostrando um conhecimento superficial entre os dois, o que não possibilitaria maiores intimidades, sem esconder os jogos amorosos e a relação entre os sexos, que só o contexto público da festa permite e se encontram normatizados pela situação social. Vejamos:

– Ai, eu não danço! ... disse ela logo com ar seco.

João Eduardo não dançou também, foi encostar-se a uma ombreira com a mão na abertura do colete, os olhos fitos em Amélia. Ela percebia, desviava o rosto, mas estava contente; e quando João Eduardo, vendo uma cadeira vazia, veio sentar-se ao pé dela, Amélia fez-lhe logo lugar acomodando os folhos de seda, agradada. O escrevente, embaraçado, torcia o bigode com a mão trémula. Por fim Amélia voltando-se para ele:

– Então o senhor não dança também?

– E a sr.^a D. Amélia? disse ele baixo.

– Ela inclinou-se para trás, e batendo nas pregas do vestido:

– Ai! Eu estou velha para estes divertimentos, sou uma pessoa séria.

– Nunca se ri? perguntou ele, pondo na voz uma intenção fina.

– Às vezes rio quando há de quê, disse ela olhando-o de lado.

– De mim, por exemplo.

– De si!? Ora essa! Está a caçoar comigo? Porque me hei-de eu rir do senhor? Boa!. .. Então o senhor que tem que faça rir? – E agitava o seu leque de seda preta.

Ele calou-se, procurando as ideias, as delicadezas.

– Então sério, sério, não dança?

– Já lhe disse que não. Ai, que é tão perguntador!

– É porque me interesse por si.

– Ora, deixe lá! disse ela fazendo um indolente gesto de negativa.

– Palavra!

Mas a sr.^a D. Josefa Dias, que os vigiava, aproximou-se, de testa muito franzida – e João Eduardo levantou-se, intimidado.

À saída, quando Amélia no corredor punha os seus agasalhos, João Eduardo veio dizer-lhe, de chapéu na mão:

– Cubra-se bem, não apanhe frio!

– Então continua a interessar-se por mim? disse ela apertando em redor do pescoço as pontas da sua manta de lã.

– O mais possível, creia (Queirós, 2000, p. 257–259).

Como podemos perceber, não é pelos adornos, que são apenas um leque e um manto de lã, nem pela descrição da beleza, algo comum às narrativas realistas/naturalistas do século XIX, que vemos Amélia, mas pelo franco diálogo que estabelece com João Eduardo, assim como algumas reações à aproximação do rapaz. Amélia faz um jogo amoroso com João Eduardo, todo ele bastante exterior, mostrando-se seca e circunspecta, se recusando a dançar, mas ao mesmo tempo demonstrando estar feliz e solícita às investidas do escrevente. Mesmo que desvie o rosto, mostra-se “contente”, adjetivo usado pelo narrador para expressar a reação da moça, além de abrir espaço para o rapaz se sentar, afastando o vestido, o que demonstraria que está disposta a tê-lo perto de si.

Parece-nos que o narrador dá lugar à ação da personagem, que deseja demonstrar discrição, respondendo aos padrões esperados da mulher religiosa em ambiente público, ao mesmo tempo que pretende mostrá-la disponível, visto que é uma mulher pronta para o

casamento. Tudo isso se completa com a afirmação de que é séria, a qual coaduna à necessidade de declarar posições que demonstram afastamento e aproximação na sua conversa com João Eduardo. Podemos dizer também que as respostas ríspidas podem revelar afecção de seriedade, nervosismo e rejeição por parte de Amélia, que já havia sido ferida emocionalmente em outra circunstância pública, resultado de uma *soirée* na praia de que participara anteriormente, indicando, portanto, o conhecimento pregresso da personagem com relação aos jogos amorosos. Tais índices também adiantam a falta de interesse que a moça teria por João Eduardo e que se confirma mais à frente no romance.

Às perguntas do rapaz, Amélia vai demonstrando-se fria e sem vontade, dizendo que ele “é perguntador”, ou seja, insistente, ou ainda responde com indolência, como diz o narrador, situação que confirma o desinteresse, mas também uma atitude de pudor e distanciamento, algo que se esperava das mulheres no período descrito. Parece-nos que aqui é a norma que se impõe e a menina tenta mostrar-se séria, o que nos é confirmado pela vigilância de D. Josefa Dias, a beata, garantidora da moral de Leiria, mostrada no trecho por sua testa franzida, observando a ação dos dois jovens em atitude repressiva, condenando e coordenando o movimento que deveria ser natural entre os dois.

Essas atitudes da moça, além de demonstrar a falta de inclinação da personagem por João Eduardo, acrescentam a possibilidade de mostrar que a ação do elemento feminino em situações exteriores, como numa festa religiosa, é bastante limitada. Podemos pensar em outras situações pelas quais a mesma personagem passa, como no encontro adolescente de Amélia e Agostinho, na *soirée* citada, em que diante das investidas do rapaz, a que correspondia, mantém a circunspeção, ou ainda nos serões de S. Joaneira, em que, apesar da adesão de todos à aproximação dela com Amaro, mostra um comportamento afável, mas distante, pelo menos no início da relação entre os dois. Assim, é a norma patriarcal dominante que marca a

caracterização de Amélia, havendo pouco espaço para transgressão, o que poderia ser dado pela tentativa de afastar e ironizar o rapaz.

Se em Amélia o que fica claro, nesse momento público da festa, é a força da normatização transfigurada em circunspecção, ainda que revestida de afabilidade e suavidade, no caso de Rita Baiana, de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, é a mais potente força da sexualidade que explode em imagens vistas por Jerônimo, transfigurando a personagem feminina em estereótipo negativo da mulata fogosa brasileira, tomando essa palavra, desde o século XIX, um significado pejorativo.

Desde o mesmo período, é também bastante marcante o modo como os brasileiros e os estrangeiros enxergam o jeito de festejar e de dançar das pessoas negras, principalmente das mulheres, ligando-o a diversos preconceitos relacionados ao gênero e à raça, como a lascívia, a preguiça, a animalidade, a falta de inteligência, entre outros. Como sabemos, esses preconceitos marcam a representação dessas populações não só na historiografia, mas também na Literatura, espraçando-se, infelizmente, até os dias atuais. Conforme nos alerta Soihet (2003, p. 180),

preguiça, indisciplina, luxúria, grosseria, selvageria eram algumas das características que emergiam da apreciação desses estrangeiros acerca das manifestações negras, particularmente quando praticadas pelas mulheres que chamavam sua atenção com sua 'dança insolente ou fogosa' e que atraíam irresistivelmente o crioulo e o europeu com 'suas formas sedutoras e o cheiro de suas axilas'

O mesmo tipo de representação pode ser encontrado na cultura portuguesa desde tempos anteriores (Pais, 2016), principalmente aquele que coloca as mulheres brasileiras como predadoras dos homens, capazes de desfazer famílias, levar o dinheiro e o sossego dos homens e das mulheres portugueses, tudo por sua sexualidade absorvente e incapaz de se inibir ou satisfazer. Assim também

se configura a representação de Rita Baiana, de seu corpo sensual e das reações que Jerônimo tem a ele.

Vinda de três meses de Carnaval, o que por si só coloca a personagem como festeira e leviana, é assim que Rita aparece a Jerônimo, num dia de roda de samba e descanso no cortiço:

Ela saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas e bamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de gozo carnal num requebrado luxurioso que a punha ofegante; já correndo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer toda, como se se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que se não toma pé e nunca se encontra fundo. Depois, como se voltasse à vida, soltava um gemido prolongado, estalando os dedos no ar e vergando as pernas, descendo, subindo, sem nunca parar com os quadris, e em seguida sapateava, miúdo e cerrado, freneticamente, erguendo e abaixando os braços, que dobrava, ora um, ora outro, sobre a nuca, enquanto a carne lhe fervia toda, fibra por fibra, tilitando (Azevedo, 1978, p. 56).

Como podemos ver, Rita surge em sua exuberância, com o corpo exposto, dançando à luz do luar, emanando uma força de atração perigosa, que remonta a algo primal, descrição que corresponde ao viés racista e sexista do Naturalismo determinista da época, mas também demonstra a sedução e a sexualidade que deseja se libertar, emanada do corpo da bela mulher. Ela dança com os ombros e braços nus, meneando-se como uma serpente, já numa atitude sensual, reforçada pelo requebro de seus quadris e pelo seu resfolegar, como num êxtase orgástico, como as histéricas citadas, quando falamos da concepção foucaultiana repensada por Sforzini (2023), mas também na dança de um corpo que deseja liberdade.

Seu “gozo carnal e requebro luxurioso”, a que se refere o narrador, acaba numa sensação de afogamento em líquido pegajoso, naquilo a que não se pode escapar, exalado pelo corpo de Rita, que

não apenas tem o perigo de a afogar, mas também a Jerônimo e ao leitor, que se embebe na cena, reforçando a periculosidade da mulher que exerce sua sexualidade de qualquer modo e em qualquer lugar, principalmente em público. No mesmo movimento de gozo, Rita produz sons, gemidos, rebola, bate os pés, levanta os braços, representando em público, na festa do cortiço, uma dança íntima que atrai a atenção do leitor, mas também causa repulsa pela sensação de exposição dessa intimidade e da sexualidade da personagem. A carne, aquela que tilinta, reforçando essa última leitura, se mistura com a liberdade da personagem, que deve parecer atrativa, mas perigosa ao leitor.

Se com Amélia, de *O crime do padre Amaro*, a expressão da personagem feminina está controlada pela situação religiosa, pela festa familiar ou pela circunstância pública, que impõe pudor às mulheres, seguindo as regras patriarcais, com Rita podemos ver a quebra dos mesmos padrões, o que é levado ao extremo impressionismo pelo narrador, que tenta confirmar a tese naturalista de que um ambiente degradado, o cortiço, produz sujeitos degradados. Esse mesmo ímpeto observador deixa patente a sexualidade incontável de Rita, que, segundo a crença científica do tempo, a que adere o Naturalismo, é atavicamente inerente ao corpo feminino e negro. Assim, se em Amélia o aspecto negativo e crítico se constrói pela falta da ação e pelos jogos amorosos contidos, com Rita é a força do seu corpo movente, festivo e sensual que se imbui de significado negativo.

O mesmo podemos ver na prostituta Alda, protagonista de *O livro de Alda*, de Abel Botelho, que encontra o narrador, Mário, no Carnaval, em um espaço carregado de clima sensual e ambíguo, onde os instrumentos populares dão o tom da animação e algazarra e onde o corpo das mulheres e dos homens se encontram e se confundem, em meio à sujeira, à pobreza e às fantasias. Dessa forma, o narrador descreve uma imersão do leitor num espaço quente e

sensual que envolve tanto a personagem masculina quanto o leitor desavisado, como acontece em *O cortiço*.

Nesse espaço, marcado pela desordenação das festas populares e públicas, Alda aparece, de maneira rápida e misteriosa, de forma metonímica, mostrando aos poucos pequenas partes do seu corpo, deixando uma sensação de mistério e incompletude, mas também de oferecimento. Esse tipo de imagem é algo bastante comum aos narradores de Abel Botelho, que nesse caso diz: “Uma coxa rija de mulher em *maillot*, roçando-me pela mão, ao passar, galvanizou-me” (Botelho, 1982, p. 14). Como podemos ver, a primeira impressão que temos da personagem é de um corpo exposto em pouca roupa, que se oferece ao contato com outro, dando a impressão de uma sexualidade aberta às experiências, mas pouco usual, quebrando o paradigma daquilo que se espera de uma mulher no século XIX. Além disso, a apresentação dos elementos físicos da personagem, além de suas atitudes, nesse primeiro momento, dá ideia do que se pode esperar dela no restante do romance, como se o fato de ser prostituta e os preconceitos que isso carregava na época pudessem ser adiantados por esses elementos.

Apesar de Alda afastar-se de Mário e de ele se distrair no Carnaval, provocando uma digressão sobre o clima e as pessoas que ali estão, a narrativa segue com os dois se reencontrando. A personagem feminina nos aparece novamente de forma fragmentada, escondida em suas roupas, mas também pela reprodução das lembranças de Mário, que mostram apenas partes do seu corpo e suas vestimentas, o que nos dá a dimensão da beleza, mas também da estranheza da personagem:

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).

A personagem, reproduzindo a estética carnavalizante que a situação exige, é mostrada misturando figuras desse universo, entre infantilidade e sensualidade, pureza e malícia, beleza e feiura, num misto que constrói uma figura compósita, híbrida, que pode mesmo ter em si o masculino e o feminino. Assim, a moça é mostrada por seu braço infantilmente fino, por sua fantasia de pierrô, que está ligada ao adjetivo “endiabrado”, o que relevaria os seus caracteres masculinos, mas também o contraste entre a sua inocência e sua atitude sensual e ambígua, elementos que vemos em quase toda a narrativa, quando se trata de Alda. Já a apresentação de seu colo e olhos reforça a feminilidade da personagem e a ambiguidade, também completando a impossibilidade da completude de Alda no espaço público, no espaço carnavalesco, como se fosse difícil de alcançar ou agarrar em meio à multidão. Podemos ainda dizer que esse tipo de representação traz em seu bojo a impossibilidade do narrador de enxergar a inteireza da personagem feminina, o que se coloca para ele como um sinal dos riscos que correria ao se aproximar dessa mulher.

A descrição, como podemos observar, apresenta um clima de sedução, mas também de estranheza, mistério e periculosidade, como se a figura da prostituta se apresentasse como um ser anormal, fora dos padrões, perigoso, como aquelas descritas por Lombroso e Ferrero (2017), que assim as vê, pois, para ele, o crime da mulher estaria na prostituição. Na confusão do espaço público do Carnaval, a prostituta Alda é vista como parte da perigosa turba que ameaça o narrador e a sua tranquilidade, misturando elementos e tornando-se sem formas definidas, por meio da associação entre masculino e feminino, anguloso e redondo (colo e olhos), inocência e maldade. O elemento de negatividade percorre todo o trecho, assim como todo o texto, reforçando a perspectiva de patologia social que desejava demonstrar o escritor Abel Botelho.

Para dar um contraponto ao olhar masculino e à normatização das personagens no contexto das narrativas de fins do século XIX, desejamos trazer o olhar de uma mulher, Délia, pseudônimo de

Maria Benedita Bormann, sobre a ação do e sobre o corpo feminino em condição de festa, ou seja, num espaço público em que pode ser observado e até mesmo tocado. Ainda que em seu célebre livro, *Lésbia*, publicado em plena voga do Naturalismo no Brasil, a autora não siga ferrenhamente essa estética, alguns traços denunciam uma mínima adesão a essa escola, seja pelo caráter mesquinho de algumas personagens ou pelo ambiente hipócrita e rebaixado da sociedade carioca, seja por algumas características psicológicas da personagem principal, como a situação paradoxal entre se dedicar à inteligência e à escrita e entregar-se ao amor que preenche seu coração e mente após conhecer Alberto.

Se a estética naturalista não domina o livro, o apego a um efeito de real está fortemente presente e as descrições das festas e bailes, bem como o que ali acontece, são elementos que respondem a essa necessidade. Assim, nas festas e bailes que a protagonista frequenta, o próprio corpo da mulher é visto como público, causando desejo, mas também incômodo por parte de quem recebe a atenção incisiva. Numa cena de baile, na qual Bela, que ainda não é Lésbia, porque não assumira sua persona escritora, reflete sobre o ato de pensar e escrever, tem seu espaço invadido pelo dândi Sérgio Abreu, que a assalta aos beijos. Vejamos:

Calou-se, caindo em novas divagações, quando sentiu no ombro o contato de uns lábios vívidos, que lhe causaram sensação de ferro em brasa.

Ruborizada de pejo e indignação, ergueu-se, procurando o insolente que a tanto ousara; empalideceu, deparando com o homem elegante que se conservava de pé, com as mãos cruzadas sobre o *claque*, tendo os olhos baixos.

– Senhor! ... gritou ela, trêmula.

– Perdoe-me! ... balbuciou ele; e, avançando um passo, com a voz abafada e o olhar ameigado por carinhosos receios, acrescentou:

– A minha insensatez deve demonstrar-lhe a impetuosidade do que sinto! ... Se não me pode absolver, não me repila, ao menos; ouça-me!

Deixou-se Bela cair no divã, paralisada pela emoção, cheia de assombro, quase presa a alma por aquele homem, a quem mal conhecia (Bormann, 1998, p. 53).

Observamos, no trecho, que a invasão do espaço de Bela causa repulsa e horror à personagem, não só pelo aspecto físico, mas também pelo psicológico, porque ela é obrigada a parar de devanear sobre as suas inclinações a escrever, aparecendo desde esse momento a contraposição entre escritura e amor, que será tema de todo o livro. As sensações da invasão também são físicas, porque sente o lugar beijado em brasa, a vergonha assume sua face e ela treme, aparentemente revoltada com o que acontece. No entanto, é o jogo amoroso que está presente aqui nessa situação, assim como com Amélia, ainda que a personagem feminina não esteja preocupada com isso nesse momento do livro, contrariando o estereótipo do que se espera das mulheres no século XIX. Mesmo que esteja revoltada, a personagem empalidece e deixa-se convencer pelo argumento da falta de controle da paixão dado pelo homem, terminando o trecho paralisada, performando também uma atitude amorosa histórica, em que os instintos tomam conta da razão e fazem o corpo agir por si mesmo.

Mais para frente no livro, já como a escritora Lésbia, a personagem reconhece o jogo amoroso, o olhar sexual dos homens e a iniquidade das situações públicas que presencia, mostrando total desprezo sobre tudo isso. Ela o demonstra em uma conversa com o mesmo Sérgio Abreu, em um dos bailes do livro, e em outras situações em que julga a hipocrisia da sociedade. É interessante observar a resposta que ela dá aos avanços afetivos da personagem masculina no baile referido:

– Sobre esse ponto, penso como Chamfort – o amor é a troca de duas fantasias e o contato de duas epidermes.

Para os idealistas é um pouco afrontosa esta conclusão, mas, para a maioria dos filhos do nosso século tão positivo, não passa de uma verdade.

– A senhora, uma mulher de imaginação, não pode aceitar esse paradoxo! exclamou Sérgio.

– Não considero como paradoxo o pensamento de Chamfort, mas unicamente como a ideia exata que em geral fazem os homens do amor, ocultando a crueza desse juízo com sensaborias convencionais, de que são os primeiros a rir (Bormann, 1998, p. 148-149).

Como podemos notar, a personagem apela à ciência e ao conhecimento para justificar seu menosprezo aos sentimentos amorosos e a Sergio Abreu, mostrando bastante independência frente aos homens e à hipocrisia das atitudes de conquista masculinas. Nessa situação, se coloca francamente contra o jogo amoroso, mostrando a possibilidade de transgredir uma expectativa social. Ainda que esse desprendimento amoroso e independência aumentem no decorrer do livro, Bela/Lésbia não consegue agir contra a normatização, visto que no baile de seu aniversário assume a condição tranquila e suave de dona da casa e anfitriã.

Mesmo que não tão negativamente quanto as outras personagens analisadas, podemos dizer que Arabela é ambígua e construída em torno do jogo entre as normas e suas quebras constantes. Ainda em um baile, em outra situação pública, é ela quem faz contato com Alberto, agindo ativa, mas sutilmente, para conquistá-lo, numa atitude transgressiva para a época. Dessa maneira, a personagem encarna em si a ambiguidade da situação feminina, ou seja, a necessidade de transgressão, expansão e evasão, ao mesmo tempo que tenta atender aos enquadramentos sociais. Completando o quadro que de modo tangente aparece nessas cenas, podemos dizer que o grande problema existencial da personagem está entre a razão e o amor, o conhecimento e a carne, traduzindo o dilema do período, expresso pelo Naturalismo, em si mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, podemos dizer que levar em consideração o espaço público, com foco na festa, permite uma discussão mais complexa da representação do corpo feminino no século XIX, mas também em nossos dias. Essa representação, construída segundo um ponto de vista que segue os ditames patriarcais, nos dá ideia de uma normatização aos parâmetros de gênero. Ao mesmo tempo, ela traz a possibilidade desses corpos como meios de liberdade e resistência, como forma de expressão, de comunicação e de manifestação das vontades femininas, principalmente aquela de agir sobre o mundo, como demonstrado nos textos de Aluísio de Azevedo e de Maria Benedita Câmara Bormann. Revisitar esses textos permite entender o processo de opressão que subjuga os corpos femininos, além de possibilitar uma ação efetiva de resistência a ele.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, A. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1978.

BORMANN, M. B. C. *Lésbia*. Florianópolis: Mulheres, 1998.

BOTELHO, A. *O livro de Alda*. Porto: Lello & Irmãos, 1982.

DAHER, C. H. *Sob o signo de Terpsícore: cenas de baile em narrativas francesas, portuguesas e brasileiras do século XIX*. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

FRAISSE, G.; PERROT, M. A ruptura política e a nova ordem do discurso. *In*: DUBY, G.; PERROT, M. (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: século XIX*. São Paulo: Afrontamentos, 1991. v. 4.

FRASER, N. Nancy Fraser: a Crise do Cuidado vista a fundo. *Outras Palavras*, 21 dez. 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/feminismos/nancy-fraser-a-crise-do-cuidado-vista-a-fundo/#sdfootnote4anc>. Acesso em: 19 jun. 2024.

KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

LOMBROSO, C.; FERRERO, G. *A mulher delinquente: a prostituta e a mulher normal*. Curitiba: Antonio Fontoura, 2017.

MILLET, K. *Política sexual*. Lisboa: D. Quixote, 1974.

PAIS, J. M. *Enredos sexuais, tradição e mudança: as mães, os Zecas e as sedutoras de além-mar*. Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais, 2016.

PERROT, M. *Mulheres públicas*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1998.

QUEIRÓS, E. *O crime do padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

SFORZINI, A. *O governo dos corpos*. In: SFORZINI, A. *Michel Foucault: um pensar do corpo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2023. p. 31-55.

SOIHET, R. *A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX*. In: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003. p. 177-197.

13

Wílian Augusto Inês (UFPR)

***A classe burguesa,
a família e os
desejos sexuais:***

uma análise da mulher
em *O barão de Lavos*,
de Abel Botelho

RESUMO

Este artigo tem como principal objetivo analisar a personagem Elvira, do romance *O barão de Lavos* (1891), do escritor português Abel Botelho. Inicialmente, abordamos a evolução da classe burguesa na Europa e, principalmente, em Portugal, entrecruzando os costumes, os valores, a importância da vida pública e privada e a instauração do capitalismo na sociedade portuguesa e seu papel na sociedade burguesa. Em seguida, discutimos sobre a família, instituição de extrema importância para a classe burguesa, como revela o papel desempenhado pela mulher na família nuclear burguesa. Logo após, trazemos para discussão a temática do adultério no romance, evidenciando como as mulheres burguesas eram educadas e como essa educação impedia a sexualidade feminina e as inclinações sexuais de se desenvolverem. Além disso, buscamos evidenciar a visão condescendente que o narrador possui em relação ao comportamento adúltero de Elvira.

Palavras-chave: *O barão de Lavos*; Abel Botelho; educação burguesa; Elvira.

INTRODUÇÃO

Tendo o capitalismo como seu principal fio condutor, a classe burguesa instituiu-se como uma classe entre a aristocracia e o proletariado. Em Portugal, se estabeleceu mais tarde, com a invasão napoleônica e, posteriormente, com a dos ingleses, porém a imposição dos valores e ideais burgueses encontrou uma grande resistência por parte da sociedade portuguesa, pois a Monarquia era o sistema de governo vigente havia séculos e, devido à fuga da família real para o Brasil, com o objetivo de não ser destituída pelo exército napoleônico, a ruptura com a Monarquia não ocorreu. Dessa forma, o estabelecimento da classe burguesa em Portugal deu-se de forma lenta, em razão da persistência dos pensamentos conservadores dos portugueses.

Conforme Moretti (2014, p. 16) enfatiza em sua obra *O burguês: entre a história e a literatura*, "o burguês surgiu em algum lugar 'mediano', é certo – 'não era um camponês nem um servo, mas também não era um nobre', como diz Wallerstein –, porém essa mentalidade era justamente o que ele almejava superar". Com efeito, no século XVIII, a classe burguesa era composta por pequenos proprietários, artesãos e varejistas, o que se transformou com o decorrer do tempo, devido à evolução e ao progresso da sociedade e à consolidação do capitalismo e, consequentemente, da classe burguesa, que também conseguiu se estabelecer e buscou construir a sua própria identidade, se afastando dos aristocratas e do proletariado, tendo como principal objetivo o trabalho e o lucro.

O burguês considerava o trabalho e o lucro fatores que enobreciam o indivíduo e o distinguiam do restante da sociedade. Dessa forma, a classe burguesa tinha uma vida padronizada, de maneira reservada, prudente e sempre discreta, priorizando as aparências. De acordo com Hobsbawm (2011, p. 280), "a burguesia acreditava não

apenas no individualismo, na respeitabilidade e na propriedade, mas igualmente no progresso, na reforma e no liberalismo moderado.”

O avanço paulatino do liberalismo e do capitalismo gerou grandes expectativas em relação à liberdade, igualdade e justiça para todos; por outro lado, houve o aumento da desigualdade social, corrupção e repressão das manifestações de grupos que não estavam de acordo com o novo sistema. Logo, o êxito do liberalismo ocorreu concomitantemente ao triunfo da burguesia. Frisamos que

são dois processos distintos, mas associados: um político; o outro social e econômico. Processos que não decorrem sem reveses e contradições. A verdade, entretanto, é que, ainda que gradualmente, eles se encorpam e transformam a realidade histórica portuguesa (Bittencourt, 2020, p. 290-291).

Também é importante ressaltar que, “em vez de esconder seu mando por trás de uma infinidade de enganações simbólicas, a burguesia obriga toda a sociedade a encarar a verdade sobre si mesma. Ela é a primeira classe realista da história da humanidade” (Moretti, 2014, p. 108). Diferentemente da Inglaterra e da França, Portugal tinha uma maior vitalidade político- literária e diversos escritores abordavam os costumes burgueses, muitos deles teciam críticas, como é o caso do escritor Antero de Quental (1842-1891), que, em sua conferência apresentada no Casino Lisboense, sob o título *Causas da decadência dos povos peninsulares dos últimos três séculos*, argumenta que Portugal era um país decadente devido a três fatores: “O primeiro é a transformação do Catolicismo, pelo Concílio de Trento. O segundo, o estabelecimento do Absolutismo, pela ruína das liberdades locais. O terceiro, o desenvolvimento das Conquistas longínquas” (Quental, 1942, p. 112).

Ao longo do texto, o escritor de *Odes modernas* enfatiza a realidade vivida em Portugal e a compara com outros países, como Inglaterra e França:

Outras monarquias, a francesa por exemplo, sujeitavam o povo, mas ajudavam por outro lado o seu progresso. Aristocratas pelas raízes, tinham pelos frutos muito de populares. A burguesia, a quem estava destinada o futuro, erguia-se, começava a ter voz. As nossas monarquias, porém, tiveram um carácter exclusivamente aristocrático: eram-no pelo princípio, e eram pelos resultados. Governava-se então pela nobreza e para a nobreza. As consequências sabemo-las todos. Pelos morgados, vinculou-se a terra, criaram-se imensas propriedades. Com isto, anulou-se a classe dos pequenos proprietários; a grande cultura sendo então impossível, e desaparecendo gradualmente a pequena, a agricultura caiu; metade da Península transformou-se numa charneca: a população decresceu, sem que por isso se aliviasse a miséria. Por outro lado, o espírito aristocrático da monarquia, opondo-se naturalmente aos progressos da classe média, impediu o desenvolvimento da burguesia, a classe moderna por excelência, civilizadora e iniciadora, já na indústria, já nas ciências, já no comércio. Sem ela, o que poderíamos nós ser nos grandes trabalhos com que o espírito moderno tem transformado a sociedade, a inteligência e a natureza? O que realmente fomos; nulos, graças à monarquia aristocrática! [...] (Quental, 1942, p. 129).

Com base nesse fragmento, percebemos que, em Portugal, a burguesia desenvolveu-se de maneira diferente ao ocorrido na Inglaterra e na França, vindo a se estabelecer tardiamente. No entanto, é relevante ressaltar que, após a sua instituição em território português, muitos escritores utilizaram a Literatura como um meio de criticá-la. As obras literárias eram caracterizadas por descrever o lar burguês, bem como seus costumes e comportamentos, o mundo de aparências e a hipocrisia.

Outro fator muito importante é como a burguesia valorizava a instituição familiar. De acordo com Gay (2002, p. 54), em sua obra *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914*, "[...] 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". Haja vista as observações realizadas no decorrer de nossa análise acerca da classe burguesa e como ela se estabeleceu na sociedade portuguesa, cabe abordar a importância da família e da figura feminina no seio familiar.

A MULHER E A FAMÍLIA NUCLEAR BURGUESA

A família passou por diversas transformações no decorrer da história, devido a vários fatores, como o contexto cultural, social, econômico e religioso. No entanto, a instituição familiar conseguiu adaptar-se a esses diferentes períodos, demonstrando ser flexível e persistente. Como Àries (1986) aborda em sua obra *História social da criança e da família*, a evolução da família iniciou-se na Idade Média e, a partir daí, diversos tipos familiares surgiram e passaram a coexistir, devendo-se ressaltar que essas transformações ocorreram somente entre as famílias mais abastadas, ou seja, a evolução familiar se limitava aos nobres e aos burgueses.

A família nuclear, estrutura mais comum no século XIX até a segunda metade do século XX, destacava-se, sendo caracterizada pelos principais valores burgueses, como a hierarquização entre homens e mulheres, a privacidade, o matrimônio, o enaltecimento da maternidade e a educação rígida da prole. Conforme Sennett (2022, p. 259) defende em *O declínio do homem público*,

a família nuclear [...] torna-se uma forma de família mais 'eficiente' do que a da família extensiva. Mais do que a sobrevivência da família extensiva esfacelada, a família nuclear era uma resposta positiva para uma sociedade nova, simbolizada pela cidade grande, estruturada pela burocracia impessoal, pela mobilidade social e pela grande divisão do trabalho. A família nuclear deveria ser

mais eficiente nesse ambiente, porque atava menos os indivíduos às famílias.

Em outras palavras, “[...] o modelo da família nuclear burguesa não apenas redefiniu leis, mas interferiu diretamente nas formas de comportamento pessoal e relacionamento social em culturas completamente diversas [...]” (Lugarinho, 2013, p. 22).

Diversos fatores contribuíram para que a família passasse por transformações no decorrer da história, a exemplo da influência do Cristianismo, principalmente da Igreja Católica, com os dogmas religiosos exercendo grande domínio sobre a mentalidade das famílias do século XIX. Ainda sobre a influência do Cristianismo na instituição familiar, é importante destacar que a Igreja Católica abominava as práticas de poligamia, adultério, divórcio, que viúvas se casassem novamente e até mesmo a adoção de crianças.

A nova forma de família, então proposta pela Igreja Católica, assenta no livre consentimento dos nubentes e no casamento monogâmico, dando origem a uma família nuclear conjugal, composta por pai mãe e os filhos, partilhando do mesmo espaço habitacional, à semelhança da família de Nazaré [...] (Leandro, 2006, p. 61).

Entretanto, como Hobsbawn (2012, p. 251) defende em sua obra *A era do capital: 1848-1875*, a burguesia

era esmagadoramente ‘liberal’, não necessariamente num sentido partidário [...], mas num sentido ideológico. Acreditava no capitalismo, empresa privada competitiva, tecnologia, ciência e razão. Acreditava no progresso, numa certa forma de governo representativo, numa certa quantidade de liberdades e direitos civis que estes fossem compatíveis com a regra da lei e com o tipo de ordem que mantivesse os pobres no seu lugar. Acreditava mais na cultura que na religião, em casos extremos substituindo a frequência ritual à igreja pela ida à opera, teatro e concertos.

De partida, há um rechaço da religião por parte da classe burguesa, porém, quando ela precisava de argumentos para difundir suas regras morais e éticas para a sociedade, recorria às questões morais e éticas das religiões, ou seja, a burguesia andava de mãos dadas com os valores judaico-cristãos quando lhe convinha. Além disso, os burgueses percebiam que a doutrina católica rejeitava o que Max Weber chama “espírito do lucro capitalista”; dessa forma,

se permanecessem no terreno da tradição eclesiástica, o trabalho de sua vida, na melhor das hipóteses, seria algo moralmente indiferente, tolerado, mas de todo modo preocupante para a bem-aventurança, em razão do constante perigo de colidir com a proibição eclesiástica da usura (Weber, 2020, p. 68).

No que se refere aos valores éticos e morais, a figura feminina era submetida a eles de maneira mais rigorosa, visto desempenharem um papel extremamente importante no seio familiar, sendo responsáveis pela educação dos filhos e pela harmonia no ambiente doméstico.

A educação era um fator de extrema importância para as famílias burguesas do século XIX, principalmente no tocante à figura feminina. As mulheres eram submetidas a uma educação muito rigorosa, não podendo expor qualquer tipo de anseio sexual.

As bases do erotismo entre a burguesia do século XIX estavam quase que inteiramente escondidas no medo e, portanto, expressas através do filtro da repressão. Toda ação sexual era acompanhada pela sombra de um sentimento de violação – violação do corpo da mulher pelo homem, violação do código social pelos dois amantes, violação do código moral mais profundo pelos homossexuais (Sennett, 2022, p. 20).

Em seu livro *Deslocamentos do feminino*, Kehl (2016, p. 53) argumenta que as mulheres burguesas do período oitocentista deveriam “[...] ser educadas para se tornar recatadas e resistentes ao sexo

de modo a sustentar, com seu negaceio, a virilidade dos parceiros; frágeis e desprotegidas para mobilizar neles a força, a potência, o desejo de proteção; submissas e modestas para melhor governar a casa e a família.” Logo, elas deveriam conter e dominar os excessos sexuais, tendo a educação daquela época surgido para incutir o pudor e a vergonha.

Ainda citando Kehl (2016, p. 58), “[...] a sexualidade feminina teria aspectos ameaçadores para os homens; por isso estes deveriam ser reprimidos desde cedo pela educação para que a mulher pudesse, por um lado, estimular a virilidade masculina e, por outro, desempenhar a contento os papéis de esposa e de mãe”. Em outras palavras, as mulheres deveriam ter suas atenções voltadas para a vida doméstica e sua família, tendo sua sexualidade plenamente realizada com a maternidade.

O BARÃO DE LAVOS, DE ABEL BOTELHO

Publicado em 1891, *O barão de Lavos* faz parte da série *Patologia Social*, em que Abel Botelho expõe e analisa os fenômenos sociais do fim do século XIX portugueses. Trata-se da primeira obra dessa série, seguida por *O livro de Alda* (1898), *Amanhã* (1901), *Fatal dilema* (1907) e *Próspero Fortuna* (1910). Tem como temas principais a homossexualidade e a pedofilia e seu protagonista é Sebastião Pires de Castro Noronha, o barão de Lavos, casado com Elvira, com quem mantém uma relação de aparências. “O barão representa a sociedade portuguesa de forte pendor aristocrático, apesar dos hábitos burgueses que se consolidavam” (Pereira; Lugarinho, 2020, p. 223).

Um aspecto interessante do romance é como o narrador busca evidenciar no protagonista o homem público, que atende às demandas do círculo social de que participa, e o homem privado, com

desejos sexuais socialmente impróprios e considerados pervertidos, os quais causam o seu declínio social, moral e econômico. Podemos dizer que o romance é transgressor, pois traz a homossexualidade como tema principal, um assunto evitado no século XIX. Entretanto, o narrador se mostra extremamente moralista, o que é compreensível, considerando o período em que o enredo se passa. Muitos críticos comentam ser a obra a primeira da Literatura Portuguesa a ter um protagonista com tendências homossexuais, mas devemos ressaltar que o narrador aborda a homossexualidade como uma patologia, como algo desprezível.

Por mais que Sebastião sentisse atração por pessoas do mesmo sexo, decidiu se casar com Elvira para manter a imagem da família burguesa nuclear; ela, por sua vez, aceitou desposar Sebastião por ele ser de uma família com condição financeira abastada e poder lhe conceder uma vida confortável. O narrador deixa evidente que Sebastião casou-se apenas para cumprir os deveres sociais designados ao homem burguês da época: “Lembrou-lhe então de casar... Sorriu à ideia. Seria uma emoção nova; seria principalmente, com a sua imposição de deveres sacrossantos, um freio, uma norma séria e digna de viver. O casamento, pois, fascinou-o, como variante e como corretivo” (Botelho, 2023, p. 33). No entanto, Sebastião se depara com o jovem Eugênio, rapaz que desperta sentimentos nunca sentidos e que se aproveita da condição de vulnerabilidade sentimental do protagonista, passando a extorqui-lo.

Eugênio foi tomando asas na familiaridade. A confiança do barão desembrulhou-o. De acanhado que era a princípio, timorato e submisso como um escravo, foi-se tomando animoso, dominador, sobranceiro, altivo. Escravo era mas era o barão da sua carne, do sangue que lhe formigava opulento sob a epiderme viçosa e fresca, da flexuosidade a um tempo efeminada e forte do seu corpo harmonioso (Botelho, 2023, p. 93).

Com o tempo, a sociedade lisboeta passa a desconfiar do jovem rapaz com Sebastião, devido à presença frequente de Eugênio

na casa do barão. Com os falatórios, Henrique Paradela, amigo íntimo do protagonista e grande representante da classe burguesa na obra, tenta descobrir o que há entre ele e o efebo. Entretanto, o barão de Lavos só desabafa com Henrique quando descobre que Eugênio está tendo um caso com sua esposa, Elvira.

É interessante notar que, para a classe burguesa, manter a aparência é algo fundamental e isso se acentua quando Henrique Paradela surge no enredo. Caracterizado como um homem burguês conservador, que possui uma família nuclear burguesa, ele não concorda com a vida que Sebastião leva e, em alguns momentos, é possível perceber que ele sentia vergonha do modo como o barão pensava sobre a vida e a sociedade. Isso fica evidente na festa que ocorre na casa do barão e da baronesa, quando se inicia uma conversa sobre pederastas e Sebastião compartilha seu ponto de vista em relação ao assunto, demonstrando apoio aos indivíduos que sentem atração por pessoas do mesmo sexo, deixando todos perplexos, principalmente Henrique, que chega a “esconder-se na poltrona, a morder o bigode, cabisbaixo, cheio de tristeza” (Botelho, 2023, p. 172). A despeito disso, defendia-o dos comentários maldosos, mostrando-se um fiel amigo.

Constatamos que as aparências eram de extrema importância para a classe burguesa. Percebendo que as atitudes de Sebastião poderiam causar problemas irreversíveis em sua vida, Henrique tenta alertá-lo, mas sem êxito. Após a decadência moral, social e econômica que o barão enfrenta, no fim de sua vida, a família Paradela se coloca à disposição para ajudá-lo.

Como dito anteriormente, a homossexualidade e a pedofilia são os temas centrais do romance, mas há outro assunto de extrema importância tratado na obra: o adultério cometido por Elvira, esposa de Sebastião, que tem um caso com Eugênio. No próximo capítulo, analisaremos o comportamento de Elvira, visando a apresentar como a mulher burguesa era estimulada a esconder seus excessos sexuais

e mostrar que, mesmo a esposa de Sebastião não tendo conseguido evitar o adultério, ela não é julgada pelo narrador.

O ADULTÉRIO DE ELVIRA

A admiração de Elvira por Eugênio se inicia após o barão de Lavos ficar doente. Inicialmente, ela não sentia absolutamente nada pelo efebo; na verdade, “para a baronesa, Eugênio figurava um rapazelho, um desprotegido, um órfão; nunca um homem” (Botelho, 2023, p. 151); se surpreendia com termos chulos e plebeísmos utilizados por ele. Somente após perceber a dedicação e os cuidados de Eugênio para com Sebastião, passou a enxergá-lo de outra maneira. No capítulo IX, o narrador do romance passa a evidenciar os olhares de desejo da baronesa em direção a Eugênio:

Nunca reparara bem como ele era; nunca lhe dera para atentar nas feições do rapaz. Instintivamente, sem bem saber porquê, ela de si para si tivera como assente, desde o princípio, que aquele criançaola, vindo não sabia bem donde, talvez um intrujão, talvez um vadio – pela sua intuição feminina recebido em todo o caso com desconfiança e reserva –, era alvar e grosseiro, tinha as mãos ásperas, a epiderme torrada das intempéries, a luz dos olhos apagada e gasta na frequência de vícios bordescos, os pés chatos, enormes... e não sabia dizer duas coisas direitas, nem tratar com senhoras. Por tudo isso lhe votava uma indiferença paredes meias do desfavor. E todavia – era singular! – o rapaz tinha umas feições lindas (Botelho, 2023, p. 197).

Logo no início do romance, o narrador salienta que Elvira estava lendo a obra *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, que tem como protagonista Emma Bovary, uma mulher cujo casamento era extremamente monótono e não correspondia aos seus desejos; em decorrência disso, passa a ter diversos amantes. Elvira

também é uma mulher romântica e a atitude de Eugênio faz com que o desejo por ele surja, apesar de “a torva desordenação do adultério não cabia[er] fácil na sua alma lisa de burguesa [...]” (Botelho, 2023, p. 215). Por mais que estivesse começando a sentir atração por Eugênio, sua educação burguesa não permitia que cometesse o adultério; o mantinha em seus pensamentos e em alguns momentos até o comparava a Sebastião:

Porém, logo caía em si, arrendia-se... E então era um desespero, uma fúria, um repente de raiva e de revolta. Queria não ver mais o rapaz, fugir-lhe, desfeiteá-lo – Oh! Se não parecesse mal, com que límpida e santa vee-mência ela não confessaria tudo a sua mãe! – Mas breve a fascinação voltava a dominá-la, a erguer-lhe num alvo-roço a carne, a aguçá-lhe esta acre sensação de novo, do desconhecido... [...] (Botelho, 2023, p. 216).

Para evitar um envolvimento amoroso com o jovem efebo, Elvira decide viajar para o litoral de Portugal e passar uns dias distante de Lisboa e dele, com o intuito de acabar com o desejo que sentia pelo jovem rapaz. No entanto, “[...] no íntimo deplorava tanto lutar ao malborato; e mais que uma vez chegou a apontar-lhe no desejo, como um prêmio a dignidade menosprezada, o pensamento do adultério. Mas breve recobrava o ascendente o seu plasma etiológico de burguesa [...]” (Botelho, 2023, p. 223). Em outras palavras, devido ao seu casamento por aparência, sua relação com Sebastião não era tão agradável, pois ele a tratava com certa frieza e indiferença. Diante disso, o adultério seria, para Elvira, uma forma de compensar toda a atenção e carinho que Sebastião não lhe oferecia.

Eugênio, por sua vez, percebe que Elvira possui desejos por ele e enxerga nela a oportunidade de conseguir mais benefícios financeiros, iludindo-a. O jovem rapaz expõe seus “sentimentos” para Elvira, como no trecho: “Sabe, sim, que lhe quero muito! Imensamente!... com todas as veras do meu coração, com toda sofreguidão da minha alma, com todo o invencível furor dos meus dezasseis anos!” (Botelho, 2023, p. 243).

Como já dito, as aparências são uma característica da classe burguesa, por isso Elvira evita o adultério, tendo sido educada a ser fiel ao esposo e sabendo que, se a sociedade descobrisse algo, sua reputação estaria manchada e seria severamente punida. Mas a insistência e a “simpatia sensual” do jovem rapaz fazem com que se entregue aos desejos naturais:

Por fim, a baronesa cedeu, vencida do simpatismo sensual, prostada de fadiga. O efebo alcançara-a novamente e adstringia-a contra o peito num abraço fêrvido, inclemente. Dava-lhe aos músculos uma têmpera de aço a rigidez impetuosa do desejo.

– Inevitável! – Elvira abandonou-se... Os olhos molharam-se-lhe, o rosto fez-se mais pálido, os pés tartamelearam um instante na alcatifa, desfalecidos (Botelho, 2023, p. 245).

Dessa forma, Eugênio foi o responsável por acordar os valores sensoriais e afetivos de Elvira, que, por conta da educação recebida e convivência, foram conservados nulos. Afinal, a vida sexual de Elvira e Sebastião era superficial, o que nos faz refletir sobre o que Gay (2010, p. 45) cita em sua obra *Represálias selvagens*, no capítulo em que analisa a obra *Casa sombria*, de Charles Dickens, no sentido de as mulheres vitorianas estarem longe de ser assexuadas:

Sem dúvida, havia uma pudicícia difundida, muito subterfúgio envergonhado sobre os prazeres e os riscos de Eros entre os burgueses vitorianos. Mas havia também jovens mulheres da classe média que entravam no casamento como criaturas apaixonadas, ou aquelas que logo aprendiam a competir com o marido no desfrute da relação conjugal, da qual tinham impressões vagas – com frequência muito erradas – durante seus anos virginais.

É interessante refletir como o narrador encara esse processo de sedução e do adultério de modo condescendente, ao contrário de Sebastião, que tem suas atitudes julgadas com um teor extremamente crítico. Em outras palavras, o narrador é extremamente moralista em relação ao pederasta, mas o adultério cometido por

Elvira é visto como algo natural. Isso fica evidente no seguinte trecho: “Polarizava-os a mesma atração física uma estenia comum eletrizava-os. Puro dinamismo fisiológico: a atividade de dois sexos, que viviam próximos, tendendo a exercitar-se. Natural” (Botelho, 2023, p. 217). Percebemos aqui que o narrador enxerga a atração entre os amantes como algo natural, diferentemente da relação entre Eugênio e Sebastião. Segundo Hobsbawn (2012, p. 242),

o problema do puritanismo sexual burguês é mais complexo. A crença de que o burguês de meados do século XIX era incomumente vigoroso e, portanto, obrigado a construir defesas incomumente impenetráveis contra a tentação da carne não é convincente: o que fazia as tentações tão tentadoras era precisamente os extremismos dos padrões morais aceitos, que tornavam a queda igualmente dramática.

Em outros termos, a imposição de que todos deveriam seguir um padrão comportamental e estrutural pregado nos moldes cristãos tornava o prazer sexual algo desejado pelos indivíduos, por mais que as consequências dos seus atos fossem dramáticas e preocupantes. No que se refere aos anseios sexuais das mulheres, a sociedade oitocentista era ainda mais crítica, pois a figura feminina era fundamental para a manutenção do prestígio social, devendo, por isso, sacrificar seus sentimentos, sobretudo a sexualidade, em nome das aparências.

Retornando à análise, após o primeiro contato mais íntimo e as intenções de Eugênio reveladas, Elvira se encontra em uma situação delicada, pois as inclinações naturais começavam a se manifestar em seu corpo, porém

a sua consciência de burguesa condenava-a; as próprias solicitações, mediocramente sensuais, do seu temperamento e a equilibrada abstenção do seu passado, eram incapazes de compreender, e de absorver portanto o exoterismo implacável da paixão, nem as veemências cálidas do desejo. Por isso Elvira queria-se

mal da cobardia dos seus sentidos, da sua aquiescência criminosa (Botelho, 2023, p. 246).

Seus desejos se sobressaem à sua consciência burguesa e ela se envolve com Eugênio. “O amor da baronesa por Eugênio enraizou, converteu-se de um acidente num hábito, de uma alucinação eventual num estado de alma, enquistou-se-lhe no sangue e no desejo. (Botelho, 2023, p. 248). O jovem rapaz, percebendo que a baronesa estava apaixonada por ele, passa a extorqui-la. Com isso, a fortuna da família do barão de Lavos começa a diminuir e diversas dívidas surgem.

Com o tempo, Eugênio possui poder sobre ambos, Sebastião e Elvira, e se aproveita da situação para enriquecer à custa do casal de baroneses. O jovem rapaz exerce uma enorme influência sobre Elvira e a convence de demitir a empregada, pois ela poderia descobrir algo e revelar a verdade para o barão. Antes de partir, a empregada dá a entender que algo acontecia na casa enquanto Sebastião estava fora, o que o deixa pensativo. O barão investiga sua esposa e descobre que Eugênio também é amante de Elvira. A partir disso, o enredo passa a descrever a decadência de Sebastião.

No decorrer do romance, espera-se que Elvira também seja punida por trair o esposo, tendo como parâmetro outras obras oitocentistas que possuem o adultério como uma das temáticas norteadoras da narrativa, mas, em *O barão de Lavos*, isso não ocorre. No último capítulo, Elvira está na casa de sua mãe fazendo crochê, na companhia de Horácio Martins, seu primeiro namorado, e tendo uma vida confortável e sem preocupações. Em certo momento, ela se lembra de quando era casada com Sebastião, que em sua concepção “fora um horrível parêntesis de febre e de loucura na burguesa ordenação da sua vida” (Botelho, 2023, p. 363).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível perceber que a narrativa é permeada pelos valores burgueses e tanto a vida pública quanto a privada de Sebastião são expostas ao leitor. Em sua vida pública, participa dos eventos sociais e encontros com os amigos, que também fazem parte da classe burguesa. Por outro lado, em sua vida privada, possui um casamento por aparência e tem um caso extraconjugal com um jovem rapaz, além de desenvolver um fascínio pelo corpo de adolescentes.

O romance é desenvolvido em torno da temática da homossexualidade e da pedofilia, o que causa a ruína do protagonista, mas o adultério também é abordado na obra. Frisamos que, no século XIX, quem cometia adultério era severamente punido pela sociedade, principalmente a figura feminina, porém, no romance de Abel Botelho, isso não se dá. Na obra, o homem é punido com a decadência moral, social e econômica, devido ao seu comportamento, considerado imoral. Em contrapartida, Elvira tenta se afastar de Eugênio para evitar a traição ou até mesmo possibilitar a evolução de seu desejo sexual pelo jovem rapaz. Educada nos moldes burgueses, pelos quais devia controlar seus desejos sexuais, a esposa do Barão busca evitar um caso extraconjugal, diferentemente de Sebastião, que se vê completamente cego de amor por Eugênio e chega até mesmo a desejar a morte de sua esposa para poder viver seu romance com o efebo. Mesmo que tente evitar o relacionamento extraconjugal, ela cede aos encantos do rapaz, mas é possível perceber que o narrador não a julga, dando a impressão de que entende a situação de Elvira naquele contexto e que a sua relação com Eugênio não é tão grave quanto os “desvios” de Sebastião.

Assim, podemos concluir que o narrador do romance possui um olhar condescendente por Elvira, justificando seu comportamento

adúltero como algo natural do instinto humano, diferentemente do comportamento de Sebastião, que é visto como algo repugnante.

REFERÊNCIAS

ARIËS, P. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BITTENCOURT, R. P. O liberalismo e o capitalismo em Portugal do século XIX: expectativas e decepções. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 26, n. 1, p. 288-311, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/29375/22411>. Acesso em: 11 jul. 2023.

BOTELHO, A. *O barão de Lavos*. São Paulo: Leirant Selo Independente Clássicos Lusófonos, 2023.

GAY, P. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAY, P. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOBBSAWN, E. J. *A era dos impérios: 1875-1914*. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOBBSAWN, E. J. *A era do capital: 1848-1875*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

LEANDRO, M. E. Transformações da família na história do Ocidente. *Theológica*, Lisboa, v. 2, n. 14, 2006. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/theologica/article/view/1186>. Acesso em: 8 jul. 2023.

LUGARINHO, M. C. Masculinidade e colonialismo: em direção ao 'homem novo' (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Niterói, v. 5, n. 10, 2013. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002835015>. Acesso em: 8 jul. 2023.

MORETTI, F. *O burguês: entre história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

PEREIRA, E. S. N.; LUGARINHO, M. C. Masculinidades de fin de siècle: a patologia do homem e da nação em *O barão de Lavos*, de Abel Botelho. *Olho d'Água*, São José do Rio Preto, v. 12, n. 1, p. 221-241, 2020. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/710/592>. Acesso em: 19 jun. 2023.

QUENTAL, A. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. In: FIGUEIREDO, F. (Org.). *Prosas escolhidas*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Edipro, 2020.

14

João Vitor Nunes Machado (UFPR)

***N'As encruzilhadas
de Deus e dos Poemas
malditos, gozosos
e devotos:***

diálogos entre José Régio
e Hilda Hilst sobre o Sagrado

RESUMO

"O que quem deseja quer do desejo?". Essa pergunta é de Anne Carson, transcrita de sua obra *Eros: doce-amargo* (2022), e nos parece bastante significativa para este estudo, que pretende averiguar os meios pelos quais se dão as relações paradoxais estabelecidas pelos eus líricos de Hilda Hilst e José Régio com o Sagrado. Para tanto, dedicamo-nos à análise de um conjunto de poemas selecionados de quatro coletâneas, sendo elas: *As encruzilhadas de Deus* (1936) e *Mas Deus é grande* (1945), de Régio; e *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984) e *Sobre a tua grande face* (1986), de Hilst. Partindo das teorizações de Bataille (1987), Paz (1994) e Carson (2022), percebemos que tanto os sujeitos líricos de Hilda Hilst quanto os de José Régio tecem relações essencialmente eróticas com o Sagrado.

Palavras-chave: Sagrado; erotismo; poesia religiosa.

“SENHOR MEU DEUS EM QUE NÃO CREIO”: O CASO DE JOSÉ RÉGIO

Para começar, os esforços serão endereçados à seleção de poemas de José Régio, partindo da coletânea *As encruzilhadas de Deus* (1936). Constituída de quatro partes, divididas em “livros”, encerra uma procissão de eus líricos bastante uníssonos a desvelar suas apreensões e considerações que parecem resultar de um árido e solitário labor autoanalítico.

O título da coletânea pressagia o que podemos observar desenrolando-se no interior de alguns poemas: no que tange ao Sagrado, dualidade, ambivalências e paradoxos, como é a encruzilhada. Quanto a Deus, os poemas que dele tratam (ou que O tomam como segunda pessoa discursiva) desenrolam-se num espaço delimitado por uma confluência de opostos: está posta a ambivalência de um Deus – soberano, ao qual os adoradores penitentes dirigem sua súplica em busca da concessão de uma graça – que é objeto de ardente amor e, concomitantemente, inflige dor no sujeito lírico, via desprezo e rejeição pungentes, que perpetra com Sua tão sentida ausência. A fim de elaborar tais considerações, voltemo-nos ao *Poema do silêncio*.

Nele, Régio nos oferece um sujeito lírico que, em primeiro plano, se dirige a um “vós” que, no desenvolvimento do poema, pode nos conduzir à atribuição dessa segunda pessoa do plural à Trindade, constituída por Deus, Jesus e Espírito Santo, associação sustentada pela construção “Erigi contra os céus o meu imenso Engano” (Régio, 1960, p. 114) e pelo deslocamento da interlocução que se direciona especificamente a Deus, integrante da referida Trindade e, seguramente, constante nos “céus” mencionados. Esse eu lírico elabora sobre sua postura pregressa, tempo no qual, mediante irônicos e furiosos empreendimentos erigidos contra os céus – suas “epitragi-cômicas” composições, como as dos *Poemas de Deus e do Diabo*,

de 1925. Assim, emite em seus escritos o que seria seu brado de reivindicação do “ultra-humano”, uma ultrapassagem de sua condição humana precária que, no entanto, desejava mais de “Altura e Abismo”.

No sétimo dos quatorze quartetos, temos um ponto de inflexão na composição: o eu lírico volta-se a Deus, apresentando o vocativo que condensa o paradoxo já pressagiado no título da coletânea: “Senhor meu Deus em que não creio”. Há, aqui, um reconhecimento da senhoria desse Deus, suprasumo do Sagrado cristão, seguido de uma espécie de “aposto”, que declara justamente a descrença do eu lírico naquele que, há pouco, reconhecera como autoridade, ainda o particularizando pelo uso do possessivo de primeira pessoa. É a materialização, na superfície textual, da complexa e conflitiva relação do eu lírico regiano com o Sagrado.

É curioso e bastante jocoso o jogo pretendido no poema: um eu lírico que passa em revista o passado, delatando a insensatez de seus comportamentos e pretensões ante o Divino e os métodos (essencialmente discursivos) utilizados para atrair a atenção de Deus, passando a interpelá-lo, na mesma composição, justamente a partir dos métodos que denunciou. Diante desse Deus, o eu lírico põe-se desnudado para confessar a imprudência do procedimento errante que havia adotado – e que, paradoxalmente, segue adotando –, com seus “versos ávidos e impuros” (Régio, 1960, p. 115), clamando para que tenha condições de se calar e, em silêncio então, atrair a atenção desse Deus.

Ao vocativo mencionado, o eu lírico ainda acrescenta que esse Deus em que não crê é sua criação, adicionando mais uma camada herética sobre a sedimentação de imprecizações que já vinha tecendo. Como veremos adiante, Hilda Hilst, por meio dos sujeitos líricos que enunciam seus poemas, adota um comportamento semelhante ao reivindicar para si a invenção desse Deus particular e a dependência que a criatura (agora, o Divino) tem de seu criador (o eu lírico hilstiano e, como vimos, regiano), que tem sua sobrevida

assegurada pelo poeta que o pensa e, assim, cria um “Senhor meu Deus” no qual não tem condições de crer em absoluto. Por fim, o eu lírico de Régio revela seu desejo de que do alto venha sua morte e a saciedade final de sua fome.

O poema que acabamos de analisar parece congrega em si a violência das investidas do eu lírico contra Deus, contra os céus, pretendendo um infinito que transcenda a precariedade da aterradora condição humana e o também violento silêncio da impossibilidade de ter, por esses meios, a negação a esse infinito. O movimento é perfeitamente erótico, partindo das concepções de Bataille (1987), em seu *O erotismo*, no que tange à ferida descontínua que delata a irreparável precariedade da condição humana: o indivíduo irrepitível posto em sua solidão abissal e fragilíssima, que tenta, na experiência erótica, ultrapassar sua condição com a pretensão de rumar à continuidade nostálgica, via Sagrado e amor.

O eu lírico assume sua condição e o fim inexorável dela: “Procurei fugir de mim, / Mas sei!, bem sei que sou meu único fim” (Régio, 1960, p. 114). A alternativa a tal situação seria o silenciamento desse rebentar, que são os versos ávidos, e do silêncio, uma morte como única possibilidade de satisfação, morte de terra e pedra. Tudo delata a ambiguidade e hegemonia do paradoxo: baixeiras e grandezas, Alturas e Abismos, a tentativa de fugir de si numa ultrapassagem extra-humana em direção a um infinito que está sob a tutela do Divino, e um reconhecimento fatal que sua condição humana corpórea impõe.

Parece haver, nesse eu lírico, como no poema há pouco analisado, uma ambivalência que transita da consciência para a inconsciência, escapando ao seu controle. Fato é que, apesar de tudo, ele tem “[...] em seu seio / Uma flecha de fogo [que] aponta os céus...” (Régio, 1960, p. 85). Vitimada da mesma flecha parece-nos ser Hilda Hilst, que, como Régio, permanece em sua posição ambivalente diante do Deus cuja invenção e sobrevida lhe são atribuídas.

Emerge a pergunta: por que, então, seguir nessa posição, vituperando um Deus que fabricou, visto que poderia desvencilhar-se dele, uma vez que é obra sua, ídolo que poderia ser despedaçado e ultrapassado? Este estudo seguirá na guisa de escavar tal paradoxo, como vem fazendo até aqui.

Como veremos em Hilst, em José Régio essa ardência ambivalente que o constitui alterna de objeto, de modo que essa sede de entrega e posse, esse "[...] apelo de amor que me sufoca" pode ter diferentes objetos: amigos, si próprio, amantes e o seu Senhor (reparemos, outra vez, no uso reiterado do possessivo de primeira pessoa). E, aqui, nos parece especialmente curioso o movimento de emparelhar amor a Deus e amor aos amantes, essa "terrenização" do Sagrado e, por derivação, sacralização do terreno, como em Hilst, que lida com o Divino como "[...] uma mulher que só sabe o homem" (Hilst, 2017, p. 415).

Partindo para o segundo e último poema desta coletânea a ser analisado, em *Sarça ardente*, Régio propõe um eu lírico que nos conduz à rememoração nostálgica e saudosa de todas as paisagens que teve a chance de testemunhar, com suas exuberâncias e os elementos fascinantes que as compunham. Contudo, no que viu não pôde enxergar senão a si mesmo, contemplando o "tudo" reduzindo-se à sua condição ínfima, mínima, que o leva a constatar que "[...] nada do meu nada é que me é tudo!" (Régio, 1960, p. 199). O poema desenvolve-se a partir das considerações desse eu poético, que passa em revista a própria existência, entendendo que, "se é vida este jogar e ser jogado" (Régio, 1960, p. 204), pôde, sim, viver, mas chega ante o Senhor com o saldo da vida que levou e com a constatação de que se fartou de si mesmo e de tudo mais.

Como uma espécie de filho pródigo, esse eu lírico chega diante do Senhor, perto da hora de "deitar-se" (possivelmente um eufemismo para a morte). Ele, que havia se fixado somente em si mesmo e chegou sem vida ante a Vida, pôde ser agraciado com

um momento epifânico de contemplação em que viu Deus, a “Vida imensa”, em balde, pois seguiu “em confusões, em dúvida, em descrença...” (Régio, 1960, p. 207), uma vez que pouco ouviu desse Deus, marcando uma insuficiência nas parcas declarações divinas, mediante um tom reticente: “Tu mo disseste..., e pouco mais disse” (Régio, 1960, p. 208). Não à toa, o fim dessa estrofe adjetiva Deus como um “Deus mudo”, que pouco fala de Si, mesmo ante a gana de “[...] compreender, amar, saber, ser tudo” (Régio, 1960, p. 2018) desse eu poético suplicante.

Fica aqui patente a ausência desse Deus, sua recusa em participar e condescender com aquele que O busca e O deseja tão íntima e profundamente, ainda que numa relação complexa que coaduna extremos inconciliáveis, aparentes na seguinte estrofe: “Pois de ti, que sei eu? Só sei que te amo, / E te recuso, e tu me foges, e ando / De ti e mim falando [...]” (Régio, 1960, p. 208). O eu poético sabe que sua vida depende desse Deus amado e que, apesar de demonstrar o contrário, sabe dele o que deve saber e não quer mais do que isso.

Sabe-o em seu amor, num lócus de intimidade que prescinde de palavras, tanto que deseja ser silenciado: “Não mais versos meus, palavras mortas / [...] / Cala-me eu ao fragor, Senhor, das Portas / do teu imenso Sim que não tem não!” (Régio, 1960, p. 208). O desejo de que sua palavra poética seja calada já estava no *Poema do silêncio* e aparece também aqui, condensado no dístico que fecha o poema: “Não mais! E nos silêncios do meu verso, / Fala tu!, fala tu, voz do universo!” (Régio, 1960, p. 208). O eu lírico negligenciado, no entanto, parece resignar-se à sua posição, pois é consciente do grande drama constantemente em cena no palco de seu âmago: deseja crer num Deus que não tem condições de crer, inventando-O repetidas vezes e, com isso, não revela senão sua descrença. Ainda assim, é ferido de uma chaga que aponta para esse mesmo Deus como única alternativa que poderia sanar suas demandas fundamentais, incorporadas já à sua dinâmica existencial.

Partamos, agora, para a segunda coletânea de poemas de José Régio. Em *Mas Deus é grande* (1945), o autor regressa com intensidade e ardor à temática sacrorreligiosa que já havia sido o epicentro das duas outras coletâneas aqui mencionadas. Não há como desviar da construção que intitula a obra: a adversativa nos demonstra um vislumbre do que a coletânea deve encerrar, uma vez que marca uma afirmação que contempla a tentativa de dissolver um conflito relacionado à grandeza de Deus, o que ficará transparente nos poemas que analisaremos. Desta, interessam-nos, mais especificamente, dois poemas, cujos comportamentos do eu lírico que os enuncia merecem especial atenção. Vamos, então, ao primeiro.

Em *Ausência*, o eu lírico é um adorador penitente que vocifera sua súplica endereçada a Deus, indagando-lhe, sôfrego, o porquê do desprezo e da rejeição que a ele é ofertada, buscando compreender a impassibilidade divina ante a tentativa dessa aproximação vertical. Esse Deus é caracterizado por matizes sádicos e parece, segundo o eu poético, gozar de seu sofrimento: "Não me vês Tu sofrer tanto / Quanto gostas de me ver?" (Régio, 1981, p. 63). Em Hilda Hilst, veremos também a denúncia de um Deus que goza do sofrimento de Suas criaturas. Esse eu lírico compreende a si como o único ser vivo esquecido por Deus, uma vez que Aquele que habita o abismo dos Céus é o mesmo que sopra sobre a natureza e seus elementos (invejados, portanto), mas não sopra sobre esse homem que tão pouco espera de seu Deus.

Esse eu lírico tem, como os outros até aqui analisados, um comportamento ante o Sagrado que, explicitado nos diálogos frustrados pelo silêncio do interlocutor divino ausente, parece marcá-lo como um indivíduo ciente de sua distinção ante os demais, em função de sua vocação ao "ser mais". Ainda considera a hipótese de sua aspiração ao "ser", somente passível de se concretizar no Divino, como a justificativa para o desprezo que recebe: "E é por ser mais, que me deixas / Na solidão em que estou? / Por ser Teu filho,

me fechas / Assim só comigo, e deixas / Entregue ao não-ser que sou?" (Régio, 1981, p. 66).

Nos quartetos que seguem, o eu lírico exaure-se ao reiterar que, tanto quanto faça, pouco vale se Aquele que lhe concedeu coração, alma e razão permanecer apartando-o da possibilidade da realização desse amor avassalador que o acomete: "Desde que Te amo, não sei / Com nada contentar-me!" (Régio, 1981, p. 67). Contudo, ainda que se amplifique a súplica, ecoando na evocação dos elementos do mundo natural e em sua largueza, Deus não vem.

Recaímos, então, no paradoxo travado no interior desse ser desejante da atenção de seu Deus: em razão do desprezo, emergem as queixas e blasfêmias, mas, ao fim e ao cabo, "[...] é tudo amor!" (Régio, 1981, p. 69). E é diante desse Deus tão amado e insubstituível que o eu lírico se põe nu, reiterando a posição de sujeição e vulnerabilidade que já pudemos detectar nos outros poemas sob análise, tal como nos lembra Anne Carson (2022, p. 68), ao mencionar o caráter desestabilizador da experiência amorosa, junto de Eros "derretedor de membros", como constrói a mélica de Safo. Nessa esteira, Bataille (1987) já teorizava quanto à dissolução dos limites do eu-indivíduo enredado nas tramas do erotismo e como tal perda tem um caráter de avassaladora instabilidade.

Assim, na experiência erótica de Régio, podemos testemunhar como o sujeito desejante, dobrado em súplica, se posiciona na encruzilhada dos afetos e de depara com seus limites devassados pela alteridade divina, mas, apesar de atravessá-lo, não pode se fundir plenamente a Ele, de modo a fundar o paradoxo erótico, que Carson (2022, p. 65) assevera do seguinte modo: "A ambivalência de Eros é um desdobramento direto desse poder de 'misturar' o eu. [...]", que, no caso sob análise, poderia sanar a fissura descontínua com uma ilusão de continuidade, nos termos de Bataille (1987), mas também confronta o sujeito com a impossibilidade de avançar completamente sobre o Sagrado e incorporar-se a Ele por inteiro:

"[...] nós amamos o que podemos transformar em nosso e odiamos o que continua a ser do outro" (Carson, 2022, p. 65).

Por fim, nesse poema ainda, o eu lírico alcança o píncaro de seu desespero e clama: "Livra-me de Ti de vez, / Se Te não queres cativo / Do meu amor! Ou não vês / Que isto é nem morrer de vez / Nem, também, sentir-me vivo?" (Régio, 1981, p. 71). É especialmente interessante o destaque cedido à face de aprisionamento que o amor pode revelar: Deus é cativo como objeto amado e aquele que ama é tanto ou mais cativo de sua condição de amante, já entendida até aqui como vocação inescapável para o eu poético. A única alternativa para atrair essa atenção tão negligenciada é fustigar a carne em autoflagelação, punindo-se fisicamente e pondo-se nu junto ao chão, tão próximo da morte e da inanição, até que Ele se compadeça ou que, então, morra o ser amante.

O segundo e último poema dessa coletânea sobre o qual nos debruçaremos intitula-se *Certeza*. Aqui, Régio nos coloca, mais uma vez, diante do monólogo de um sujeito lírico que, imerso em seu drama existencial, interpela seu Deus e, à exaustão, reitera a ausência que esse tão pungente desencontro vertical de criatura e Criador pode causar. Esse eu poético encontra-se diante do saldo de sua vida posta em revista: "Por Ti perdi o gosto de vencer / (Nenhum triunfo me consola) / E da contínua dor fiz meu maior prazer, / E a quem me faz sofrer apanho a esmola" (Régio, 1981, p. 107).

O saldo que lhe sobra é constatar que, em tudo mais que não o Senhor, não há senão engano, restando apenas a alma padecente, "abstracta" e "fria": tudo que sobrou passível de ser entregue em oferta aos "extremos" desse Deus. Novamente, são tensionados opostos que, na experiência sacroamorosa regiana, convivem como dualidade essencial: "Sim, meu mundo és Tu! Tu o meu céu! / Tu meu inferno, se te ausentas!" (Régio, 1981, p. 109). Esse Deus e Sua relação para com ele ocupam já um lugar substancial na constituição do próprio sujeito, encruzilhada na qual o eu poético situa-se

cindido: vemos os extremos, ambivalência celestial e infernal de tal experiência, que deságua na natureza de um Deus dual, a respeito do qual ainda conserva alguma tendência herética e pende para a indisciplina da dúvida a respeito de sua existência (já observada em *Poema do silêncio*): “E houveram Tu, Amor, de não ser realidade, / Mar em que me eu afogo e único porto?” (Régio, 1981, p. 109).

“DORME, INVENTADO IMPRUDENTE MENINO”: O CASO DE HILDA HILST

Passemos, agora, à análise de poemas selecionados das duas coletâneas de Hilda Hilst que integram o *corpus* deste trabalho. *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984) congregam 21 composições nas quais Hilst dedica-se exaustivamente a vituperar e dessacralizar a imagem de Deus tradicionalmente constituída e legitimada pela religiosidade institucional (da qual, inclusive, é tributária, em função de sua educação profundamente católica – tal qual à de José Régio –, equilibrada na linha fronteira ténue e porosa com o fundamentalismo).

A via eleita é o caminho da profanação maldita, antevista e anunciada pelo título da coletânea: os poemas nela encerrados mobilizam, em tensão absoluta, a heresia, o gozo voluptuoso na transgressão desse Sagrado e a devoção sacroerótica na qual está embebido o eu lírico hilstiano. É o apogeu da temática no conjunto de seus escritos, que desde há muito se debruçam com maior ou menor intensidade sobre a temática de Deus, sempre tratada ou tangenciada na prosa, na poesia e no teatro da autora.

Para levar a cabo o prenunciado no título da coletânea, Hilda Hilst empenha-se em delatar, quase sempre a uma segunda pessoa

discursiva com quem trava sua interlocução, a face vil desse Deus que, como pretende demonstrar, tanto e tão bem conhece: é o caso do poema I, no qual adverte àquele a quem se dirige quanto à natureza desse Deus, que pôde mandar Seu filho à crucificação impiedosa, e que “vive do grito / De seus animais feridos / Vive do sangue / De poetas, de crianças // E do martírio de homens / Mulheres santas” (Hilst, 2017, p. 408). A voz poética ainda é grata ao esquecimento que Deus lhe relega, uma vez que é um ser híbrido que pode encerrar “misérias” e “veladas grandezas”, dado que a voracidade dele tem “[...] esfaimada fome / Do teu todo que lateja” (Hilst, 2017, p. 408).

Esse Deus tem em Si o poder de aniquilar os sujeitos, é dotado de extremos opostos – um assassino e um sedutor – e adapta-se atentamente à forma que assumem os homens para mais exitosamente destruí-los, não passando de “um construtor / De finitudes gastas” (Hilst, 2017, p. 410), fazedor de objetos animados precários e perecíveis. Tal poder aniquilador já foi delatado nos versos de José Régio, como analisado anteriormente, o que nos auxilia a delinear os termos nos quais o cotejo aqui proposto se faz possível.

Há, contudo, volúpia nos versos de Hilst sobre o Sagrado, uma vez que esse Deus devora o gozo dos seres, lambe seus esforços (poema VII), ama, mas crucifica e retalha aquele que em Seu colo repousa. Aqui, fica patente a dimensão perfeitamente erótica, denominador comum das teorizações acerca do tema mobilizadas para esta análise: o jogo erótico entrelaça, sempre e necessariamente, opostos inconciliáveis – prazer e dor, vida na linha limítrofe do abismo mortal.

É bastante curiosa a dualidade na percepção que o sujeito lírico tem de si e como tem condições de aproximá-la da percepção que tem de Deus, humanizando-O e, por derivação, divinizando a si próprio: “A ti me incorporo / A contragosto [...] Sou façanha / Escuro pulsante / Fera doente. // À tua semelhança: / Homem” (Hilst, 2017, p. 411).

Diante da experiência ininteligível que é a vida, o eu poético tenta, por vezes, deixar sua condição de submisso expectante, encurralado por esse Deus que fere o homem, que dele espera uma palavra, com um “silêncio de facas”, acometido de uma passividade que permite não mais que a depuração analítica do comportamento sobre ele e em relação a ele perpetrado. Tal tentativa bifurca-se por duas vias: a primeira, materializada no poema V, é evadir para uma espécie de descrença, que conduz o eu lírico hilstiano a adjetivar de “inventado” e “imprudente menino” esse Deus que dorme, alheio ao homem que, só assim, diante do sono divino, tem condições de tentar uma existência (posição bastante análoga àquela anunciada no poema I e vista nas poemas de Régio); ainda nessa via, o poema XVII parece materializá-la discursivamente com especial êxito: “E digo sem cerimônias / Que vives porque te penso” (Hilst, 2017, p. 421), de modo que pensar Deus é a lenha que condiciona a possibilidade de combustão e, portanto, da existência do fogo que seria o próprio Deus. Em oscilação pendular, Hilda Hilst e José Régio permanecem entre os polos da crença e da descrença.

A segunda via proposta nos poemas hilstianos desta coletânea envereda para a aproximação do amor para com Deus da relação erótica com o homem amado. O poema VIII leva a cabo essa opção, ao desvelar um eu poético que deseja sentir e conhecer profundamente o seu Deus, mas O deseja neste mundo, no qual pode desfrutar das “bênçãos da carne”, em detrimento dos “sentires da alma”, que podem ser “prodigiosos”, mas insuficientes quando comparados à “[...] delícia da carne / Dos encaixes que inventaste. De toques. / Do formoso das hastes. Das corolas” (Hilst, 2017, p. 415). Aqui, Hilst estende-se sobre as palavras “róseas” que sangram, mobilizando as partes de uma flor como elementos do imaginário ultrarromântico por excelência, colocando em cena uma oposição que pode deslizar para uma compreensão imagética bastante fálica e que, ao fim e ao cabo, deriva em uma imagem voluptuosa que beira o sexual. Por fim, o eu lírico feminino assume que seu comportamento deve ser

escusado, caso o Divino o considere impróprio, pois provém “se uma mulher que só sabe o homem” e que, portanto, pretende adotar o mesmo procedimento empregado com os amantes que teve.

Além disso, a tensão fica exposta quando, no poema XIV, Hilda Hilst ladeia outra vez sua relação com Deus àquelas que estabeleceu com os homens, ao considerar que, ao possuir Deus, tendo se apossado do objeto de seu amor e desejo, “não haveria mais sedução, nem ânsias. / E partirias. / Eu vazia de ti porque tão cheia” (Hilst, 2017, p. 419). Em outras palavras, ânsia e desejo, condições para a permanência do ser amado, passíveis de existir somente quando da não posse desse ser desejado, estão condicionados justamente ao não ter e à falta que dele deriva.

Vemos no comportamento do eu lírico hilstiano justamente aquilo que teoriza Bataille (1987): estarmos em face do objeto de desejo nos vivifica e nos lança no afã de cedermos à violência dos excessos imbricados na concretização do desejo. Quem deseja sabe, contudo, que a posse desse objeto que o queima é absolutamente impossível, pois acarretaria a morte desse desejo e, também, a morte do desejante (Bataille, 1987), o que, especialmente no caso hilstiano, se transforma em duplo temor, dado que aniquilamento e morte já nos foram revelados como potências do Deus denunciado nos primeiros poemas da coletânea.

O último poema desta coletânea acaba por projetar a ausência do eu lírico sobre a Terra, quando já tiver se extenuado e, então, morrido. Além da inversão na posição até então vista, na qual o sujeito poético é aquele que sofre a ausência de Deus, fica posta a garantia de que o legado deixado pela poeta terá sua continuidade e de que sua falta poderá ser sentida: “Não temas. / Meus pares e outros homens / Te farão viver destas duas voragens: / Matança e amanhecer, sangue e poesia” (Hilst, 2017, p. 425). Aqui, podemos ter um vislumbre daquilo que Paz (1994), em *A dupla chama: amor e erotismo*, postula em sua analogia entre língua e erotismo:

a palavra poética hilstiana, sobretudo ante o Sagrado, é linguagem erotizada e seu envolvimento no jogo fundamentalmente dúbio da experiência erótica resulta justamente na “sexualidade metaforizada” do ensaísta mexicano.

Hilst flerta com o *modus operandi* discursivo do Deus que delata, uma vez que sua voz poética manipula antípodas absolutas, para, talvez falando a língua dele, estabelecer qualquer tipo de comunicação minimamente efetiva: o poema de Hilda “[...] é sangue/ E hidromel./ É sedoso e tem garra/ E lambe teu esforço” (Hilst, 2017, p. 414) – o eu lírico hilstiano, sabendo da potência sedutora do Deus objeto de seu desejo, pretende ele mesmo ser, como o Divino, “um sedutor nato”, para tentar arrebatá-lo pelas mesmas artimanhas que o envolveram.

Como amantes num jogo de caça, Hilda Hilst é ambivalente: ora caça seu Deus, ora assume sua condição de presa absoluta, em franco diálogo com aquilo que Carson (2022, p. 121) postula como “esquizofrenia emocional”, tão típica da experiência erótica, na qual a personalidade amante, cindida em “duas facções que estão em guerra”, equilibra-se, oscilando ora para um lado, ora para outro, sobre a linha limítrofe que delimita os dois polos do oxímoro de Eros.

Ainda, fica reiterada a consideração de que a condição para a existência desse Deus é o pensar do poeta a Seu respeito, tomando vida nas palavras que dele procedem. Hilda Hilst recorre, outra vez, a opostos para endossar suas postulações que fincam as estacas de uma relação ambígua, paradoxal e, portanto, essencialmente erótica, estruturada como um perfeito e funcional oxímoro: vimos até aqui, de uma perspectiva unilateral (temos notícia somente das conclusões do eu lírico hilstiano), um jogo em que ambos os jogadores estão cientes de suas funções e possibilidades de movimento. Hilst canta o Sagrado com amor e heresia, ferindo e amando o coração e o corpo desse seu Deus particular. E conclui: “Sorri. Te amei sonâmbula / Esdrúxula, mas te amei inteira” (Hilst, 2017, p. 425).

Seguindo para a segunda e última coletânea de poemas de Hilda Hilst, *Sobre a tua grande face* (1986) congrega dez composições que versam sobre a temática da relação de um eu lírico (considerando a possibilidade de compreender o livro como um único grande poema dividido em dez partes, assinaladas por um recurso gráfico e por espaços na disposição das estrofes na página) com Deus, aqui especialmente nomeado de formas bastante absurdas, típicas da escrita disruptiva e transgressora de Hilst.

Desde o título, podemos antever a complexidade da relação do sujeito lírico hilstiano com o Divino, como já pudemos depurar a partir da análise dos poemas do livro de 1984. O título carrega em si a polissemia do elemento linguístico “sobre”: na construção proposta para intitular a obra, Hilst flerta com todos os seus significados possíveis, desde aquele que mobiliza “sobre” como sinônimo de “a respeito de”, indicando que o livro trataria de aspectos dessa “Grande face”, como também a possibilidade de “sobre” significar “acima de”, podendo, portanto, asseverar uma posição de superioridade que permite que o eu lírico hilstiano esteja acima (ou, por que não, em cima) da face do Divino, evidenciando a marcada sublevação diante da posição usual em relação àquilo que concerne a Deus e às adjacências divinas.

Aqui, Hilda Hilst parece optar por permanecer na via já explorada na coletânea recém-analisada, que aponta para a equiparação do vínculo para com Deus ao vínculo romântico-erótico estabelecido com os homens. O primeiro poema situa o eu lírico em uma condição de sujeição absoluta e passividade para que o Sem Nome, correspondendo à sua súplica, haja sobre ele, honrando-o com seus “nadas” e deixando-o apartado da possibilidade de esclarecimento decorrente de eventuais respostas, que poderiam elucidar seu “entendimento cego” (Hilst, 2017, p. 429). Nesse poema, o sujeito lírico hilstiano prostrase como servo penitente ao clamar pela ingerência punitiva de Deus: “E de ti, Sem Nome / Não desejo alívio. Apenas estreiteza e

fardo. / Talvez assim te encantares de tão farta nudez. / Talvez assim me ames: desnudo até o osso / Igual a um morto” (Hilst, 2017, p. 429).

Outra vez, a morte em vida e a autoflagelação em busca da atenção do Divino tomam a cena, como pudemos testemunhar na lírica de José Régio, a sede de amor que só se defronta com desencontro e impassibilidade. A necessidade de então “desnudar-se até o osso” e chegar tão perto quanto possível da morte coloca em cena o convívio do amor e da experiência da morte como duplos, faces de uma mesma coisa.

A opção de adotar um comportamento submisso e condescendente à automutilação da personalidade, do comportamento e do corpo carnal já fora utilizada como estratégia para atrair a atenção do ser amado, como no poema XVII, uma das *Árias pequenas para bandolim*, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974): “O poeta se fez / Aroma / Voz inflamante / Vestido / Metalescente / Insânia // E Túlio não quis” (Hilst, 2017, p. 281-282). Hilda Hilst objetiva o amor ao seu Deus pela mesma via que andarilha em direção ao amor de seus homens, inscrevendo, assim, o Sagrado no mesmíssimo campo da experiência erótica e passional humana: como já vimos, Deus é reduzido a amante humano ou, também, quando bem lhe aprouver, o eu lírico é elevado à condição de par do Divino.

Dor e gozo estão ininterruptamente em jogo na relação com o Divino. Um “jogo de engodos” é constantemente travado entre os que duelam e se dispõem na “arena crispada de punhais” dessa disputa: embate de um sempre vencido e um impávido vencedor. Como nos lembra Carson (2022), há sempre perda para o eu amante na batalha do amor e do erotismo.

A tentativa reiterada de dar nome a Deus, viabilizando, assim, sua existência precisa, também aparece nos poemas deste livro, além do retorno à tônica de evidenciar a indissolúvel dependência da existência de Deus à vida do poeta que O canta e não pode deixar

de O pensar. Ao fim e ao cabo, as composições de Hilda Hilst, apesar das posições contrastivas assumidas pelo seus eus líricos, versam, fundamentalmente, sobre uma trajetória erótica que é, de modo muitíssimo assertivo, descrita por Carson (2022, p. 56), em seu ensaio:

[...] ele [Eros] se move de quem ama em direção à pessoa amada, depois ricocheteia de volta a quem ama e ao buraco que existe em quem ama, que antes tinha passado despercebido. Quem é o verdadeiro sujeito da maioria dos poemas de amor? Não é a pessoa amada. É aquele buraco.

Os poemas de Hilst tematizam, sobretudo, esse buraco, esse espaço entre conhecimento e desconhecimento da Divindade que protagoniza o enlace erótico. Tal dinâmica de desvelamento e ocultação é fundante para o desejo, sem o qual deixaria de existir, visto que, segundo a ensaísta canadense, “o que é conhecido, alcançado, possuído, não pode ser objeto de desejo. [...] Eros é falta” (Carson, 2022, p. 101). No entanto, nos parece que o eu lírico hilstiano está bastante consciente da estrutura interna que sustenta o desejo e demonstra estar, em alguma medida, igualmente confortável na posição de buscar e estar sempre aquém na sua saga, como vimos, também, em José Régio.

Hilda Hilst e suas projeções poéticas querem do desejo apenas uma coisa: seguir na posição exasperada de quem, mortificado de desejo, está vivo desejando. É o que Carson (2022, p. 196) percebe de suas visitas à poética de Sófocles: “O desejo perfeito é o impasse perfeito. O que quem deseja quer do desejo? Francamente, quem deseja quer continuar desejando”.

No último poema da coletânea, assim como nos *Poemas malditos*, de 1984, o eu lírico parece debruçar-se sobre o instante em que não mais estará em vida, atuando na relação que tão exaustivamente se ocupou em sondar e suster: “E destes versos, e da minha própria exuberância / E excesso, há de ficar em ti o mais sombroso. / Dirás: que instante de dor e intelecto / Quando sonhei os poetas na Terra”

(Hilst, 2017, p. 435). Aqui, fica patente o conhecimento profundo que a voz da poeta tem desse Obscuro abissal que é, em alguma medida, também criação sua, dado que tem condições de antever o que sentirá o Sem Nome quando confrontado por sua ausência, marcadamente o cessar de seu canto.

Tal conhecimento, contudo, pode ser questionado pelos seguintes versos de confissão encontrados no poema XII, do conjunto de 1984: “É preciso conhecer com precisão para amar? Não te conheço” (Hilst, 2017, p. 418), versos nos quais o eu lírico denuncia a pouca exatidão de seu conhecimento sobre o Divino, surpreendendo com sua resposta à indagação aparentemente retórica que faz. A construção proposta acarretaria uma pressuposição já imbricada na premissa disparadora da interrogação: se é preciso conhecer para amar e a resposta revela que tal conhecimento inexistente, a implicatura semântica decorrente da pergunta desaguaria na ausência do amor, que parece condicionado ao conhecimento; entretanto, tal elipse de um “não te amo” (confirmação explícita da pressuposição da interrogativa) aponta justamente para o seu contrário: um amor existente mesmo sem o conhecimento preciso do objeto amado, esse Deus absurdo. Aqui, podemos ouvir o eco dos versos de José Régio, em *A sarça ardente*, poema no qual o eu lírico diz: “Pois de ti, que sei eu? Só sei que te amo” (Régio, 1960, p. 208), delatando seu desconhecimento, que, no entanto, não é empecilho para fazer desse Deus insuspeitado objeto de amor.

Como ato final, descreve o rosto do Divino que a extenua: “Volto a minha própria cara seduzida // Pelo teu duplo rosto: metade raízes / Oquidões e povo, metade o que não sei: / Eternidade” (Hilst, 2017, p. 435). Estamos, assim, na encruzilhada em que se cruzam o Deus regiano e aquele explorado pelos poemas hilstianos, aparentados em sua constituição dúplice e essencialmente paradoxal, que nos permite ladeá-los.

Diante desse gesto em direção à morte, seja ela hipotetizada, como no movimento descrito e já notado no último poema da coletânea de 1984 de Hilst, seja o caminho da morte em vida pela autoflagelação penitente, visto em Régio ou, ainda, da morte como meio de se evadir dessa dinâmica corrosiva do jogo erótico, que mobiliza dor e gozo – movimento também caro à poética de José Régio.

Carson (2022), quando elabora em seu ensaio uma exegese sobre a menção às cigarras no *Fedro*, de Platão, tem algo a contribuir em nossa discussão. As cigarras, na origem mítica descrita nos escritos platônicos, antes de se tornar insetos, eram humanas. Ao descobrir, por meio das Musas, o prazer do canto, tanto o fizeram obstinada e ininterruptamente que, deixando de comer e beber, se extenuaram e, sem perceber, morreram. Dessas figuras humanas que se extinguem em canto, surgem as cigarras, que cantam desde o nascimento até a morte, o que, para Carson (2022, p. 200), parece uma imagem conveniente às suas reflexões sobre o desejo, de modo a representar com precisão o “dilema erótico fundamental”.

Nossas vozes poéticas, talvez como as cigarras – aproximação que nos parece viável –, também não têm possibilidade de uma “[...] vida separada do desejo, e quando o desejo morre, elas também morrem.” (Carson, 2022, p. 201). Como nossos sujeitos líricos, elas se lançam no “agora” erótico e lá permanecem, “paralisadas em uma morte viva de prazer” (Carson, 2022, p. 201). Vivem, assim, fora do tempo, como organismos atacados pelo desejo, desprezando o compromisso com essa medida tão cara à conformação da vida. Por fim, “a única atividade da vida dessas criaturas é perseguir o desejo” (Carson, 2022, p. 201).

À guisa de conclusão, nos parece que ambos os poetas estão imbuídos de, na encruzilhada dos afetos, seguir ininterruptamente chafurdando sua posição súplice de desejanter, vociferando quanto à falta, ao gozo, ao desprezo, à sedução, envoltos, portanto, na essência erótica de prazer e morte, tão referida pelos teóricos visitados.

Dessa forma, ambos parecem responder, uníssonos, ao questionamento de Carson (2022), transcrito no início deste trabalho: quem deseja quer, ainda que sofregamente, permanecer desejando.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. O erotismo. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CARSON, A. Eros: doce-amargo: um ensaio. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

HILST, H. Da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PAZ, O. A dupla chama: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

RÉGIO, J. As encruzilhadas de Deus. 4. ed. Lisboa: Portugalíia, 1960.

RÉGIO, J. Mas Deus é grande. 4. ed. Porto: Brasília, 1981.

RÉGIO, J. Poemas de Deus e do Diabo. 6. ed. Lisboa: Portugalíia, 1965.



15

Valeria Evencio Zecchinello de Carvalho (UFPR)

***Pão, porcos
e homens:***

uma perspectiva de leitura
de *Levantado do chão*,
de José Saramago

RESUMO

Em *Levantado do chão* (1980), de José Saramago, destaca-se a presença constante de episódios envolvendo os trabalhadores do campo, o trigo cultivado e colhido, mas não para alimento dos homens, tampouco servindo de ganha-pão. Há menções de casos em que aqueles mesmos indivíduos, explorados pelos latifundiários, eram dispensados de trabalhar se comessem as laranjas do pomar e precisam furtar as bolotas, que eram utilizadas na alimentação dos porcos, para saciar a fome. Este artigo traça um panorama sobre a construção da desumanização do homem pelo homem, no curso daquele romance, tendo como referencial teórico interpretações e conceitos sobre o fenômeno da complexidade no pensamento de Edgar Morin.

Palavras-chave: *Levantado do chão*; José Saramago; desumanidade; Edgar Morin; pensamento complexo.

Levantado do chão, romance de José Saramago (1922-2010) publicado pela primeira vez em 1980, narra a trajetória de vida dos membros da Família Mau-Tempo na região do Alentejo, Sul de Portugal. O tempo narrativo percorrido é de quase setenta e cinco anos, indo do início do século XX até 1974, com a Revolução dos Cravos. Nesta análise, destacaremos a presença constante de episódios envolvendo os trabalhadores do campo, relacionando-os ao trigo cultivado e colhido, que não lhes serve de alimento, tampouco de ganha-pão, uma vez que seus ganhos eram inexistentes, miseráveis ou instáveis.

Faz-se também presente na narrativa, a nosso ver, a relação entre os proprietários de terras e os trabalhadores por eles explorados nessas mesmas terras. Em conjunto aos homens, exploradores e explorados, estão os porcos, em sua condição de animais de propriedade dos latifundiários. O narrador, então, apresenta uma sucessão de eventos envolvendo a terra, os homens e os animais, sendo, em quase sua maioria esmagadora, esses elementos relacionados, de modo que nos possibilita identificar a desvalorização da vida e dignidade humana por meio de práticas violentas, egoístas, dominadoras, exploradoras, detratadoras pelos homens que representam – em *Levantado do chão* – instâncias de poder.

Logo no início da narrativa, temos João Mau-Tempo, o primogênito de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, trabalhando e já inserido no círculo de pobreza e exploração. Conforme o narrador:

João Mau-Tempo ganhava dois tostões, salário de homem feito quatro anos antes, mas hoje mísera paga, de tal maneira a vida encarecera. [...] O dia inteiro, horas e horas de enfiada, quase escondido entre o sarçal, moendo à pancada as raízes com o enxadão, mas as crianças, senhor, porque lhes dais tanta dor (Saramago, 2020, p. 57).

Em outras palavras, uma paga que perdeu seu valor ao longo do tempo, feita a um homem, todavia, para um trabalho de

homem-feito que estava sendo exercido por uma criança, no caso, João menino. Diante de tal, no contexto deste artigo, a palavra “homem” utilizada em seu título está sendo utilizada como expressão de qualquer ser humano presente na narrativa, inclusive das crianças, que trabalham lavrando a terra e conduzindo animais, logo também tendo suas existências brutalizadas como a dos trabalhadores adultos:

João Mau-Tempo não tem corpo para herói. É um pelém de dez anos retacos, um cavaco de gente que ainda olha as árvores mais como alpenduradas de ninhos do que como produtoras de cortiça, bolota ou azeitona. É uma injustiça que se lhe faz obrigá-lo a levantar-se ainda noite fechada, andar meio a dormir e com o estômago frouxo o pouco ou muito caminho que o separa do lugar de trabalho, e depois dia fora, até ao sol-posto, para tornar a casa outra vez de noite, morto de fadiga, se isto é ainda fadiga, se não é já transe de morte. Mas esta criança, palavra só por comodidade usada, pois no latifúndio não se ordenam assim as populações em modo de prever-se e respeitar-se tal categoria, tudo são vivos e basta, que os mortos é só enterrá-los, não é possível fazer trabalhar os mortos, esta criança é apenas uma entre milheiros, todas iguais, todas sofredoras, todas ignorantes do mal que fizeram para merecerem tal castigo. [...] Não haverá mais vida que este arrastamento, bicho que ao cimo da terra compadreja com os outros bichos, os domésticos e os ariscos, os úteis e os nocivos, e ele próprio, com seus semelhantes humanos, tratado como nocivo ou útil, consoante as necessidades do latifúndio, agora te quero, agora te aborreço. E há o desemprego, primeiro os mais moços, depois as mulheres, por fim os homens. Vão caravanas pelos caminhos à procura de um salário miserável. [...] Cozem-se ervas, vive-se disso, e os olhos ardem, o estômago faz-se tambor, e vêm as longas, dolorosas diarreias, o abandono do corpo que se desfaz de si próprio, fétido, canga insuportável. Apetece morrer, e há quem morra (Saramago, 2020, p. 60).

É perceptível nesse discurso que a condição de um trabalhador, de uma criança ou de uma mulher da Família Mau-Tempo é

a mesma de quase todos os demais que vivem naqueles latifúndios. Inclusive, a morte vem de modo assemelhado nos sintomas, pela fome, pela sujeira, pela ausência de cuidados com o corpo, e aquela que é a “indesejada das gentes”, no poema de Manuel Bandeira (2013), torna-se almejada. Outrossim, segundo Morin (1997), a visão dos senhores/opressores com relação aos que lhes servem é de que estão diante de um objeto ao morrer, de modo que não lhes importa que seus trabalhadores morram por conta, por exemplo, de diarreia; essa morte não afeta a individualidade do proprietário, que nada percebe além de si, eventualmente de sua família, e da manutenção de suas riquezas.

Voltando a João Mau-Tempo, temos Norberto, um dos primeiros “patrões” daquele jovem, que possibilita a identificação assertiva do ciclo de vida existente no malfadado espaço do campo em que vivem e trabalham os alentejanos de *Levantado do chão*. Vejamos a forma como o trabalho era feito e exigido:

Entre cortiça e algum trigo, entre bolota e porco de montanha, o latifúndio alimentava a famílias com largos excedentes, trocado tudo isso em dinheiro de correr. Desde que, naturalmente, corresse os contratados, estes e todo os outros. Para tanto lá estavam os capatazes, paisanos tenentes Contentes, sem direito a cavalo ou sabre, mas com igual autoridade (Saramago, 2020, p. 58).

Essa fala indica a relação entre o trabalhismo, os trabalhadores, os patrões, os capatazes, o alimento e o dinheiro. As bolotas precisam ser compreendidas desde o início da leitura, porque aparecerão muitas vezes na obra, como também porque, segundo a Rádio e Televisão de Portugal (RTP, 2019), “até hoje, no caso, 2019, [...] é vista pela maioria só como a comida para os porcos”. O paralelo entre alimentos que servem aos homens e aos animais, no caso de *Levantado do chão*, é feito porque não podemos ignorar que o panorama firmado pelo narrador é de homens que não têm qualquer possibilidade de escolher seus alimentos, de planejar o uso do

dinheiro (quando o recebem), que não vislumbram além do exercício do trabalho até a morte.

Ainda sobre os homens e os animais, temos que “o povo fez-se para viver sujo e esfomeado” (Saramago, 2020, p. 80), o que é direcionado às pessoas que vivem e trabalham em terras que nunca serão suas, contratadas por demandas sazonais e sob a vigilância constante dos capatazes e feitores dos patrões. A respeito desse homem desumanizado, sujo, esfomeado e no cabresto de outros homens, é desolador também o nascimento dos filhos, que vêm ao mundo com o fado de ser explorados e desvalorizados como os seus pais:

Quando estes casamentos se fazem, às vezes já vem um filho na barriga. Deita o padre a bênção a dois e ela cai sobre três, [...]. Mas mesmo quando assim não é, vá a noiva virgem ou desvirginada, muito de estranhar será passar um ano sem filho. E, quando Deus quer, é um fora, outro dentro, mal a mulher pariu, logo ocupa. É uma brutalidade de gente, ignorantes, piores que animais, que esses têm seu cio e seguem as leis da natureza. [...] Mãe, tenho fome, a prova de que Deus não existe é não ter feito os homens carneiros, para comerem as ervas dos valados, ou porcos, para a bolota. E se mesmo assim bolotas e ervas comem, não o podem fazer em sossego, porque lá estão o guarda e a guarda, de olho fito e espingarda fácil, [...] (Saramago, 2020, p. 89).

Esse excerto apresenta no início aspectos da religião e da religiosidade: as bênçãos e as vontades divinas. Na sequência, aponta a brutalidade de uma gestação atrás da outra pelas mulheres, que são trabalhadoras sem direitos e parideiras da nova força de trabalho. E considerando que a fome está com cada uma dessas pessoas, existe o poder de vigilância e punição tanto pelos guardiões das propriedades alheias quanto pelos poderes instituídos. É certo que há flagrante ironia ao vermos consignado que o homem sequer tem direito de comer o alimento dos animais. Ademais, existe a construção – ainda que no plano narrativo ficcional – de um homem-animal,

para questões como o sexo e a reprodução, e de uma vida humana com menos valor do que a vida de um animal, como o porco.

Dessa maneira, acreditamos que é possível perceber a multiplicidade de elementos que se concentram naquelas vidas humanas e relacioná-los com o pensamento complexo de Morin (2015), isto é, no sentido de que a complexidade não se limita à discussão apenas sobre as quantidades de elementos conhecidos que integram um sistema, um fenômeno ou um todo, mas é também composta de variações que se encontram em qualquer objeto de estudo e muitas vezes são aleatórias e imprevisíveis.

Para Morin (2015), a busca da simplificação dos conceitos, inclusive com relação à definição da complexidade, nos impele a ignorar a “multiplicidade e a desordem” presentes nas ações e fenômenos estudados. Interessa-nos, neste artigo, o exemplo dado a partir da interpretação (ou interpretações) do homem:

Tomemos o homem como exemplo. O homem é um ser evidentemente biológico. É ao mesmo tempo um ser evidentemente cultural, metabiológico e que vive num universo de linguagem, de ideias e de consciência. Ora, estas duas realidades, a realidade biológica e a realidade cultural, o paradigma de simplificação nos obriga a disjuntá-las ou a reduzir o mais complexo ao menos complexo. Vamos, pois, estudar o homem biológico no departamento de biologia, como um ser anatômico, fisiológico, etc, e vamos estudar o homem cultural nos departamentos das ciências humanas e sociais. Vamos estudar o cérebro como órgão biológico e vamos estudar a mente, *the mind*, como função ou realidade psicológica. Esqueçamos que um não existe sem a outra, ainda mais que um é a outra ao mesmo tempo, embora sejam tratados por termos e conceitos diferentes (Morin, 2015, p. 59).

Portanto, *Levantado do chão*, cujo tempo narrativo atravessa ao menos três gerações da Família Mau-Tempo, não está adstrito ao campo ficcional, tampouco se propõe a contar apenas a história dos componentes dessa família. Os homens desse romance

são apresentados além da sua própria condição biológica humana, justamente porque estão alijados de seus direitos como humanos e compreendem-se – muitas vezes – menos privilegiados do que os animais. Conforme citado, as múltiplas condições que compõem um indivíduo não existem uma sem a outra; assim como existem abusadores, é preciso que existam abusados. Logo, consideramos que essa obra apresenta um microcosmo de maldades, de desvios de caráter, de desumanidades que não podem ser consideradas apartadas dos caminhos percorridos pelas personagens do começo ao fim da narrativa:

A história das searas repete-se com notável constância mas tem suas variantes. Não o estarem os trigos prontos a ceifar mais para o tarde ou mais para o cedo, isso são dependências da chuva que faltou ou sobejou, do sol que teve seus desmandos de fornalha ou esquecimento, nem terem sido semeados em cabeça ou terra fundeira, em chão de barro ou mais de areia. Às perversidades da natureza e aos erros próprios já se habituaram os homens do latifúndio [...] também é infelizmente verdade que tais contemplações não se admitem em usos de relato, mesmo de latifúndio com este. Fiquemos então com esta lástima de ver as diferenças e não as poder contar, juntemos a defeitos menores este gravíssimo de simular que tudo é igual na seara entre um ano e outro ano, e perguntemos apenas que demora é esta, porque não entram os ceifeiros e as máquinas ao campo, quando até ignorantes homens da cidade vêem claramente visto que o tempo chegou e está já passando, que o ramalhar seco dos pés do trigo quando passa o vento é áspero como um roçar de asas do tira-olhos, enfim que prejuízo se está aqui preparando e contra quem (Saramago, 2020, p. 327).

Outra vez está presente a ironia que acompanha a narrativa sobre os trabalhadores alentejanos. Passaram-se anos e há movimentos que não alteram a condição precária dos homens: há uma visão em direção a um futuro formado por máquinas que, naquelas condições, retirarão de suas vidas o trabalho. Ademais, ainda não se

pode ter voz diante dos acontecimentos, isto é, a pergunta feita sobre contra quem se voltará a mudança já foi respondida antes: existem variantes e elas não trarão melhor condição de existência para os homens de *Levantado do chão*.

Aproximando-se a narrativa do tempo da Revolução dos Cravos, temos a cena que congrega os vivos e os mortos à esperança de uma justiça social recém-nascida e que está protegida pelos “anjos que varrem o céu” (Saramago, 2020, p. 396). Nesse momento, renovam-se perspectivas que, mesmo esperadas, não se revelam como tal, pois há a confluência de múltiplos elementos e batalhas para que viesse a revolução.

De acordo com o que foi exposto sobre a obra e o pensamento complexo no campo filosófico, podemos considerar que essa narrativa saramaguiana apresenta múltiplos elementos para denunciar a violência e o abuso presentes nas sociedades dominadas apenas em defesa dos interesses e das riquezas de poucos indivíduos. Estamos diante de uma literatura que é complexa pela ocorrência simultânea (ou não) de pensamentos afetados pela religião, pela fisiologia humana, pela política, pela economia, dentre outros. A construção das personagens é realizada de modo profundo e sob a forma de uma intrincada rede de elementos presentes nas sociedades e comunidades desde antes do século XIX, quando se inicia a história dos Mau-Tempo, assim como da complexidade, pela qualidade das personagens, cujas atitudes revelam as forças e as fraquezas humanas.

Por fim, concluímos pela necessidade de refletir sobre as relações de poder entre os trabalhadores e os proprietários nessa obra, notadamente a partir da complexidade na construção das vidas e das mortes ali presentes, evocando a atemporalidade de um texto que relata abusos de poder que transbordam a ficção para a realidade atual.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, M. *Libertinagem*. 2. ed. São Paulo: Global, 2013.

MORIN, E. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RÁDIO E TELEVISÃO DE PORTUGAL (RTP). *Bolotas, do chão para a mesa*. RTP Ensina, 2019. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/bolotas-do-chao-para-a-mesa/>. Acesso em: 15 set. 2024.

SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

16

Felipe Pereira de Carvalho (UFPR)

*Implosão dos limites
entre ficção e ensaio
em A jangada de pedra,
de José Saramago*

RESUMO

Romance publicado pela primeira vez em 1986, *A jangada de pedra*, de José Saramago, dramatiza a fictícia separação geográfica da Península Ibérica do restante do continente europeu. Após desatrelar-se da massa de terra continental, a península fica à deriva nas águas do oceano com um destino incerto e potencialmente catastrófico, enquanto a comunidade internacional (sobretudo a europeia) se agita em tentativas de lidar com o insólito acontecido e as crises identitárias, econômicas e político-sociais que ele engendra. Como é comum nos romances e no projeto literário saramaguiano, a narrativa não culmina na tradicional solução dos conflitos que a motivam, conservando um "final aberto". Essa mesma característica de "abertura" se evidencia ao longo de toda a obra e enseja o minucioso trabalho com a linguagem e as vozes narrativas que também constam no *modus operandi* do autor, nuances que pavimentam o caminho para que o enredo exerça uma meditação acerca da condição existencial dos povos ibéricos paralelamente à narração propriamente dita. Acreditando que, dessa forma, elementos da ficção e do ensaísmo se interseccionam, Este estudo intenta investigar como os elementos ensaísticos possibilitam um alargamento das interpretações possíveis, ao mesmo tempo que mantêm uma capacidade ímpar de dar voz, presentificar e ressaltar elementos presentes no objeto analisado – a marginalizada Península Ibérica, sua história, a condição de seus habitantes e sua relação com a Europa.

Palavras-chave: José Saramago; *A jangada de pedra*; ficção; ensaio; identidade ibérica.

Que o projeto literário de José Saramago visa a criar um ecossistema discursivo, isto é, um espaço construído de maneira orgânica para que se medite e se discuta, sobretudo, a respeito da existência e do sujeito nela implicado, já é de certa forma um consenso bem-quisto nos estudos sobre o autor e suas obras. A *jangada de pedra* (1986), seu quinto romance e objeto sobre o qual se debruça a reflexão que aqui pretendemos, não é um caso diferente, sendo, inclusive, emblemático desse proceder do autor.

O ilustre Jeferson Tenório, numa fala para a Companhia das Letras em evento de comemoração do centenário saramaguiano, em 2022, faz um comentário interessante apontando a ironia e a subversão implícitas logo de partida, no título da obra. Por “jangada”, entende-se movimento, navegação, ele lembra, ressaltando como o termo náutico consegue remeter, por exemplo, à Península Ibérica e à sua história marítima, além de evocar o formato que ela assume vista desde os mapas, o que a tornaria assemelhada a uma verdadeira “jangada” apontada para o oceano, uma comparação imagética que é comum entre os europeus. A palavra “pedra”, por outro lado, mobiliza ideias contrárias e passa a sensação de algo estático, talvez até primitivo, como em “Idade da Pedra”. Esse jogo com energias contrastantes virá a compor toda a narrativa, imprimindo-se no objeto pelo qual ela mais se interessa: a Península Ibérica, seu povo, sua identidade, sua condição marginal e sua história.

A obra foi lançada num cenário conturbado, em que reformas políticas eram levadas a cabo e crises sociais e econômicas se imprimiam nas consciências de ambas as nações peninsulares. De meados da década de 1930 até meados da década de 1970, Portugal e Espanha vivenciaram quase quatro décadas de regimes ditatoriais, uma experiência cuja pujança reverberou fortemente pelas décadas seguintes, nas quais a península lutou pela reconstrução de sua democracia, sociedade, identidade e economia. Nesse contexto, os ibéricos ensejavam sua adesão ao bloco econômico da Comunidade Europeia (hoje, União Europeia) e o forçado alinhamento com os

demais países europeus se tornou um processo que rememorou a história em todas as suas controvérsias e ressentimentos, abalou as identidades nacionais ibéricas e ressaltou-lhes a condição de marginalização e atraso social e econômico em relação aos “primos ricos” continentais. Nesse momento histórico, portanto, o sentimento de atraso que acometia os “primos pobres” dos europeus vicejava na consciência ibérica, tornando-se um lugar-comum incontornável para o imaginário social da região. A *jangada de pedra*, obra produzida à luz desse contexto, constrói-se a partir de cinco personagens principais, três portugueses e dois espanhóis, a partir dos quais a diegese estrutura suas tentativas de criar retratos identitários e perscrutar esse lugar controverso que ocupam as duas nações ibéricas em finais do século XX.

O romance dramatiza a fictícia separação da península da massa continental europeia, fato insólito e marcado por um teor sobrenatural que a converte numa literal jangada de pedra a vagar primeiro numa trajetória de colisão rumo às ilhas açorianas e por fim, depois de muito navegar a esmo, numa trajetória descendente entre a América do Sul e a África. Paralelamente ao deslocamento da “jangada de pedra” que se forma, encontram-se e deslocam-se as cinco personagens principais. A jornada em que seguem tanto os protagonistas quanto a península constrói um apanhado analítico sobre aquilo que comporia as duas nações em questão e acaba se tornando uma jornada de resignificação e de busca, principalmente, por sentidos existenciais. Conforme transitam pelo espaço peninsular, indo de Portugal à Espanha, viajando primeiro num carro e depois numa galera puxada a cavalo e a burro, sobrevivendo em meio ao caos social que se instaura depois da cisão e consequente isolamento da Península Ibérica, ao interagir e se deslocar, as personagens trazem para a diegese os costumes, o senso de vinculação à terra, tangenciam mitos fundadores e resignificam consensos coletivos a respeito de narrativas do passado histórico, ao passo que o deslocamento geográfico da península oceano afora a coloca em relação

direta com outras nações europeias e potenciais mundiais. Assim, cria-se um plano macroscópico em que o deslocamento da jangada de pedra estabelece e tematiza relações geopolíticas, enquanto, no plano microscópico, o deslocamento das cinco personagens principais tematiza e explora elementos humanos. O romance torna-se um espaço de digressão reflexiva em que surge ante os olhos do leitor um Portugal e uma Espanha, ou melhor, vários Portugais e várias Espanhas (re)configurados em diversos contextos e analisados sob diferentes perspectivas e comparações que nascem conforme o elenco e a península se deslocam.

A partir da simbiose entre os dois movimentos, o terrestre das personagens e o marítimo da península, afastando-se das antigas raízes, a jornada encarna tentativas de compreender esse lugar ainda em construção ao qual são alçados Portugal e Espanha, uma verdadeira meditação ensaística a respeito de quem foram, quem são e quem serão os ibéricos, que se quer calcada em experiências que remontam ao *zeitgeist* ibérico e que são evocadas e elaboradas ao longo dos percursos feitos. A instância narrativa atua como o grande catalisador e a atitude assumida pelo narrador saramaguiano chama atenção pela forma como relata os acontecimentos e se encarrega, concomitantemente, de comentá-los, cosendo segundas, terceiras e quartas camadas de sentido a cada situação e fato narrados. Essa atitude evidencia que o narrador ultrapassa as fronteiras de atuação como sujeito da enunciação, convidando o leitor para um debate sobre pautas familiares a ele próprio, que se inclui no sentimento de pertencimento das gentes da península e marcadamente se posiciona como um lusitano.

A literatura de Saramago é reconhecidamente uma escrita de análise e crítica da realidade social, muito voltada para conjuntos de ideias sobre os quais o autor deseja um debate mais ativo, dinâmico e reflexivo. Esse ímpeto crítico-reflexivo é evidenciado pelo próprio autor em várias entrevistas, em que assume o compromisso de tornar visível o que pode estar obscurecido. Em entrevista para a revista *Playboy*, em 1998, Saramago assim se define:

Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações [...] (Saramago, 1998).

A avaliação que faz de si mesmo vai ao encontro do espírito crítico que percebemos em suas obras, um espírito de digressão reflexiva que também pode ser encontrado no cerne do gênero ensaio e é utilizado por Saramago em *A jangada de pedra* para conferir mais densidade às dimensões histórica e existencial que se deslindam a partir da narrativa. Desde os primórdios, com Montaigne, a ensaística se liga a maneiras de pensar, uma escrita que se relaciona com o conhecimento de si mesmo, do homem, dos objetos e das dinâmicas que norteiam a realidade circundante. O próprio Saramago, autodenominado alguém que “escreve ensaios com personagens”, voluntariamente se aproxima dos ensaístas ao investir num projeto literário animado por uma atitude ensaística, isto é, uma escrita que parte daquilo que é narrado e busca semear outras reflexões, uma prosa que “manipula signos e os associa a determinadas construções, períodos, passagens, em cujo âmbito devem se manifestar certos conteúdos determinados” (Bense, 2014).

À semelhança de ensaios, os romances saramaguianos propõem experiências reflexivas cujo objetivo é (re)conhecer e deslindar determinado “objeto”. Da mesma maneira que o “ensaio prepara substratos, ideias, sentimentos e formas de expressão que algum dia virão a se tornar prosa ou poesia, convicção ou criação” (Bense, 2014), romances saramaguianos como *A jangada de pedra* procuram arquitetar uma dimensão de sentido que se alicerça, mas ao mesmo tempo transcende os fatos narrados, edificando narrativas cujo fôlego e cômputo final visam ao estabelecimento de um debate transcendente acerca de questões que afloram via ficção, mas são cooptadas e expandidas pelo olhar e experiências do homem fundido na entidade narrativa.

Os textos filiados à ensaística desejam captar e discutir momentos e objetos com intensidade e argumentos convincentes, estabelecendo relações de sentido. Na prosa do ensaio, a experiência reflexiva proposta importa mais do que a síntese direta daquilo que é narrado. Em Saramago, podemos pensar que essa característica se vê traduzida nas narrativas “abertas”, cuja atitude digressiva e reflexiva cria uma relação de figura-fundo para com os acontecimentos narrados. Saramago não desgasta o assunto/objeto; na verdade, preocupa-se principalmente em analisá-lo sob diferentes perspectivas e reexaminar aquilo que já é familiar a partir da inserção da familiaridade em contextos e configurações inéditas, até mesmo insólitas, distópicas ou fantásticas, como é o caso de algumas de suas obras mais populares e mais oficialmente atreladas à ensaística, como é o caso de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Talvez por isso, suas narrativas se conservem sem os finais tradicionais em que se dão a resolução e explicação derradeira dos fatos, uma vez que a narração fica, de certa forma, no plano de fundo, condicionada a ensinar e ressaltar aquilo que a instância narrativa pinça para refletir em suas digressões. Aquele que escreve animado pelo espírito da ensaística tem por objetivo instigar o desenvolvimento do pensamento crítico em relação a determinado objeto ou assunto e, por extensão, à realidade adjacente a eles, portanto estabelece um questionamento lúcido e sincero, sem esgotar o tema e sem propor concepções ou verdades absolutas. *A jangada de pedra* é um romance que se encaixa de maneira muito frutiva nesse proceder, uma vez que o narrador se alicerça nas experiências subjetivas das personagens e vai do particular para o coletivo, digressionando sobre a península, seus habitantes, sua história e sua condição.

Em *O ensaio e sua prosa*, Bense (2014) equipara o ensaio a um experimento, uma tentativa de conhecer um objeto enquanto se versa sobre ele. Isso implica pensar a ensaística como uma literatura experimental, a “conclusão ou origem de uma ordem de pensamentos” (Bense, 2014). Nas suas palavras,

escreve ensaísticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que se pode dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita. Deve-se entender por procedimento experimental a tentativa de extrair uma ideia, um pensamento, uma imagem abrangente a partir de certa massa de experiências, considerações e reflexões. O autor fareja uma verdade, sem contudo *tê-la em mãos; o autor vai fechando o círculo em torno delas por meio de sucessivas conclusões, fórmulas verbais ou mesmo reflexões digressivas que descobrem lacunas, contornos, cernes, conteúdos* (Bense, 2014).

Também é cara à ensaística uma linguagem dialógica, uma espécie de linguagem para os ouvidos, um discurso que se dirige a um interlocutor, e não a um leitor necessariamente, daí seu caráter conversacional e descontraído, uma vez que as propriedades gramaticais e estilísticas do texto ensaístico estão a serviço da interlocução e desse descortinar de contornos, cernes e conteúdos dos quais nos fala Bense (2014). No caso de Saramago, o interlocutor é trazido para bem perto do narrador e do autor implícito, é convidado para comungar de um *nexus* de experiências no qual tanto os entes fictícios quanto os não fictícios, isto é, tanto as personagens e o mundo diegético quanto a entidade enunciativa e os interlocutores presumidos, se inserem. O autor faz um trabalho minucioso com a linguagem e isso significa aproximá-la de uma versão dialógica, quase coloquial, uma versão que adquire um caráter tanto de monólogo interior reflexivo quanto de conversa cotidiana. Ele manipula a linguagem para que ela se aproxime das experiências que constituem a vida; tenta acessar e presentificar arcações de experiências existenciais e é assim, cruzando as vozes narrativas, assumindo a si mesmo e os interlocutores como participantes das experiências compartilháveis que dramatiza, que alça os eventos da diegese ao nível de material

paradigmático para digressões e reflexões acerca dos objetos e realidades que suas narrativas pautam.

Na obra em questão, esses diálogos se dão no terreno das experiências acumuladas que compreendem a Península Ibérica e seus habitantes, sobretudo, os portugueses. É nesse terreno que Saramago deslinda reflexões sobre a história e sobre o homem situado no contexto peninsular, dramatizando tais experiências, e a instância narrativa demonstra plena consciência desse poder com o qual reveste a dramatização. Logo no início do insólito acontecimento, versando sobre a fratura que vai se abrindo nos Pirineus, o narrador se detém repetidas vezes, detalhando a comoção causada entre a população. Muito se fala da insólita rachadura que vai crescendo aos poucos e aparece cada vez mais como um evento inexplicável e mágico/fantástico. O narrador tece o seguinte comentário a respeito do poder das palavras utilizadas para descrever a rachadura: “Não era vala, [ainda] nem era enorme, mas as palavras, assim nós as fizemos, têm muito de bom, ajudam, só porque as dizemos exageradas logo aliviam os sustos e as emoções, porquê, porque os dramatizam” (Saramago, 1988, p. 25). Podemos ler o excerto como uma reflexão acerca das funções da linguagem e, por extensão, da Literatura. Conforme o autor tem um plano ético, isto é, um aparente intuito de arquitetar entendimentos sobre a condição da península e de seus habitantes, ele é comunicado por meio de uma execução estética, a própria narrativa. Dentro dela, o narrador medita sobre a função da linguagem e da Literatura, enquanto concomitantemente medita sobre as instâncias sociais, históricas e políticas que a diegese também abarca. Assim, se estrutura uma escrita atravessada de ponta a ponta por uma atitude ensaística por parte da entidade narrativa, uma prosa que “lança luz e vida sobre os objetos de que ela fala e que ela gostaria de dar a conhecer; ao mesmo tempo, ela fala sobre si mesma, ela se dá a conhecer como expressão autêntica do espírito” (Bense, 2014). Ao lançar os olhos por sobre a península, o objeto desse “ensaio com personagens”, o autor traz à baila até

mesmo o modo de exposição dessas reflexões – uma atitude que mais uma vez aproxima Saramago da ensaística.

A terra se racha e progressivamente se abre na região dos Pirineus, culminando na separação gradual e definitiva entre a península e a Europa. A isso, segue-se o alastramento do caos. Rompendo-se o contato com o continente, rompem-se as relações comerciais e o fornecimento de combustíveis e energia, o que mergulha a jangada à deriva na escuridão e em complexas dificuldades econômicas e de abastecimento. As diferentes reações ao fato não passam despercebidas pela entidade narrativa, que destaca:

Espanhóis e portugueses, refeitos já do susto do apagón e negrum, assistiam ao pânico, achavam-no sem razão, Afinal de contas até agora não morreu ninguém, estes estrangeiros, quando os tiram da rotina, perdem a cabeça, é o resultado de estarem tão adiantados na ciência e na técnica (Saramago, 1988, p. 38).

O primeiro ponto interessante é a rápida recuperação por parte de portugueses e espanhóis em face do pânico dos estrangeiros presentes na região quando da ruptura; o segundo é a condição periférica da península, elucidada de forma a gerar contraste. Os estrangeiros, “mais avançados na ciência e na técnica”, carecem da resiliência ante o caos e o infortúnio aos quais os ibéricos já parecem condicionados. No característico estilo saramaguiano de marcar a inserção das vozes das personagens com letra maiúscula, o narrador traz um ibérico para o parágrafo para que fale sobre “estes estrangeiros”, demonstrando que o material utilizado na construção das perspectivas é retirado diretamente da consciência e das experiências históricas da península. A diferença entre os ibéricos e os não ibéricos vai sendo dada a conhecer pelo exercício imaginativo que a ficção possibilita.

Por sobre esse *nexus* de experiências, Saramago constrói as reflexões que deslinda nas digressões que permite à voz narrativa.

"A prática ensaística torna visíveis os contornos de uma coisa, os contornos de seu interior e exterior, os contornos do 'ser-assim' do objeto", lembra Bense (2014), arrematando que o ensaísta

é um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado. Tudo o que se encontra nas proximidades do objeto pode ser incluído na combinação e, por essa via, criar uma configuração nova das coisas. Transformar a configuração em que o objeto se dá a nós, esse é o sentido do experimento ensaístico (Bense, 2014).

A entidade narrativa saramaguiana, que se posiciona como um híbrido entre narrador e autor, comunga dessas experiências adjacentes ao objeto, isto é, a península, denotando sua inserção no coletivo peninsular ao empregar termos como "nós", "nossa terra" e "nossa nação" ao referir-se a Portugal. Isso reforça a percepção de que *A jangada de pedra* compõe um esforço de conhecer, ou melhor, de (re)conhecer um objeto familiar. A fala de um dos protagonistas portugueses do romance sobre a vida na península pós-fratura ajuda a ilustrar essa percepção:

Agora ocorre-me uma ideia que talvez pareça absurda, [...] que talvez o efeito da experiência seja muito maior no conjunto da sociedade do que em cada um dos seus membros, a sociedade aproveita a experiência de todos, mas nenhuma pessoa quer, sabe ou pode aproveitar por inteiro a sua própria experiência. [...] cada um de nós sabe infinitamente mais do que julga e cada um dos outros infinitamente mais do que neles aceitamos reconhecer (Saramago, 1988, p. 248-249).

A atitude ensaística da voz narrativa, que também aparece na fala da personagem, demonstra o esforço de (re)conhecer aquilo que é familiar por meio do compartilhamento de experiências e da compreensão profunda que esse contato possibilita.

A instância narrativa e as personagens direta e reiteradamente apelam para o pertencimento e para a experiência coletiva e

histórica dos peninsulares. Tudo aquilo que é familiar e compõe esse *nexus* de experiências compartilhadas do qual a diegese comunga é constantemente reconfigurado sob a luz de ópticas distintas, de modo que, a partir da experiência subjetiva, individual e coletiva, um novo patamar de (re)conhecimento, reflexão e sentido possa ser alcançado nas digressões que o texto enseja. “O objeto é posto em evidência por via experimental, à luz de uma combinatória de conceitos e ideias, imagens e comparações; as convicções vão se desenhando na trama da escrita, antes de interpelar o leitor” (Bense, 2014). Dessa forma, a narrativa de *A jangada de pedra* retira da vida peninsular o seu ímpeto digressional e crítico e sua *desenvoltura e fôlego logram propor reflexões válidas acerca do momento histórico vivenciado na década de 1980 e do próprio lugar ocupado pelos peninsulares dentro do paradigma europeu e mundial. É nesse ponto que percebemos a importância dos deslocamentos.*

Em *A jangada de pedra*, o mote da viagem é estruturante e fulcral para a narrativa, sendo aquilo que permite o contato com o espaço, a cultura e as consciências peninsulares, um contato que faz surgir olhares acerca daquilo que já é familiar, engendrando novas formas de ser, sentir, pensar e imaginar o eu circunscrito no ambiente ibérico. A partir das viagens que o insólito da narrativa possibilita, o romance cria posições, pessoais e geográficas, e o deslocamento se mostra essencial para que se encare a realidade familiar a partir de outra perspectiva. E é a Literatura, isto é, a linguagem dramática, que vem servindo de ponte de contato. Nas palavras de um dos protagonistas, “a gente, pondo-se a imaginar, junta as coisas todas umas às outras, as mais das vezes errou, às vezes acerta [...]” (Saramago, 1988, p. 48). É ela, a Literatura, que ajuda a “unir as coisas todas umas às outras” e, via imaginação, Saramago manipula os assuntos e objetos como se os apalpassem com as mãos, virando-os e revirando-os para que o olhar atento capte novas e distintas apreensões, abrindo caminho para outras possibilidades de entendimento e (re)conhecimento de um objeto familiar. Esse trecho pode servir para pensarmos como

a instância narrativa parte do pressuposto de que há outras maneiras de conhecer e versar sobre os objetos e a realidade, sendo a maneira pela qual escolhe realizar suas meditações a Literatura e a dramatização. No mundo imaginário que a Literatura cria, muitas camadas de sentido vêm à tona; assim, Saramago exercita seu espírito crítico versando sobre os objetos a partir de uma atitude ensaística, ou seja, colocando-os sob diferentes ópticas e configurações para que sejam reexaminados, para que despertem e comunguem com o rol de experiências adjacentes a tais objetos.

Além da atenção despendida para o modo de exposição, esse apelo à experiência subjetiva é um elemento bem-quisto pela atitude ensaística. O espírito que anima *A jangada de pedra* bebe direto da fonte de experiências subjetivas do indivíduo peninsular; é assim que ao leitor vão sendo propostas experiências já familiares aos ibéricos, as quais vão se revestindo de novos significados conforme a narrativa as reconfigura e as reapresenta. Saramago de novo transparece seu projeto ético: reaproximar o homem do homem, de modo que se crie uma corrente humana capaz de resistir ao caos e à inconstância do mundo. Um bom exemplo dessa aproximação temos quando, como é costumeiro e abundante nesta e noutras obras saramaguianas, o narrador se precipita para dentro do fluxo narrativo e comenta a fala de uma das personagens, expandindo as compreensões possíveis:

Talvez José Anaiço [...] esteja na razão, talvez o homem seja esse animal que não pode, ou não sabe, ou não quer ser consolado, mas certos actos seus, sem outro sentido que parecerem que o não têm, sustentam a esperança de que o homem virá um dia a chorar no ombro do homem, provavelmente tarde demais, quando já não houver tempo para outra coisa (Saramago, 1988, p. 69).

A situação fictícia pela qual a península passa é uma situação dessas em que “o homem procura chorar no ombro do homem”. Ao menos seria uma dessas situações, caso fossem nações não marginais e não “descartáveis” os alvos de tão insólita ruptura.

A diegese mostra uma reação controversa nos países europeus antes irmanados à península: pouca ajuda é de fato fornecida; há somente interesses escusos e monetários por detrás das mãos estendidas e os europeus não hesitam um instante antes de renegar a identidade europeia dos povos ibéricos agora desgarrados. Essa negação gera convulsões sociais no continente, onde inúmeras pessoas – essas também provavelmente vistas como tão marginais e tão descartáveis quanto os peninsulares – passam a se insurgir contra a paralisia dos “primos ricos” e continentais ante o desastre peninsular. Surge, na Europa, um brado de protesto, que grita, em várias línguas, “nós aqui também somos ibéricos”, isto é, renegados, esquecidos, desassistidos, marginais. Contra a onda de protestos que assola a Europa, os governos continentais reagem com uma série de debates que são transmitidos em redes nacionais para o grande público, o que configura uma situação paradigmática que o narrador não se exime de comentar:

Uma ação de contrafogo decidida pelos governos europeus consistiu em organizar mesas-redondas na televisão, com a principal participação de pessoas que tinham fugido da península quando a ruptura se consumou [...], não aquelas que lá tinham estado como turistas e que, coitadas, não tinham ganho para o susto, mas os naturais propriamente ditos, aqueles que, apesar dos apertados laços da tradição e da cultura, da propriedade e do poder, tinham virado as costas ao desvario geológico e escolhido a estabilidade física do continente. Essas pessoas [isto é, os ricos] traçaram o negro quadro das realidades ibéricas, deram conselhos, com muita caridade e conhecimento de causa, aos irrequietos que imprudentemente estavam a pôr em perigo a identidade européia, e concluíram a sua intervenção no debate com uma frase definitiva [...]: Faça como eu, escolha a Europa (Saramago, 1988, p. 155).

A central questão da marginalização ibérica, da negação ou questionamento da identidade europeia da região, tal qual no excerto anterior, é dramatizada reiteradamente e espelhada em inúmeras situações diegéticas, ensejando a inserção digressional da entidade

narrativa. A condição histórica de escanteada da península reflete-se na relação entre os poderosos ibéricos e as massas populares, largadas para trás em meio à insólita catástrofe. A cereja desse bolo que envolve poder, dinheiro, política e história aparece quando o narrador cita a posição dos Estados Unidos:

O que tem causado certa perplexidade é a prudência da Casa Branca, em geral tão pronta a intervir nos negócios do mundo, onde quer que eles tragam vantagens [...]. Entretanto, é dos Estados Unidos que tem vindo o abastecimento de carburantes, com alguma irregularidade, é verdade, mas devemos-lhes estar gratos por em lugares tão afastados ainda ser possível encontrar gasolina bomba sim, bomba não (Saramago, 1988, p. 158).

Conforme um “Governo da Salvação Nacional” se instala em Portugal, os lances diplomáticos que se seguem pintam um quadro igualmente paradigmático a respeito da condição da península e das projeções internacionais feitas sobre ela e seus prováveis destinos. Tais imbróglis são sumarizados pelo narrador da seguinte forma:

O presidente da república [...] já apelou para a solidariedade internacional, graças à qual, como estamos lembrados, e este é apenas um dos muitos exemplos que poderíamos apresentar, se evitou a fome em África. Os países da Europa [...] depois da séria crise de identidade com que se debateram quando milhões de europeus resolveram declarar-se ibéricos, acolheram com simpatia o apelo e já mandaram saber como é que *queremos* ser auxiliados, ainda que, como de costume, tudo dependa de poderem *as nossas* necessidades ser satisfeitas pelas disponibilidades excedentárias deles. Quanto aos Estados Unidos da América do Norte [...], apesar de terem mandado dizer que a fórmula de governo de salvação nacional não é do seu agrado, mas que enfim, vá lá, atendendo à circunstância, declararam-se dispostos a evacuar toda a população dos Açores [...], ficando todavia para resolver mais tarde onde poderão ser instaladas essas pessoas, nos próprios Estados salvadores, nem pensar [...], se querem que vos diga, e esse é o sonho secreto do departamento de Estado

do Pentágono, seria que as ilhas detivessem, mesmo que com alguns estragos, a península, que assim ficaria a meio do Atlântico para benefício da paz do mundo, da civilização ocidental e de óbvias conveniências estratégicas (Saramago, 1988, p. 202-203, grifo nosso).

O imbróglio de política internacional é uma das várias reconfigurações que a atitude ensaística de Saramago faz em sua meditação sobre a península. As relações internacionais entre Portugal e Espanha, entre esses dois e a Europa e entre todos eles e os Estados Unidos “da América do Norte” são relações que já se deram e se dão na materialidade extradiegética. Contudo, o exercício de imaginação da ficção saramaguiana reconfigura essas relações sob novas e insólitas ópticas e isso serve para que se criem entendimentos acerca do objeto e sua experiência histórica adjacente.

Um dos posicionamentos mais emblemáticos da entidade narrativa versa justamente sobre a negociação coletiva de sentidos; ela diz:

Seria tudo mais fácil de entender se confessássemos, simplesmente, o nosso infinito medo, esse que nos leva a povoar o mundo de imagens à semelhança do que somos ou julgamos ser [...]. Provavelmente, o vazio não pode ser preenchido por nós, e isso a que chamamos sentido não passará de um conjunto fugaz de imagens que num certo momento parecem harmoniosas, ou onde a inteligência em pânico tentou introduzir razão, ordem, coerência (Saramago, 1988, p. 304).

Tudo que acontece a Portugal depois da fratura da península serve para dramatizar várias das relações que o país já tem, reconfigurando-as. A marginalidade lusitana, por exemplo, é realçada inclusive em face de Espanha, cuja capital se localiza no interior do território e por isso mesmo encontra-se resguardada de possíveis choques futuros da jangada de pedra contra outras massas de terra. Em eventuais choques, Portugal agiria como um tampão, protegendo Espanha “do grosso” do impacto, fato que enseja a realocação da capital Lisboa

para uma região mais interiorana e protegida, longe da costa e da própria história e identidade portuguesa. Comentando o fardo muito maior dos portugueses, o narrador lança: "Portugal e Espanha terão de resolver os seus problemas locais, menos os espanhóis que nós, que a eles sempre a história e o destino trataram com mais do que evidente parcialidade" (Saramago, 1988, p. 203, grifo nosso).

Mesmo que se pintem vários quadros da marginalidade portuguesa e do quanto o país é escanteado por outras nações e "pela própria história", o texto também investe na construção de um sentimento que talvez seja bem representado pelo polêmico mote supostamente atribuído a Galileu Galilei quando este fora obrigado a renegar seu modelo heliocêntrico. "*Eppur si muove*", teria dito ele, traduzido do latim para algo como "no entanto, ela [a Terra] se move". Isso é dizer que, apesar do atraso, do escanteamento, da penúria social e política da época, na península continua-se, persevera-se. Os ibéricos e, sobretudo, os portugueses fizeram desse lugar de marginalidade e controvérsia um lugar seu, amado e fecundo, ainda que estrangeiros não compartilhem dessa opinião, das experiências que a compõem e desse ímpeto de prosperidade encontrado em meio ao atraso e subdesenvolvimento. O verdadeiro medo dos tripulantes da jangada de pedra é, nas palavras do narrador, "se perder da sua casa maior, que é o país, mesmo tendo abandonado a casa pequena, a do seu próprio e mesquinho viver" (Saramago, 1988, p. 172), e o cômputo final da narrativa endossa e enaltece essa filiação à terra.

A atitude ensaística de Saramago concebe esse pertencimento à terra como catalisador para a prosperidade, para a vitória sobre as dificuldades do mundo transformado, e as situações narradas são trampolins utilizados pela instância narrativa para construir e acessar essa percepção. Os ibéricos e, sobretudo, os portugueses, comenta o narrador, são pessoas que insistem em dizer "*carpe diem*", e [sentem-se] como deuses que tivessem decidido não ser eternos para poderem, no exato sentido da expressão, aproveitar o tempo. Que tempo haverá ainda, não se sabe" (Saramago, 1988,

p. 227). O plano de sentido que a entidade narrativa vai construindo a partir de sua atitude ensaística e inserções digressionais sinaliza que, enquanto houver as experiências de pertencimento, enquanto um ibérico amar e identificar-se com a península, haverá vida e um futuro. Independentemente da Europa e de quaisquer comparações, das agruras sociopolíticas legadas pelas ditaduras, dos desconfortos e reconfigurações catastróficas que o mundo possa preconizar, "sempre esta terra envolvente ressurgiu do pó e das cinzas, fazendo do amargo sofrimento doçura de viver, da tentação barbárica civilização, campo de golfe e piscina, iate na marina e descapotável no cais, o homem é a mais adaptável das criaturas" (Saramago, 1988, p. 151-153).

REFERÊNCIAS

BENSE, M. O ensaio e sua prosa. *Revista Serrote*, [s.l.], 2014. Disponível em: <https://revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acesso em: 24 set. 2024.

COMPANHIA DAS LETRAS. Jeferson Tenório fala sobre "A jangada de pedra" – Jornada Saramago 100 Anos. [S.l.: s.n.], 2022. 1 vídeo (57 min). Publicado pelo canal Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qNvUr34v0Q&t=1022s>. Acesso em: 24 set. 2024.

SARAMAGO, J. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, J. Entrevista concedida a Humberto Werneck. *Revista Playboy*, São Paulo, ed. 279, out. 1998. Disponível em: <https://insideplayboybr.wixsite.com/ipbr/post/jos%C3%A9-saramago-outubro-1998>. Acesso em: 24 set. 2024.

17

Andrea Bittencourt (UFPR)

Virtudes e vícios de mulheres em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago¹

1

Este artigo consiste em uma versão da comunicação *Entre a virtude e o vício: lugares de mulher em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*, apresentada no XXIX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, realizado pela Universidade Federal de São Carlos, de 25 a 29 de setembro de 2023.

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-345-5.17

RESUMO

Este artigo faz uma breve análise da obra laureada de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a partir das personagens femininas, principais condutoras da narrativa. Neste caso, lançamos luz, especificamente, sobre a constituição moral de duas personagens, a mulher do médico e a rapariga dos óculos escuros, que, num primeiro momento, podem ser consideradas antagônicas, representando a virtude/razão e o vício/prazer, respectivamente. Com o intuito de buscar similaridades e distinções entre suas caracterizações, empregamos como fundamento teórico as premissas da filosofia moral de David Hume, as quais permitirão identificar as paixões mais relevantes na constituição das personagens referidas, findando por verificar se houve a concretização da premissa relativa à primazia das paixões sobre a razão.

Palavras-chave: *Ensaio sobre a cegueira*; José Saramago; representação feminina; filosofia moral; David Hume.

Ainda em vista da recente comemoração dos 25 anos do Prêmio Nobel de José Saramago (1922-2010) – ocorrida em 2023 –, neste artigo, fazemos uma breve análise de sua obra laureada, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), com foco nas personagens femininas, tão importantes e grandes condutoras da narrativa. Considerando a grande quantidade de estudos nesse sentido, lançamos luz, especificamente, à constituição moral de duas personagens a princípio antagônicas, sendo elas a mulher do médico e a rapariga dos óculos escuros, representativas da virtude/razão e do vício/prazer, respectivamente. Para essa análise, com vistas a buscar similaridades e distinções entre suas caracterizações, são empregadas como fundamento teórico as premissas da filosofia moral de David Hume (1711-1776), especificamente o Livro III do seu *Tratado da natureza humana* (1739), de forma a auxiliar na identificação das paixões mais relevantes na constituição dessas personagens, findando por verificar se houve a concretização de uma das premissas principais do filósofo, qual seja, a primazia das paixões sobre a razão.

Antes de adentrar a discussão da obra literária, parece relevante fazer uma breve exposição dos pensamentos de Hume que tomamos como ponto de apoio para a análise. De partida, tendo em vista a premissa já citada, é preciso informar que, para o filósofo, “a moral desperta paixões, e produz ou impede ações. A razão, por si só, é inteiramente impotente quanto a esse aspecto” (Hume, 2000, p. 497). Em outras palavras, “[...] a razão nunca pode impedir ou produzir imediatamente uma ação, contradizendo-a ou aprovando-a, tampouco pode ser a fonte da distinção entre o bem e o mal morais [...]” (Hume, 2000, p. 498). Diante disso, ele continua dizendo que “[...] nossas ações jamais causam nenhum juízo, seja verdadeiro ou falso, em nós mesmos, e que só têm tal efeito nas outras pessoas” (Hume, 2000, p. 500-501).

Como consequência desse raciocínio, chegamos à sua distinção de vício e virtude. Em suas palavras,

o vício nos escapa por completo, enquanto consideramos o objeto. Não o encontraremos até dirigirmos nossa reflexão para nosso próprio íntimo e darmos com um sentimento de desaprovação, que se forma em nós contra essa ação. [...] Desse modo, quando declaramos que uma ação ou um caráter são viciosos, tudo que queremos dizer é que, dada a constituição de nossa natureza, experimentamos uma sensação ou sentimento (*a feeling or a sentiment*) de censura quando os contemplamos (Hume, 2000, p. 508).

Logo, “[...] a impressão derivada da virtude é agradável, e a procedente do vício é desagradável” (Hume, 2000, p. 510). Uma vez que o par de opostos virtude/vício está intimamente ligado a outro par, representado pelo prazer e desprazer (ou dor), isso leva ao entendimento de que ambos são suscitados por uma paixão, assim como podem gerá-la.

Ademais, Hume (2000, p. 453) traz o conceito de paixão calma, a qual “[...] não causa nenhuma desordem na alma, é facilmente confundida com as determinações da razão, e supomos que procede da mesma faculdade que a que julga sobre a verdade e a falsidade”.

Apresentados os conceitos-base da análise, tentaremos aqui trazer passagens da narrativa de Saramago, ou seja, *Ensaio sobre a cegueira*, para ilustrar as premissas filosóficas, com foco na comparação das duas personagens femininas principais, verificando, em última instância, se podemos concluir quanto à corroboração da premissa de Hume. Visto a relevância da obra e consequente conhecimento do seu enredo, inclusive, transposto com sucesso e grande recepção para as telas cinematográficas, consideramos desnecessário nos deter na rememoração dessa pandemia de cegueira branca, cujas consequências são contadas pelo narrador, que igualmente nos revela a distopia criada por ela. Assim, voltemos nossos olhos à rapariga dos óculos escuros e à mulher do médico. Apesar de esta ser a personagem feminina principal, falaremos dela num segundo momento, quando ficará justificada essa decisão.

Pois bem, nos debruçando sobre a rapariga dos óculos escuros, a primeira caracterização dela feita pelo narrador nos serve muito bem para o propósito da análise; então, vamos a ela:

[...] a rapariga tinha os dentes bonitos e sabia como mostrá-los. Por natural misantropia ou demasiadas decepções na vida, qualquer céptico comum, conhecedor dos pormenores da vida desta mulher, insinuaria que a bonitez do sorriso não passava de uma artimanha de ofício, afirmação maldosa e gratuita, porque ele, o sorriso, já tinha sido assim nos tempos não muito distantes em que a mulher fora menina, palavra em desuso, quando o futuro era uma carta fechada e a curiosidade de abri-la ainda estava por nascer. Simplificando, pois, poder-se-ia incluir esta mulher na classe das denominadas prostitutas [...] Sem dúvida, esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta de fato, mas, sendo certo que só vai quando quer e com quem quer, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a sua exclusão do grémio, entendido como um todo. Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e, também como a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar algumas alegrias ao corpo e suficientes satisfações às necessidades, às particulares e as gerais [...] (Saramago, 2007, p. 31).

De pronto, considerando somente sua profissão, poderíamos tender a colocá-la no campo dos vícios ou males morais, na perspectiva de Hume, tendo em vista a função que ela exerce ser entendida como algo errôneo ou fora da curva da moralidade aceita pela sociedade. Esse posicionamento pode ser considerado correto se encarado do ponto de vista do outro que a julga, porém, levando em conta apenas a perspectiva da personagem, seria uma falácia. Isso porque o próprio narrador já dá indícios de que seu comportamento não é por ela entendido como imoral, mas apenas uma ocupação, como tantas outras possíveis.

Retratada como dona de suas ações e escolhas, mesmo sabendo do julgamento direcionado a ela pela sociedade, a rapariga

parece não se importar, pois a paixão que a rege é o amor, no caso, o amor-próprio, suficiente para a personagem figurar como uma espécie de transgressora da moralidade tida como aceita. É seu amor por si mesma que lhe reveste de poder para escolher aqueles com quem divide sua cama, mesmo depois de confinada com os demais cegos, sendo relevante, nesse sentido, trazer uma passagem da narrativa. Em certo momento, tendo os cegos se organizado em grupos, um deles, composto somente por homens, assumiu o poder à força e, mais, tirou os poucos direitos dos demais, passando a exigir pagamento para distribuir algum alimento, principiando por objetos de valor e findando por se servir das mulheres de cada alojamento. Antes de ser a vez de seu alojamento, as mulheres, como uma forma de talvez mascarar o que estavam para sofrer e com um sentimento de domínio de suas ações, tiveram relações com os homens de seu próprio grupo, com exceção da mulher do médico, a quem ninguém pediu – por uma espécie de respeito, provavelmente –, e da rapariga dos óculos escuros. Segue esse importante trecho:

[...] Há porém resistências contra as quais não podem nem razão nem sentimento, como foi o caso da rapariga dos óculos escuros [...] Esta mesma rapariga, entenda as mulheres quem puder, que é a mais bonita de todas as que aqui se encontram, a de corpo mais bem feito, a mais atraente, a que todos passaram a desejar quando correu a voz do que valia, foi, afinal, numa noite destas, meter-se por sua própria vontade na cama do velho da venda preta, que a recebeu como chuva de Verão e cumpriu o melhor que podia [...] (Saramago, 2007, p. 170).

Além do velho, a rapariga aceita apenas outro em sua cama: o médico. Assim, é possível dizer que é realmente sua paixão que a comanda e impele suas ações.

Fugindo do orgulho ou de um narcisismo resultante dessa sua paixão, no decorrer da narrativa vemos apenas a extensão de seu amor a outros, principiando pelo rapazinho estrábico, a quem toma como um filho, seguido pela mulher do médico, a quem aprende a

admirar antes mesmo de descobrir não ser cega, e pelo próprio velho da venda preta, com quem decide morar depois da volta do grupo ao "mundo real". Essa passagem, aliás, que as demais personagens consideram quase poética, nos mostra o porquê de todas as suas ações, por isso vamos a ela:

[...] Passaremos a viver juntos aqui, como um casal, e juntos continuaremos a viver se tivermos de nos separar dos nossos amigos, dois cegos devem poder ver mais do que um, É uma loucura, tu não gostas de mim, Que é isso de gostar, eu nunca gostei de ninguém, só me deitei com homens [...] Gosto o suficiente para querer estar contigo, e isto é a primeira vez que o digo a alguém (Saramago, 2007, p. 291-292).

Mesmo após terem voltado a enxergar, ela mantém sua decisão, o que nos revela, em última instância, que sua paixão não pode ser vista como um vício, senão como uma virtude.

Passemos, então, àquela que é a protagonista da obra, a mulher do médico. Única personagem que não é acometida pela cegueira branca, ela mente para as autoridades e segue com seu marido para o confinamento de quarentena. O que poderia ser um milagre, ou seja, sua visão mantida, acaba por ser o algoz de sua dor, pois ela passa a ser a única testemunha de todas as atrocidades que a cegueira causa naquela sociedade.

De forma aligeirada, no caso dela, poderíamos tender a considerá-la a voz da razão, porém é preciso resgatar o que Hume fala das paixões calmas, no sentido de que elas se assemelham à razão, não sendo visível qualquer desordem na alma causada por elas. Na mulher do médico, há uma desordem na alma, sim, mas a personagem não dá voz e vez a ela durante grande parte da narrativa. No seu caso, podemos aventar três hipóteses de paixão a lhe reger, quais sejam: o medo, um medo que a paralisa e leva a seguir o marido, a não ter vontade ou direito de agir; a empatia, que lhe faz pensar nos semelhantes, agindo de modo a minimizar a dor de outrem, mesmo

que a situação desencadeie a sua própria; e a astúcia, que conduz suas ações de modo a se adaptar àquilo que a situação permite.

Essas duas últimas paixões, aliás, fazem surgir outra característica da personagem, a sabedoria, tão afeita às mulheres retratadas por Saramago em outras de suas obras, a exemplo de Maria de Magdala, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), Eva e Lilith, em *Caim* (2009), daí deixarmos em segundo plano a primeira hipótese – o medo –, visto acompanharmos a construção da fortaleza em que a mulher do médico se transforma, após nascer em si a coragem de lutar. Eis um excerto que demonstra sua astúcia:

[...] Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno [...] (Saramago, 2007, p. 71).

Nesse trecho, nos é exposto que sua astúcia lhe traz sensações contraditórias, como agir indignamente, talvez por ainda estar dominada pelos pensamentos, leis e regras da sociedade que até então vigia, o que aos poucos vai ganhando outros contornos ante a distopia instaurada.

Já no episódio em que a rapariga dos óculos escuros tem relações com seu marido, podemos pensar que seu medo a paralisa, mas, na verdade, é a empatia que lhe faz aceitar a traição do seu companheiro. Vejamos:

[...] Assim estava quando viu o marido levantar-se e, de olhos fixos, como um sonâmbulo, dirigir-se à cama da rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga despertou e o recebeu sem protesto [...] Não te levantes, e uma mão pousou-se no seu peito com a leveza de um pássaro, ele ia falar, talvez repetir que não sabia o

que lhe tinha dado, mas a voz disse, Se não disseses nada compreenderei melhor [...] (Saramago, 2007, p. 171-172).

Nesse trecho, podemos sentir a dor que a traição lhe causa, ou seja, a empatia, seu pensamento de fazer o bem ao outro, entendendo-o sem julgá-lo, acaba por trazer algo desagradável a ela e, por isso, se aproxima do conceito de vício de Hume. Em certo ponto, isso vai se tornando uma resignação em relação à sua nova realidade, o que é palpável no seguinte excerto:

[...] Imaginem, quem havia de pensar que eu ia conservar a vista no meio de tantos que cegaram, ou então, talvez mais conveniente, fazer de conta que havia estado realmente cega e que de repente recuperara a visão, era até uma maneira de lhes dar alguma esperança, Se ela passou a ver, diriam uns aos outros, talvez nós também, mas igualmente poderia suceder que lhe dissessem Se assim é, então saia, vá-se embora, em tal caso responderia que não podia ir-se dali sem o marido [...] (Saramago, 2007, p. 136).

No entanto, há um ponto de virada, em que a resignação começa a ceder e outra paixão surge: a coragem. Isso se dá quando o grupo que toma o poder passa a fazer exigências para liberar para os demais sua cota de alimentos. Os primeiros indícios desse nascimento a surpreendem, como podemos ver na seguinte passagem:

[...] não imaginavam eles [os soldados] o que se estava a passar por detrás daquela porta, provavelmente o barulho dos tiros nem tinha chegado cá fora, uma pistola comum não faz muito ruído. Uma tesoura ainda menos, pensou a mulher do médico. Não se perguntou inutilmente de onde lhe viera um tal pensamento, apenas se surpreendeu com a lentidão dele, como a primeira palavra tinha tardado tanto a aparecer, o vagar das seguintes, e como depois achou que o pensamento já lá se encontrava antes, onde quer que fosse, e só as palavras lhe faltavam [...] (Saramago, 2007, p. 154-155).

De fato, a mulher do médico acaba por matar o líder daquele grupo e, de certa forma, mostra aos demais que é possível ter esperança. Sua ação é descrita pelas outras personagens em dois momentos posteriores; primeiramente, ainda dentro do alojamento, temos a seguinte fala: “[...] Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornámos em inferno do inferno, é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena [...]” (Saramago, 2007, p. 191). Já do lado de fora, passado certo tempo do ocorrido, o episódio é rememorado:

[...] Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos, mas então deixará de ser humanidade, o resultado está à vista, qual de nós se considerará ainda tão humano como antes cria ser, eu, por exemplo, matei um homem, Mataste um homem, espantou-se o primeiro cego, Sim, o que mandava do outro lado, espetei-lhe uma tesoura na garganta, Mataste para vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher, disse a rapariga dos óculos escuros, e a vingança, sendo justa, é coisa humana [...] (Saramago, 2007, p. 244-245).

Apesar de o resultado da ação impelida por sua coragem ser contra a lei, sua intenção foi resgatar um pouco que fosse o lugar de direito de cada um, não podendo, assim, ser classificado simplesmente como um vício.

Feitas essas breves considerações sobre as duas personagens, fica evidente que, no caso da rapariga dos óculos escuros, sua paixão desde o início comanda suas ações, guiadas pelo prazer, e somente se estende a outros com o passar do tempo. Por sua vez, com a mulher do médico, identificamos uma paixão que, por ser calma, parece se aproximar da razão, que, de acordo com Hume, não é capaz de impelir ações. Como vimos, sua empatia a paralisa, a cega (não fisicamente, por óbvio) e a leva à resignação, causando apenas dor. Entretanto, há nela uma transformação, que culmina no

surgimento de outra paixão, a coragem, esta, sim, resultando em ação e em sua libertação interior.

Logo, podemos concluir que a premissa de Hume é corroborada, tendo em vista que há a primazia das paixões sobre a razão.

REFERÊNCIAS

HUME, D. Tratado da natureza humana. São Paulo: Unesp, 2000. p. 491-515.

SARAMAGO, J. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

18

Robson José Custódio (UFPR)

*Figurações
poético-espaciais
em Pequeno formato,
de Eugénio de Andrade,
e Há prendisajens
com o xão, de Ondjaki*

RESUMO

Este texto se preocupa com o espaço praticado, vivido, experienciado, um espaço que não é tão somente um ambiente ou uma paisagem estática. Isso se enaltece, sobretudo, pela escolha literária em questão, que enriquece muito mais um olhar teórico literogeográfico: Eugénio de Andrade e Ondjaki. Ambos os autores são capazes, por meio de suas poesias de Portugal e de Angola, de nos colocar entre o ser e seu espaço, observando suas (re)construções metafóricas e subjetivas da palavra. Assim, pretendemos, aqui, criar um diálogo entre seus poemas de *Pequeno formato* e *Há prendisajens com o xão*, baseado em raciocínios de Milton Santos e Yi-Fu Tuan, por exemplo, ou, de certa maneira, aproximar dois contemporâneos em uma leitura única voltada às suas idiossincrasias na linguagem e interação com os elementos naturais.

Palavras-chave: espaço; literogeografia; poesia portuguesa; poesia angolana.

INTRODUÇÃO

O poeta Gonçalo M. Tavares (2015, p. 1) afirma um dia que não devemos, de antemão, pensar, mas ver, “ver o que nos é mostrado e ver ainda o resto. Ao lado, em cima, embaixo, antes, depois”. Isso porque a visão nos possibilita enxergar o mundo nas suas mais diversas formas de existir e, assim, instaurar reflexões, despertar incógnitas e entregar respostas sobre o mundo. Entretanto, Merleau-Ponty (1999, p. 25) ressalta que o ato de ver é diferente de sentir: “O objeto visto é feito de fragmentos de matéria e os pontos do espaço são exteriores uns aos outros. Um dado perceptivo isolado é inconcebível, se ao menos fazemos a experiência mental de percebê-lo”. O sensível é apenas a matéria esperando ser explorada para obter sentimento – mas isso demanda o usufruto de todos os outros sentidos humanos¹. A poesia, dessa forma, precisa ser, antes de tudo, vista para encontrarmos os lugares que ela perpassa e leva-nos a visitar; na sequência, teremos a permissibilidade (e a necessidade) de adentrar suas palavras e sentir o mundo frequentado e exposto pelo poeta, pelo eu lírico e, por que não, por nós, leitores. É nessa perspectiva, portanto, que esta leitura se encaminha ao propor um olhar dirigido às figurações do espaço e aos cruzamentos poéticos entre poemas do português Eugénio de Andrade, em *Pequeno formato* (1997), e do angolano Ondjaki, em *Há prendisajens com o xão* (2002).

De antemão, registamos que Eugénio de Andrade, por vezes, é visto e sentido pelo viés (neo)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, vislumbra-os nas mais densas peculiaridades da existência. Ousamos

1 Para Merleau-Ponty (1999), o visível é apenas aquilo que se apreende com os olhos e, se quer sentir algo, é preciso explorar todos os sentidos; o depósito de visões vai ganhando significado ao passo que o ouvimos e tocamos, por exemplo.

chamá-lo aqui de nefelibata, porque sua materialidade é quase inexistencial em suas palavras fluidas nas correntezas das águas e na luminosidade do dia. Esses elementos impregnam-se em uma uníssona e eloquente voz ao se juntarem também 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), no prefácio da coletânea *Poesia*, publicada pela Assírio & Alvim, “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.

Essa mesma audácia é observada na escrita de Ndalu de Almeida, nas histórias acerca da resistência, das descobertas e das memórias sobre Luanda, capital de Angola, local em que nasceu em 1977. Seu popular nome, Ondjaki, foi atribuído literariamente a partir da língua umbundo e significa “guerreiro” – até porque sua infância foi marcada pelos resquícios dos movimentos de independência, ocorrida há alguns anos de seu nascimento. Consequentemente, suas obras registram fortes marcas da identificação angolana, principalmente devido aos problemas contra os quais Luanda lutou e ainda enfrenta no percurso de toda a história do país e do continente. Agraciado com o Prêmio Literário José Saramago, em 2013, Ondjaki, bastante novo, contribui para o crescimento de uma linguagem poética inovadora, com escritos diversificados e originais. Devido a isso, provavelmente, suas obras se tornam cada vez mais conhecidas e aclamadas como uma revelação da Literatura Africana contemporânea. Ademais, o valor de seus textos se encontra dentro de alguns questionamentos, buscando novos valores e experimentações. O autor trabalha sua poesia em torno de textos provocativos, incertos e que convencem. São muitas referências que transcendem as linhas do texto.

UMA RECONSTRUÇÃO METAFÓRICA DAS PALAVRAS E DOS ESPAÇOS

Na obra *Pequeno formato*, o autor privilegia temas diversos, mas envolve, sobretudo, a natureza em seus aspectos idiossincráticos, a partir de trinta poemas, sendo vinte e oito monóstrofos. Naturalmente, essas representações seguem um caminho comum na obra de Andrade, demonstrando sempre um constante movimento apresentado pelos sentidos do eu poético. Ademais, presenciamos um apego às estações, às fases do dia, aos espaços interiores dos seres, em constantes relações. Já em *Há prendisajens com o xão*, a noção de inacabado é perceptível não só no fim da obra, mas ao longo dos poemas, visto que as imagens vão se refazendo de acordo com a evolução dos textos. Aqui, as paisagens vão se constituindo a partir da humanização e da subjetividade do ser. Textualmente, o autor angolano combina diversos gêneros dentro do próprio poema; além de ressignificar as palavras no contexto africano, os versos sempre se iniciam com minúsculas e gozam dos aspectos morfológicos e fônicos (tal como no título), fazendo com que o leitor não se acomode na leitura.

Ora, como Ondjaki (2011, p. 5) nos coloca:

aprendizagem é a palavra que, ela sim, ramifica e desramifica uma pessoa; ela enlaça, abraça; mastiga um alguém cuspendo-o a si mesmo, tudo para novas géneses pessoais. estas palavras são, elas sim, para pessoas que se autorizam constantes aprendicismos. modos. maneiras. viveres. até sangues. aprender não é repessoar-se?

Obriga o sujeito, assim, a – como ele aponta – “repressoar-se”, de modo que o indivíduo precise (re)descobrir seu lugar no espaço e no mundo como um todo e, pelos caminhos blanchotianos, a partir de sua totalidade espaçotemporal, a existência do sujeito inquietará

uma pluralidade de outros em uma mesma paisagem, por exemplo, o que exige dele uma compreensão da sua própria presença.

Observemos também o poema *Rumores do verão* (Andrade, 2017, p. 577):

As cigarras cantam
como no inverno
arde a lenha verde.

Um rumor pueril
e doce de abelhas
acrescenta a sede.

Quando o sol avista
os flancos do mar
despe-se a correr,

e dança dança dança.

O que irrompe o silêncio são pequenos rumores, como o cantar da cigarra sendo comparado à lenha queimando no inverno, as abelhas sobrevoando as flores em busca do néctar. Além disso, o mar se movimenta em idas e vindas ao nascer do Sol, até porque a visão desperta o deslocamento daquilo que encobre o mar. Na estrofe final, um monóstico, o movimento não se isola, isto é, a dança não se separa sintaticamente, não tem quebras ou obstáculos. É um movimento complementar e reprisado ao longo do tempo.

Esse mesmo rumor é tido por Ondjaki provisoriamente na atenção do grilo às estrelas, que só pode ser visto e encontrado à noite (ressaltamos ser também por meio da visão e da audição), pois resgata o silêncio para dominar o espaço, aquietando-se na intimidade de sua existência e nos levando a refletir e notar o silêncio:

PASTOR DE ESTRELAS
para o marinheiro carlos barbosa

companheiro barbosa
me atraz novidades:

'o grilo é um pastor de estrelas...'
entorno enterneceidades, assim em
emoções.
o grilo é rasante, gritante, em negrecido.
um bicho do chão, concluímos.
'mas aí está', diz-me.
'por via do chão ele despe distâncias;
está mais próximo de estrelas, pois...'
entorno espantos, encantos.
'um pastor, guiante?' - eu.
'ah pois e sim. o mais certo apastoreiro!' - ele.
e entrando em explicamentos:
'no canto do grilo as estrelas rebrilham, acendidas.
comungam luz, iluminam poeiras, universais versos.
de tanto desconhecimento em medições
o grilo ganha é abraço com estrelas;
de tanta chãotória
o grilo estreia é intimidade com a magia';
mas elas altíssimas, despenduradas,
o grilo aquieto – patas impostas em húmida terra.
mas barbosa:
'estrela é brilho de sonho.
é rebanho manso, em simplicidades disponíveis.
não queira indagar mistérios.
somente dê-se a ouvidades: ausculte o grilo,
esse pastor de estrelas...'
entorno crenças, desfalências.
arre e pio-me de silêncios.
o grilo é um adormecedor de inquietudes.
cessa o canto, o encanto.
vincadas de negrume, as estrelas grilaram-se
para sonos.
adormecimentos provisórios (Ondjaki, 2011, p. 10-11).

A segurança do chão garante que tanto o eu lírico quanto seu interlocutor² consigam determinar sua presença, um bichano que é capaz de cuidar do silêncio, da noite, das estrelas, “um pastor, guiante?”, aquele que cuida e permite a liberdade pelos lugares, visto que diante do seu canto “as estrelas rebrilham”. A partir da reconstrução da linguagem, ambos tentam aprender um com o outro, sem hierarquias, o papel daquele animal naquele espaço específico, dentro do contexto angolano. Entendemos que as subjetividades existentes permitem compreender a relação tempo-espacial do grilo como um elemento também de sabedoria, capaz de nos colocar intencionalmente em um mundo físico presente. Por meio de recurso morfolinguístico emprestado de Manoel de Barros, o lexema “chão”, por exemplo, se reconfigura a partir também de seu fonema /xão/, juntando-se a outro radical, para demonstrar apego tátil e emocional ao animal, mas também aos indivíduos em diálogo: a “emoção”; ou ao se prender a um sufixo que nos leva a outras sensações: a “chão-toria”; o que, obviamente, aproxima o leitor desse mesmo espaço em descrição: “arre e pio-me de silêncios”.

Não distante, Eugénio de Andrade reconfigura os sentidos para estabelecer esse contato do ser com a natureza constantemente. Decerto, é uma poesia que se funda entre vários elementos e o sujeito, por vezes uma relação no espaço, possibilitando pensar que eles se imbricam a ponto de se tornar um ser único. Leiamos:

A PRUMO

O olhar
que no céu se faz ave
desce ao seio
lento da colina,
voa sobre o rio,
os amieiros,
mais adiante o rebanho,

2

Atribui-se, provavelmente, a homenagem do poema como interlocutor do eu lírico a Carlos Alberto Lopes Barbosa, escritor cabo-verdiano.

por fim sobre o pastor
cai a prumo.
Literalmente (Andrade, 2017, p. 580).

CANTAM NA MADRUGADA:

À beira
d'água a luz
é em mim que tem morada:
tão longe
ainda a última barca (Andrade, 2017, p. 586).

ÚLTIMA VARIAÇÃO

Deixei de ouvir o mar,
depois os frágeis dedos do frio,
depois a luz rasteira do linho (Andrade, 2017, p. 587).

Nos três poemas, o eu lírico se esgota na leitura para percebermos sua presença; sendo nos dois últimos em primeira pessoa e, no primeiro, por meio da percepção do olhar, há a garantia de que aquele espaço existe diante dos olhos, primeiro caindo a prumo, depois reservando-se para ser uma morada, para depois se tornar o vazio. Pensando assim, há indivíduos que agem da mesma maneira: diante de diversas situações, adquirem a necessidade de, na falta de uma parte importante, deixar-se levar por outra que possa ocupar a ausência ou ressignificar a presença. Urge pensar que as motivações para essas condicionantes, geralmente, vêm de um outro que tenta fazer com que a sua vida seja interrompida. Por vezes, essa situação caminha a partir de uma burocratização para o funcionamento de uma sociedade, por exemplo, o que, de acordo com os pensamentos sartreanos, é um sistema de hierarquização em que se coloca aos seres um ponto inferior inerte, no qual devem permanecer para receber as ordens e ser manipulados por aquele que está em um ponto superior. Nesse estágio, o homem é visto, percebido, mas não valorizado pelas suas habilidades, mas, sim, pelas orientações de uma hierarquia superior, tendo sua última oportunidade de existência dentro de um grupo social representativo no espaço.

Ora, o poder resigna a vida como instituição, deixando de lado os processos individuais para formar o grande grupo. Milton Santos (2012a, p. 23) afirma que a universalização não exclui as particularidades do ser, mas simplesmente altera as dimensões geográficas, colocando o homem sob um interesse capital, em detrimento do sujeito: “Leis mundiais, definidas pelas necessidades do sistema em seu centro, agem sobre sociedades já desiguais pela ação anterior do capital, contribuindo para manter ou agravar as diferenças”, o que acaba por ser um problema, pois as diferenças se tornam cada vez mais evidentes, deixando mais díspares os territórios e suas respectivas composições.

Hoje, o espaço *humano* compreende as áreas que permaneceram como espaço *biológico*, incluídas, porém, na rede de relações que, em nossos dias, já não são estritamente econômicas, senão também políticas etc., relações efetivas, mas também potenciais. Se existem espaços vazios, já não existem espaços neutros (Santos, 2012a, p. 26, grifo do autor).

Todos os espaços, dessa maneira, são (e devem ser?) ocupados pelo ser humano. Por ora, as necessidades de um processo globalizante fizeram com que os espaços naturais fossem substituídos por espaços humanos. Isso é justificado pelos interesses inerentes ao processo de desenvolvimento social, com as múltiplas preocupações do ser humano político. Emprestamos aqui a ideia de *espaço de conveniência* atribuída por Santos (2012a) para entender que esse território muitas vezes é tido pelo interesse e acontece de acordo com as utilizações dos indivíduos para desenvolver as suas relações sociais com o outro, consigo mesmo e com os lugares e subespaços. “Existe atualmente um ‘controle involuntário’ (ou ‘não desejado’) dos ritmos do espaço, desde que o tempo social, considerado como uma duração objetiva dos processos, é tão estreitamente comandado pelo Estado” (Santos, 2012a, p. 27), como também por todas as instituições que se colocam hierarquicamente acima dos outros.

Ondjaki, por outro lado, estabelece limites inteligíveis entre esse ser e o espaço frequentado, caracterizando-se pela constante descrição e jogo de palavras:

QUANDO EU FUI CHÃO PARA LÁGRIMATERRIZAGEM

de tanta, risada
a hiena ganhou vício
de lacrimealeijar.
porque um dia
exercitei-me de raiz,
compus-me de lamas.
a hiena passante,
desconhecendo.
e, quando parante, irrisonha.
(mas: para testemunhá-la
há que ser existido anedoticamente.)
enraizado para espreitações
– sub-hienado –
vitimizei-me de suas goticulares esferas,
íris desfalecendo humidades.
na provação, soube-me:
de tanto risar tanto
a hiena lacrimealeija é sementes,
sementes para flores salinas (Ondjaki, 2011, p. 19).

SILÊNCIO NO VOO DOS MOSQUITOS

palavras apontadas para clarice lispector

como se adormecidamente.
para saber silêncios
o mosquito voa ao contrário
soprando para frente.
assim toda locomoção perde segredo
todo vento se desmistifica.
como se antecipadamente.
para domar zumbidos
o mosquito faz andamentos na pluma do ar:
usa patas, patinhas, patitas.
sons enveludados

– repletos de aminorúculo.
mas!, o segredo:
mais que asa
para deslocamentos
o mosquito usa alma.
borbulha – é um resultacto de fornicação.
comichão – é um sémen denunciando solidões.
como se amosquitadamente.
...
para voar com(o) mosquito
somente use um voalêncio
(Ondjaki, 2011, p. 24-25, grifo do autor).

É como se esse eu lírico estivesse em uma posição apenas de observador dessa paisagem, relatando os movimentos e a forma como cada objeto/ser se coloca diante das coisas e do outro, inclusive constatando a forma como esse “mosquito”, do segundo poema, existe: “para deslocamentos/ o mosquito usa alma”. A solução posta por ele seria um voo munido de silêncio (o voalêncio). Já no primeiro fragmento, a hiena pode representar, segundo suas anotações finais, a dúvida resvalada em nossas cabeças ao presenciar as espacialidades diversas.

De acordo com Pankow (1988), o estado de cegueira possibilita o conhecimento de um mundo interior que se exclui de toda forma representativa do mundo exterior; sendo assim, em todos os objetos, há uma forma, porém “não têm nenhuma existência representada em imagem. [... Ele] conhece formas, mas é incapaz de apreender seus conteúdos; [... ele] apreende limites no espaço, mas não tem acesso à representação das coisas” (Pankow, 1988, p. 175). Ora, as coisas retratadas precisam adquirir uma imagem proporcional na mente daquele que não vê, por obstrução do campo da visão? O eu lírico em Ondjaki nos mostra o contrário a partir do momento em que nos possibilita uma descrição dos caminhos dos animais e das paisagens existentes.

Cassirer (2012) também destaca que muitas vezes os sujeitos adquirem maneiras diferentes de experienciar o espaço e, enquanto alguns indivíduos vivem se adaptando às condições do ambiente para sobreviver, outros – de forma mais impulsiva – são guiados por um tipo de espaço perceptual; “este espaço não é um simples dado dos sentidos, é de natureza muito complexa, e contém elementos de todos os diferentes tipos de existência dos sentidos” (Cassirer, 2012, p. 75). No geral, é preciso ressaltar que todos os sistemas tentam cooperar entre si para criar uma imagem resiliente ao sujeito. Em suma, o homem compensa, na cegueira, a falta de um sentido por outro. Em contrapartida, nas clivagens de Cassirer (2012), a experiência adquirida pela ação e, possivelmente, pelos sentidos acaba por ser cessada e substituída por um espaço geométrico, aquele exato e marcado pela visão. Quer dizer, o cego, quando é barrado a exercer o sentido da exatidão, admite a si um espaço sensorial, deixando de lado a homogeneidade presente em todos os outros homens.

O espaço não é vazio, mas relativo, independentemente da decisão voluntária do indivíduo. São diversas as situações que celebram a permanência de um espaço, para dizer que ele está ali. É ele uma proposta necessária também para a existência do sujeito, independentemente de sua contribuição. Citando Durkheim, Santos (2012b, p. 161) destaca que o espaço

existe fora do indivíduo e se impõe tanto ao indivíduo como à sociedade considerada como um todo. Assim, o espaço é um fato social, uma realidade objetiva. Como um resultado histórico, ele se impõe aos indivíduos. Estes podem ter dele diferentes percepções e isso é próprio das relações entre sujeito e objeto.

Acontece que o espaço é também um objeto social; ele não se coloca como o resultado das interferências humanas, tampouco como a motivação para tais ações. Ora, o indivíduo se dispõe a viver o seu cotidiano, por meio de suas interações, sentidos e conhecimento; é a pura experiência nova obtida.

CADA CHÃO UMA UNICIDADE

aqui sei só paz.
fundo do mar
são montanhas que dançam.
alforrecas viram estrelas
já afogadas.
polvo é um sinaleiro em batota.
aqui sei só carcerias.
água não é uma acumulação de mundos?
linha da água não é o espelho
para céu narcisar-se?
respiração aquática
não é função de guelras?
aqui sei só chão (Ondjaki, 2011, p. 32).

Cada chão, cada espaço é momento de recomeçar e se reencontrar diante das situações e dos seres, mas cada lugar tem as suas peculiaridades e movimentos que podem proporcionar experiências diferentes. O chão, para o angolano, é:

CHÃO

palavras para manoel de barros

apetece-me des-ser-me;
reatribuir-me a átomo.
cuspir castanhos grãos
mas gargantadentro;
isto seja: engolir-me para mim
poucoquinho a cada vez.
um por mais um: areios.
assim esculpir-me a barro
e re-ser chão. muito chão.
apetece-me chãonhe-ser-me (Ondjaki, 2011, p. 9).

A combinação pronominal em primeira pessoa aos verbos garante-nos, provavelmente, uma pessoalidade e uma busca do interior ao exterior, conhecendo-se cada vez mais, por meio do chão que existe e das memórias que ele carrega. É certo pensar que o eu lírico nos provoca a refletir sobre nossas origens e a forma como nos

colocamos cotidianamente: seja em Gênesis vindo do pó da terra, seja esculpindo-nos “a barro”. Todavia, para isso, é preciso repensar o chão que já pisamos, regressar a ponto de nos (re)alocarmos no mundo para, então, “chãonhe-ser-[nos]”.

Ademais, reforçamos o que coloca Eugénio sobre o espaço:

A PEQUENA VAGA

Mar de pequena vaga e céu azul:
a irrupção das frélias na manhã
faz destas ruas um jardim do sul (Andrade, 2017, p. 577).

AO FIM DA TARDE

Ninguém esperava ver o mar naquele dia
mas era o mar
que estava ali à porta naqueles olhos (Andrade, 2017, p. 581).

A entrada hostil das flores na manhã modifica aquele espaço, aquela rua transitada. Pensamos que a combinação entre territórios diferentes possibilita um olhar não tão soturno como seria se não houvesse a presença material do ser. O mar, por sua vez, toma forma e marca sua existência diante da desesperança na paisagem. Logo, podemos dizer que os relatos desse eu lírico são instrumentos para demarcar o território, como extensões das experiências; o discurso se move ao local pretendido, ouvindo e vivendo as circunstâncias esperadas, sendo descritores importantes e necessários para a ocorrência de situações no espaço. A heterogeneidade de movimentos e práticas sociais autoriza que os lugares habitados sejam apropriados pelo indivíduo que está sobre eles, ressurgindo a cada instante a funcionalidade de um espaço geográfico: não somente como o lugar imóvel e intacto, mas o retificador e espelho de vivências, neste caso, das experiências subjetivas.

Portanto, a partir do momento em que esses movimentos passam a ser vistos pelo outro, o espaço deixa de ser algo único do ser e importante para a sua consciência, ou seja, ele se torna

público. Como diria Tuan (1983, p. 152), “os momentos íntimos são muitas vezes aqueles em que nos tornamos passivos e que nos deixam vulneráveis, expostos à carícia e ao estímulo de nova experiência”. Para o teórico, a criança seria um bom exemplo dessa situação, pois ela consegue compreender a experiência íntima de forma mais fácil e menos exata do que o adulto. Ela se coloca tão facilmente em um patamar de fragilidade que sua permanência íntima no lugar nos demonstra uma busca constante por conforto: digamos que “a pausa permite que uma localidade se torne um centro de reconhecido valor” (Tuan, 1983, p. 153). O homem cria suas pausas para estabelecer cuidado consigo mesmo, com os outros e com o espaço em que circula, o que acentua o seu sentimento com o seu espaço de intimidade. “Uma pessoa convalescente, [por exemplo], está consciente de sua dependência dos outros, [mas] a afeição duradoura pelo lar é em parte o resultado de experiências íntimas e aconchegantes” (Tuan, 1983, p. 153). Entendemos “convalescente” na sua essência, no sentido de poder (e necessitar) se ligar ao outro com facilidade, algo típico das raízes humanas e naturalmente experienciado em uma sociedade. O homem, ressaltamos, tem a necessidade do outro (e do espaço) para a própria existência. É certo, portanto, que nos lugares de intimidade o sujeito tem a habilidade de se recuperar, de se tornar melhor do que seu estado atual:

Para Santo Agostinho, o valor do lugar dependia da intimidade de uma relação humana particular; o lugar em si pouco oferecia além da relação humana. [...] A intimidade entre pessoas não requer o conhecimento de detalhes da vida de cada um; brilha nos momentos de verdadeira consciência e troca. Cada troca íntima acontece em um local, o qual participa da qualidade do encontro. Os lugares íntimos são tantos quantos as ocasiões em que as pessoas verdadeiramente estabelecem contato. Como são estes lugares? São transitórios e pessoais. Podem ficar gravados no mais profundo da memória e, cada vez que são lembrados, produzem intensa satisfação, mas não são guardados como instantâneos no álbum da família nem percebidos como símbolos comuns: lareira,

cadeira, cama, sala-de-estar, que permitem explicações detalhadas. Não se podem desenhar nem planejar deliberadamente, com a mínima garantia de êxito, as ocasiões de troca genuína de intimidade (Tuan, 1983, p. 156).

Em uma experiência íntima com o próprio ser e com os lugares que o rodeiam, o sujeito acaba sendo capaz de encontrar uma afeição e comodismo satisfatórios para a sua existência. Os contatos pretendidos são garantidos com potencial qualidade nos descritores dos eus líricos e narradores de histórias, por exemplo. Muitas vezes, os lugares estão plenos de elementos comuns aos leitores (e às personagens na prosa), como nos descritores poéticos. Assim, eles se tornam conhecidos e capazes de despertar prazeres com a força catártica que por vezes a poesia explora – é verdade que o encontro com os efeitos estéticos (pulsando pelo belo) também influencia para que haja um reconhecimento na leitura dos espaços de intimidade que fazem parte de nós, como na nossa própria casa ou no quintal, até mesmo na sombra da árvore onde repousamos para esperar certo fenômeno lunar surgir.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, E. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

MENDONÇA, J. T. Prefácio. *In*: ANDRADE, E. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ONDJAKI. *Há prendisajens com o xão (o segredo húmido da lesma & outras descoisas)*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

PANKOW, G. *O homem e seu espaço vivido: análises literárias*. Campinas: Papirus, 1988.

SANTOS, M. Pensando o espaço do homem. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2012a.

SANTOS, M. Por uma geografia nova. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2012b.

TAVARES, G. M. Short movies. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

TUAN, Y. F. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

19

Ana Cristina da Silva (UFG)

*Lugares de vivência
e relatos de espaço
n'As pequenas memórias,
de José Saramago*

RESUMO

As pequenas memórias despertam o interesse de leitores e estudiosos da obra de Saramago por sua característica autobiográfica. É justamente por ser uma autobiografia que põe alguns desafios à investigação: como fonte de pesquisa, como uma das modalidades de produção de si, no mundo moderno, e como objeto de estudo para a teoria literária. A memória é fundamental para a compreensão da natureza da autobiografia. A primeira ancora-se nos espaços, paisagens e lugares de vivência, junto do tempo vivido; a segunda demanda uma narrativa que dê sentido à história de vida. Para aceder a essa obra, nos orientamos pelos aportes teóricos de Ricoeur quanto à teoria do texto e do discurso e sua fenomenologia da memória.

Palavras-chave: memória; vivência; lugar; espaço.

INTRODUÇÃO

José Saramago (1922-2010) foi um homem de posições firmes, que não declinava de sua condição de cidadão, escritor e autor. Na política, entendamos no âmbito da vida pública, manifestava-se como cidadão e comunista, sem se submeter à ortodoxia marxista e a programa partidário. Como escritor, não se escondia em suas crônicas e romances e não se sentia destinado a ser poeta. Como autor, recusava-se à dualidade autor-narrador e assumia, sem recursos retóricos, a paternidade de sua obra, porque seu posicionamento ético não considerava a possibilidade de se esconder na figura do narrador.

A transparência do cidadão, escritor e autor pode ser constatada em sua obra, quer seja nas crônicas e romances, quer seja nas entrevistas que concedeu e nos discursos e palestras que proferiu. Suas declarações sobre como tornou-se escritor e por que escrevia também nos são conhecidas. Há inúmeras biografias que corroboram suas declarações. No entanto, suas obras de natureza autobiográfica despertam enorme interesse, tal como ocorre com *As pequenas memórias*. Publicado em 2006, esse livro aguça a curiosidade de leitores e estudiosos de sua obra, porque nele se encontra a memória da criança e do jovem Saramago, antes que ele viesse a ser o homem que se tornou. O recurso da memória é a condição de possibilidade de encontrar a si mesmo como um outro, daí a autobiografia.

A memória, tal como nos apresenta Saramago (2006) n'*As pequenas memórias*, está ancorada nos lugares de vivência e nas paisagens de sua aldeia natal, Azinhaga, que se dá a conhecer pelos relatos de espaço e da paisagem que habitou. Há, portanto, que se buscar nessa escrita de si e numa "fenomenologia da memória": o homem, o cidadão, o escritor e o autor, por meio de seu discurso estruturado como obra, na qual ele não se furtava a evidenciar suas "proposições de mundo", seu lugar de pertencimento e sua geografia vernacular.

A ESCRITA DE SI: A AUTOBIOGRAFIA COMO ENIGMA

O relato de vida como testemunho de uma existência, de uma trajetória de vida, no sentido estrito, põe desafios metodológicos à investigação histórica e ao campo literário, sobretudo quando se trata de biografias ou autobiografia.

A escrita autorreferencial ou escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar produção de si no mundo moderno ocidental. Essa denominação pode ser mais bem entendida a partir da ideia de uma relação que se estabeleceu entre o indivíduo moderno e seus documentos (Gomes, 2004, p. 10).

A escrita de si é parte de um conjunto (cartas, diários, autobiografias, memórias) mais amplo de “práticas de produção de si” que evidencia o modo como indivíduos e grupos conferem sentido ao mundo por meio de suas próprias vivências, destacando-as e atribuindo-lhes um valor histórico¹. A divulgação dessas práticas, a escrita de biografias e autobiografias, data do século XVIII e atinge seu apogeu no século XIX, perdurando todo o século XX. Identificamos pelo menos dois aspectos centrais dessas práticas: a busca do indivíduo moderno de constituir uma identidade para si e a “ideia de que a vida é uma história”, a história de vida, que merece ser contada e permanecer na memória de si e dos outros. Saramago nunca se negou a explicar por que escrevia, tampouco por que escreveu sua autobiografia:

O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. Quero que isso se saiba, na leitura dos meus livros; desejo que a leitura dos meus livros não seja a de uns quantos romances

1

Esse tema ganhou ênfase nos estudos de Michel Foucault, no ensaio *O que é um autor*, publicado em 1969.

acrescentados à literatura, mas que neles se perceba o sinal de uma pessoa (Reis, 2018, p. 87).

Entre os historiadores, a escrita de si tem sido considerada uma nova modalidade de fonte de pesquisa, a exigir a elaboração de outras metodologias e categorias de análise quanto ao tratamento da dimensão subjetiva característica desse tipo de fonte. Um dos traços da dimensão subjetiva dessa documentação encontra-se na concepção de “verdade como sinceridade”, ou seja, o documento ou depoimento atesta sua veracidade quanto “mais sincero” é o indivíduo, na autobiografia, ou o entrevistado, no depoimento.

Refere Bourdieu (2006) que a noção de história de vida se fez presente entre os etnólogos e depois chegou, com estardalhaço, aos sociólogos. Foram, portanto, inevitáveis as advertências metodológicas no tratamento desse tipo de fonte, tais como: o risco da “ilusão biográfica”, do “efeito de verdade” que a escrita de si produz no pesquisador. O indivíduo que narra sua história tende a lhe atribuir coerência, ordem, continuidade e um sentido preexistente para suas ações. A sinceridade com que se expressa visa a atestar a veracidade dos acontecimentos.

Outra advertência, relativa ao estatuto da escrita de si, que nos interessa particularmente, diz respeito às relações entre o texto e seu autor.

De um lado, haveria a postulação de que o texto é uma ‘representação’ de seu autor, que o teria construído como forma de materializar uma identidade que quer consolidar; de outro, o entendimento de que o autor é uma ‘invenção’ do próprio texto, sendo sua sinceridade/subjetividade um produto da narrativa que elabora. Uma dicotomia que tem sido apontada como um falso paradoxo, mas que pode ser útil para se entender a dinâmica própria da escrita de si. Nessa questão, começa a ganhar terreno a posição que considera que o indivíduo/autor não é nem ‘anterior’ ao texto, uma ‘essência’ refletida por um ‘objeto’ de sua vontade, nem ‘posterior’ ao texto, um efeito, uma invenção

do discurso que constrói. Defende-se que a escrita de si é, ao mesmo tempo, constituída da identidade de seu autor e do texto, que criam, simultaneamente, através dessa modalidade de 'produção do eu' (Gomes, 2004, p. 15).

No que se refere a Saramago, sem desconsiderar as advertências metodológicas, mas também não querendo incorrer num "falso paradoxo", interessa-nos essa "dinâmica própria da escrita de si", no que se refere à obra analisada como autobiografia.

DA ESCRITA DE SI À PRODUÇÃO SI

Para efeito desta investigação, a dinâmica própria da escrita de si requer uma abordagem que se pretende hermenêutico-fenomenológica, em outros termos, uma "hermenêutica do sentido", como propõe Ricoeur (1983), ao pôr em movimento os termos dessa dinâmica: o texto, a escrita, o discurso, a oralidade, o autor e a obra².

Ricoeur (1983, p. 44) propõe outra problemática: "a do texto, pelo qual, com efeito, reintroduz-se uma noção positiva e [...] produtora do distanciamento", pois o texto é "muito mais que um caso particular de comunicação inter-humana: é o paradigma do distanciamento na comunicação. Por esta razão, revela um caráter fundamental da própria historicidade da experiência humana, a saber, que ela é uma comunicação na e pela distância". Ele organiza sua

2 Ricoeur (1983, p. 43) vê na obra de Gadamer, *Verdade e método*, uma antinomia que constitui um ponto de referência para sua elaboração própria do problema hermenêutico, a saber, "a oposição entre distanciamento alienante e de pertença". O distanciamento alienante a que se refere Gadamer, comentado por Ricoeur (1983), é aquele que se expressa na atitude das ciências humanas ao postular um nível de objetivação, isto é, condiciona o estatuto científico dessas ciências. Contrariamente, esse distanciamento provocaria a "degradação que arruína a relação fundamental e primordial que nos faz pertencer e participar da realidade histórica que pretendemos erigir em objeto" (Ricoeur, 1983, p. 43). O que Ricoeur (1983) se recusa é assumir uma posição entre distanciamento alienante e participação por pertença, porque considera que ela "suscita uma alternativa insustentável".

problemática em torno dos seguintes temas: a efetuação da linguagem como discurso; a efetuação do discurso como obra estruturada; a relação da fala com a escrita no discurso e nas obras de discurso; a obra de discurso como projeção de um mundo; o discurso e a obra de discurso como mediação da compreensão de si, os quais interessam particularmente nosso modo de visar *As pequenas memórias*. Considerados em conjunto, compõem o que Ricoeur (1983) denomina “critérios da textualidade”.

A partir da situação da escrita, podemos distingui-la do texto e perceber que não constitui a única problemática do texto:

a) em primeiro lugar, não é a escrita enquanto tal que suscita um problema hermenêutico, mas a dialética da fala e da escrita; b) em seguida, essa dialética se constrói sobre uma dialética de distanciamento mais primitiva que a oposição da escrita à fala, e que já pertence ao discurso oral enquanto ele é discurso; portanto, é no próprio discurso que se deve procurar a raiz de todas as dialéticas ulteriores; c) enfim, entre a efetuação da linguagem como discurso e a dialética da fala e da escrita, pareceu-me necessário intercalar uma noção fundamental: a da efetuação do discurso como obra estruturada. Pareceu-me que a objetivação da linguagem, nas obras de discurso, constitui a condição mais próxima da inscrição do discurso na escrita (Ricoeur, 1983, p. 44).

Para Ricoeur (1983, p. 45), o discurso oral apresenta um traço primitivo de distanciamento e pode ser caracterizado pela “dialética do evento e da significação”, ou seja, “o discurso se dá como evento: algo acontece quando alguém fala”; essa noção considera “a passagem de uma linguística da língua ou do código a uma linguística do discurso ou da mensagem”, que repousa sobre as distinções entre língua e fala, esquema e uso. Segundo Ricoeur (1983, p. 46), essas linguísticas se constroem sobre unidades diferentes, de modo que sua teoria do texto parte da “linguística da frase que suporta a dialética do evento e do sentido”. O que significa conceber o discurso como evento e o que se entende por evento? O discurso como

evento pode ser entendido como aquele “realizado temporalmente e no presente, enquanto o sistema da língua é virtual e fora do tempo”, isto é, “o discurso remete a seu locutor, mediante um conjunto complexo de indicadores, tais como os pronomes pessoais”, quer dizer, “a instância do discurso é autorreferencial” (Ricoeur, 1983, p. 46). Resta saber como o discurso se manifesta como evento.

O caráter de evento vincula-se, agora, à pessoa daquele que fala. O evento consiste no fato de alguém falar, de alguém se exprimir tomando a palavra. [...] o discurso é sempre discurso de algo: refere-se a um mundo que pretende descrever, exprimir ou representar. O evento, [...], é a vinda à linguagem de um mundo mediante o discurso. [...] a língua não é senão a condição prévia da comunicação, à qual ela fornece seus códigos, é no discurso que todas as mensagens são trocadas. [...] só o discurso possui, não somente um mundo, mas o outro, outra pessoa, um interlocutor ao qual se dirige. Neste último sentido, o evento é o fenômeno temporal da troca, o estabelecimento do diálogo, que pode travar-se, prolongar-se ou interromper-se (Ricoeur, 1983, p. 46).

Esses traços constituem o discurso como evento e “aparecem no movimento de efetuação da língua em discurso, na atualização de nossa competência linguística em *performance*” (Ricoeur, 1983, p. 47).

Compreendida a relação entre linguagem, língua e discurso como evento, há outro atributo deste: a significação, ou seja, a dialética do evento e do sentido que possibilita a teoria do texto: “Porque é da tensão entre esses dois polos [evento e sentido] que surgem a produção do discurso como obra, a dialética da fala e da escrita, e todos os outros traços do texto que enriquecerão a noção de distanciamento” (Ricoeur, 1983, p. 46-47). Ao introduzir essa dialética, ele visa a compreender a significação que permanece do evento, posto que é fugidio, mas a significação, não. Isso significa compreender o discurso como evento e como significação.

Assim como a língua, ao articular-se sobre o discurso, ultrapassa-se como sistema e realiza-se como evento, da

mesma forma, ao ingressar no processo da compreensão, o discurso se ultrapassa, enquanto evento, na significação. Essa ultrapassagem do evento na significação é típica do discurso enquanto tal. [...]. Se a linguagem é um *meinen*, uma visada significante, é precisamente em virtude dessa ultrapassagem do evento em significação. [...] o primeiro distanciamento é o distanciamento do dizer no dito (Ricoeur, 1983, p. 48).

Dessa forma, “é na linguística do discurso que o evento e o sentido se articulam um sobre o outro. Esta articulação é o núcleo de todo o problema hermenêutico” (Ricoeur, 1983, p. 48).

A elucidação do problema hermenêutico deve recorrer à linguística do discurso e à teoria do *speech-act*, cujas referências são Austin e Searle³. O que retém a atenção de Ricoeur (1983, p. 49) nesses autores é o modo como eles “identificam níveis no ato do discurso”: o ato *de* dizer (nível do ato locucionário ou proposicional); aquilo que fazemos *ao* dizer (nível do ato ou da força ilocucionário); e aquilo que fazemos *pelo* fato de falar (nível do ato perlocucionário).

Neste caso, o discurso age, não pela trucagem do reconhecimento, por meu interlocutor, de minha intenção, mas, de certa forma, de um modo energético, por influência direta sobre as emoções e as disposições afetivas do interlocutor. Assim, o ato proposicional, a força ilocucionária e a ação perlocucionária tornam-se aptos, numa ordem decrescente, à exteriorização intencional que torna possível a inscrição pela escrita. Por isso torna-se necessário entender por significação do ato de discurso, ou por *noema de dizer*, não somente o correlato da frase, no sentido estrito do ato proposicional, mas também o da força ilocucionária e, mesmo, o da ação perlocucionária [...] (Ricoeur, 1983, p. 49).

3 Como aqueles atos vinculam-se ao discurso, precisamos atentar para o fato de que “o ato perlocucionário constitui o aspecto menos inscritível do discurso, e caracteriza, preferencialmente, o discurso oral. [...] É o discurso enquanto estímulo” (Ricoeur, 1983, p. 47).

Ao descrever o discurso oral como o distanciamento mais primitivo, Ricoeur (1983, p. 49) apresenta também a compreensão do discurso como obra, cuja noção comporta três traços distintos: (i) "é uma sequência mais longa que a frase, e que suscita um problema novo de compreensão, relativo à totalidade finita e fechada constituída pela obra enquanto tal"; (ii) "é submetida a uma forma de codificação que se aplica à própria composição e faz com que o discurso seja um relato, um poema, um ensaio, etc. É essa codificação que é conhecida pelo nome de gênero literário"; (iii) "uma obra recebe uma configuração única, que a assimila a um indivíduo e que se chama de estilo". Eis as características do discurso como obra: a composição, a pertença a um gênero literário e o estilo individual.

Essa concepção de discurso como obra traz consigo, particularmente, as categorias da produção e do trabalho, em sentido amplo.

Impor uma forma à matéria, submeter a produção a gêneros, enfim, produzir um indivíduo, eis outras tantas maneiras de considerar a linguagem como um material a ser trabalhado e a ser formado. Dessa forma, o discurso se torna o objeto de uma práxis e de uma techné. A este respeito, não há oposição radical entre trabalho do espírito e o trabalho manual (Ricoeur, 1983, p. 49-50).

É desse modo que identificamos a obra como o resultado de um trabalho que organiza a linguagem. Vejamos como isso se revela na relação entre o discurso como obra, a significação e a obra individual:

Ao trabalhar o discurso, o homem opera a determinação prática de uma categoria de indivíduos: as obras de discurso. É aqui que a noção de significação recebe uma especificação nova de ser transferida para a escala da obra individual. Por isso há um problema de interpretação das obras, irreduzível à simples inteligência das frases isoladamente. O fato de estilo ressalta a escala do fenômeno da obra como significante, globalmente enquanto obra (Ricoeur, 1983, p. 50).

Na articulação do discurso como evento e do discurso como obra, a dialética do evento e do sentido permite a inserção da noção de obra, posto que o discurso é efetuado como evento, mas compreendido como sentido, o que Ricoeur (1983) denomina “paradoxo do discurso”, introduzindo na dimensão do discurso as categorias próprias à ordem da produção e do trabalho, considerando-as na descrição do discurso como obra.

[...] a noção de obra aparece como uma mediação prática entre a irracionalidade do evento e a racionalidade do sentido. O evento é a própria estilização, mas essa estilização está em relação dialética com uma situação concreta complexa apresentando tendências, conflitos. A estilização surge no seio de uma experiência já estruturada, mas comportando abertura, possibilidades de jogo, indeterminações. Apreender uma obra como evento é captar a relação entre a situação e o projeto [...] (Ricoeur, 1983, p. 50-51).

Essa descrição da obra se completa com a noção de estilo, a relação entre indivíduo, obra e estilo e a noção de sujeito do discurso, pois “o estilo é a promoção de um *part pris* legível numa obra que, por sua singularidade, ilustra e enaltece o caráter acontecimental do discurso. [...] este acontecimento não deve ser procurado alhures, mas na forma mesma da obra” (Ricoeur, 1983, p. 51). Em outras palavras, “a noção de estilo permite um novo enfoque da questão do sujeito da obra, [...] a noção de autor, que aqui vem qualificar a de sujeito falante, aparece como o correlato da individualidade da obra” (Ricoeur, 1983, p. 51). Nessa relação, autor, obra e estilo aparecem indissociáveis, o estilo marca a obra e é a marca do autor. Isso ocorre “porque o estilo é um trabalho que individualiza, vale dizer, que produz o individual, também designa, retroativamente, seu autor” (Ricoeur, 1983, p. 52). Ora, “a categoria do autor é uma categoria da interpretação, no sentido em que é contemporânea da significação da obra como um todo” (Ricoeur, 1983, p. 52).

A noção de composição é uma consequência da introdução da categoria “obra”, isto é, do discurso como obra. A efetuação do discurso na obra, o caráter estrutural da composição e o distanciamento pela escrita não permitem mais que se aceite, sem questionar, a oposição entre compreender e explicar, como categorias do método hermenêutico. Essas categorias não podem ser desvinculadas da descrição e da interpretação.

A objetivação do discurso, numa obra estruturada, não suprime o traço fundamental e primeiro do discurso, a saber, que é constituído por um conjunto de frases onde alguém diz algo a alguém a propósito de alguma coisa. [...] este discurso não se dá alhures: ele se verifica nas estruturas da obra e por elas. Consequentemente, a interpretação é a réplica desse distanciamento fundamental constituído pela objetivação do homem em suas obras de discurso, comparáveis à sua objetivação nos produtos de seu trabalho e de sua arte (Ricoeur, 1983, p. 52).

Ricoeur (1983, p. 53) põe a questão: “O que ocorre com o discurso quando ele passa da fala à escrita? [...] À primeira vista, a escrita parece introduzir apenas um fator puramente exterior e material: a fixação, que coloca o evento do discurso ao abrigo da destruição”. Mas a fixação é apenas sua aparência externa. Isso ocorre porque “a escrita torna o texto autônomo relativamente à intenção do autor. O que o texto significa, não coincide mais com aquilo que o autor quis dizer. Significação verbal, vale dizer, textual, e significação mental, ou seja, psicológica, são doravante destinos diferentes” (Ricoeur, 1983, p. 53).

“Graças à escrita, o ‘mundo’ do *texto* pode fazer explodir o mundo do *autor*” (Ricoeur, 1983, p. 53, grifo do autor). A autonomia do texto é um efeito correlato do distanciamento necessário a essa explosão do mundo do autor, porque nela se efetiva a transcendência da obra. Nesse sentido, “o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico quanto psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação: é o que justamente

faz o ato de ler” (Ricoeur, 1983, p. 53). Aquele que recebe o texto, o leitor, goza de uma liberdade equivalente à libertação do autor em relação a seu próprio texto, o que não ocorre numa situação dialógica. Diferentemente,

o discurso escrito suscita para si um público que, virtualmente, se estende a todo aquele que sabe ler. A escrita encontra, aqui, seu mais notável efeito: a libertação da coisa escrita relativamente à condição dialógica do discurso. O resultado é que a relação entre escrever e ler não é mais um caso particular da relação entre falar e ouvir (Ricoeur, 1983, p. 53).

Essa compreensão da autonomia do texto configura-se como uma consequência hermenêutica importante. O distanciamento não é um efeito da metodologia, como algo provocado pelo leitor, mas imanente⁴, pois “a passagem da fala à escrita afeta o discurso de vários modos; de uma maneira especial, o funcionamento da referência fica alterado quando não nos é mais possível mostrar a coisa de que falamos como pertencendo à situação comum aos interlocutores do diálogo” (Ricoeur, 1983, p. 54). A questão que se põe é sobre a referência ou denotação do discurso, do sentido e da referência quando se considera que o discurso se opõe à língua, mas também se torna texto.

É aqui que a escrita, mas, sobretudo, a estrutura da obra, altera a referência, a ponto de torná-la problemática. *No discurso oral, o problema se resolve, [...], na função*

4 Tema que merece ser investigado é como o distanciamento se põe e conforma o estilo de Saramago, que trabalhou incansavelmente, ainda que não empregasse esse termo, para reduzir a distância entre a oralidade e a escrita. A intuição intelectual que marca, de modo emblemático, a escrita e a narração de Saramago pode ser identificada no livro *Levantado do chão*, mas prosseguiu ao longo de sua produção literária. “Creio que, praticamente, a reprodução da fala na escrita não é possível, e esteticamente não seria aconselhável. O que eu faço é introduzir no texto alguns dos mecanismos da fala ligados à sua fluência, à organização dispersiva do discurso. Convencionalmente, costuma-se tratar a escrita com um rigor que evita a projeção do sentido em todas as direções. Apresentar a narração como fala seria justamente o contrário. Penso que conseguir dotar o escrito de um caráter tão caótico como o do discurso oral, mediante o aproveitamento de certas mecânicas da fala” (Aguilera, 2010, p. 233).

ostensiva do discurso. [...] a referência se resolve no poder de mostrar a coisa de que falamos, pelo menos podemos situá-la relativamente à única rede espaço-temporal à qual também pertencem os interlocutores. Finalmente, é o 'aqui' e o 'agora', determinados pela situação do discurso, que conferem a referência última a todo discurso. Com a escrita, as coisas começam a mudar. Não há mais, com efeito, situação comum ao escritor e ao leitor. Ao mesmo tempo, as condições concretas do ato de mostrar não existem mais (Ricoeur, 1983, p. 55, grifo nosso).

Quanto ao sentido da interpretação, Ricoeur (1983, p. 56, grifo do autor) afirma que "interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto", pois "o momento do 'compreender' responde dialeticamente ao ser em situação, como sendo a projeção dos possíveis mais adequados ao cerne mesmo das situações onde nos encontramos". Da obra de Heidegger, *Ser e tempo*, no tocante à teoria da compreensão, destaca a ideia de "projeção dos possíveis mais próximos", aplicando-a na interpretação de um texto: "O que deve ser interpretado, num texto, é uma *proposição de mundo*, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios. É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a *este* texto único" (Ricoeur, 1983, p. 56, grifo do autor). Esse mundo é o da linguagem, que efetua uma nova maneira de distanciamento entre "o real e si mesmo". Assim, "ficção e poesia visam ao ser, mas não mais sob o modo do ser-dado, mas sob a maneira do poder-ser. Sendo assim, a realidade quotidiana se metamorfoseia em favor daquilo que poderíamos chamar de variações imaginativas que a literatura opera sobre o real" (Ricoeur, 1983, p. 57). Enfim,

a hermenêutica, [...], permanece a arte de discernir o discurso da obra. Mas este discurso não se dá alhures: ele se verifica nas estruturas da obra e por elas. Consequentemente, a interpretação é a réplica desse distanciamento fundamental constituído pela objetivação do homem em suas obras de discurso, comparáveis à sua objetivação nos produtos de seu trabalho e de sua arte (Ricoeur, 1983, p. 52).

Por meio daquela problemática sobre a escrita de si, inicialmente apresentada por Gomes (2004) e Bourdieu (2006), e, sobretudo, a hermenêutica fenomenológica de Ricoeur (1983), talvez possamos aceder a obra de Saramago, em particular, *As pequenas memórias*.

Numa entrevista concedida a Horácio Costa, em novembro de 1985, Saramago fez uma longa digressão, numa das respostas, acerca de como, nos seus últimos três livros publicados àquela altura da vida, ele parecia estar “interessado em discutir, em escrever sobre, em problematizar o fenômeno da memória [...]” (Costa, 2022, p. 57):

No fundo, foi como quem aprendeu a falar de novo. É como quem, até um certo momento, falou uma linguagem dos outros, e a partir de um certo momento, [...]. De fato, é como se, a partir de *Levantado do Chão*, e por uma via muito circular, como se eu tivesse regressado ao tempo de minha própria descoberta da língua, de como comunicação entre mim e os outros, e os outros aqui são os pais, os tios, os avós, os da infância e os da primeira adolescência. E eu tivesse como dado um salto sobre uma espécie de vazio da palavra. Quer dizer que não era total vazio, uma vez que fui comunicando com os outros, melhor ou pior... Mas que tivesse, a partir de 1980, reencontrado ou recuperado ou replantado, ou sei lá como, o meu falar natural próprio, aquele que ficou parado num certo momento e que fui puxar aos meus dias de hoje, para continuar a falar. [...] *Quer dizer, fala, escrita, memória, para mim são coisas que estão, todas elas, entrelaçadas umas às outras, fazem, por assim dizer, um corpo só, é qualquer coisa, que eu estou a recuperar* (Costa, 2022, p. 57-58, grifo nosso).

É provável que essa entrevista tenha sido um dos primeiros registros sobre o processo de escrita e de constituição do estilo de Saramago, o tema da memória e o projeto d'O *livro das tentações*, que viria a constituir *As pequenas memórias*. Ao comentar sobre o projeto do livro, Saramago enfatizou:

A memória tem uma função essencial aqui, qualquer coisa que tenha, que mereça esse nome. E não é a memória do vivido, é também a memória vivível, daquilo que podia ter

sido vivido e não chegou a ser. É, outra vez, corrigir o passado. Introduzir no passado aquilo que não aconteceu. Ou dar sentido àquilo que aconteceu (Costa, 2022, p. 58-59).

LUGARES DE VIVÊNCIA: ÂNCORAS DA MEMÓRIA

Um traço comum aparece, invariavelmente, nas biografias⁵ de Saramago: Azinhaga, seu lugar de origem – mas não só. Azinhaga é esse útero materno simbólico que acompanha o autor por toda a vida e ao qual retorna várias vezes pelo trabalho da memória e na composição subterrânea de seus romances. Sua descrição nos é dada logo no início de *As pequenas memórias*:

Só eu sabia, sem consciência de que o sabia, que nos ilegíveis fólhos do destino e nos cegos meandros do acaso havia sido escrito que ainda teria de voltar à Azinhaga para acabar de nascer. Durante toda a infância, e também os primeiros anos da adolescência, essa pobre e rústica aldeia, com a sua fronteira rumorosa de água e de verdes, com as suas casas baixas rodeadas pelo cinzento prateado dos olivais, umas vezes requeimada pelos ardores do Verão, outras vezes transida pelas geadas assassinas do Inverno ou afogada pelas enchentes que lhe entravam pela porta dentro, foi o berço onde se completou a minha gestação, a bolsa onde o pequeno marsupial se recolheu para fazer da sua pessoa, em bem e talvez mal, o que só por ela própria, calada, secreta, solitária, poderia ter sido feito (Saramago, 2006, p. 11, grifo nosso).

Aldeia é esse lugar originário das vivências primeiras de Saramago, com sua paisagem mudando a cada estação, e sua gente, sobretudo, seus avós maternos, figuras de autoridade que influíram

a personalidade, os valores morais e os afetos do autor. As relações familiares, geracionais e sociais compõem e estabelecem os vínculos de pertencimento aos lugares de vivência, de modo que os relatos dos momentos vividos com os avós dão a dimensão e intensidade dos afetos que a eles destinava. As imagens e cenas que esses relatos suscitam são dignos de nota:

Cai a chuva, o vento desmancha as árvores desfolhadas, e dos tempos passados vem uma imagem, a de um homem alto e magro, velho, agora que está mais perto, por um carreiro alagado. Traz um cajado ao ombro, um capote enlameado e antigo, e por ele escorrem todas as águas do céu. À frente caminham os porcos, de cabeça baixa, rasando o chão com o focinho. O homem que assim se aproxima, vago entre as cordas de chuva, é o meu avô. Vem cansado, o velho. Arrasta consigo setenta anos de vida difícil, de privações, de ignorância. E no entanto é um homem sábio, calado, que só abre a boca para dizer o indispensável. Fala tão pouco que todos nos calamos para o ouvir quando no rosto se lhe acende algo como uma luz de aviso. Tem uma maneira estranha de olhar para longe, mesmo que esse longe seja apenas a parede que tem na frente. A sua cara parece ter sido talhada a enxó, fixa mas expressiva, e os olhos, pequenos e agudos, brilham de vez em quando como se alguma coisa em que estivesse a pensar tivesse sido definitivamente compreendida. É um homem como tantos outros nessa terra, neste mundo, talvez um Einstein esmagado sob uma montanha de impossíveis, um filósofo, um grande escritor analfabeto. Alguma coisa seria que não pôde ser nunca. Recordo aquelas noites mornas de Verão, quando dormíamos debaixo da figueira grande, ouço-o falar da vida que teve, da Estrada de Santiago que sobre as nossas cabeças resplandecia, do gado que criava, das histórias e lendas da sua infância distante. Adormecíamos tarde, bem enrolados nas mantas por causa do fresco da madrugada. Mas a imagem que não me larga nesta hora de melancolia é a do velho que avança sob a chuva, obstinado, silencioso, como quem cumpre um destino que nada poderá modificar. A não ser a morte (Saramago, 2006, p. 119-120, grifo nosso).

Essa narrativa e descrição do avô, por meio das imagens, podem ser mais bem compreendidas quando consideramos uma “fenomenologia da memória” e o “trabalho de memória” como chaves de interpretação fenomenológica d’*As pequenas memórias*. Antes, porém, vejamos a imagem que Saramago apresenta ao recordar sua avó:

Tu estavas, avó, sentada na soleira da tua porta, aberta para a noite estrelada e imensa, para o céu de que nada sabias e por onde nunca viajarias, para o silêncio dos campos e das árvores assombradas, e disseste, com a serenidade dos teus noventa anos e o fogo de uma adolescência nunca perdida: ‘O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer.’ Assim mesmo. Eu estava lá (Saramago, 2006, p. 120).

O papel que ocupam a memória e a narrativa, com as descrições e os relatos das vivências em *Azinhaga*, implica considerar a narrativa um recurso organizador daquelas vivências, mas, sobretudo, visa a abrigar do esquecimento aquelas lembranças e imagens. “Eu estava lá” expressa a veracidade do testemunho e da recordação.

Na fenomenologia da memória, Ricoeur (2007, p. 27) propõe algumas questões fundamentais: “o que se lembra?”, “quem se lembra?”, “por que se lembra?”, cujo deslocamento – “o que se lembra” para “quem se lembra” – implica perguntar “como se lembra?”, constatando que a memória está sempre referida ao passado e comporta uma função temporalizante, que advém como “representação presente de uma coisa ausente”, pois “a memória é do passado” (Ricoeur, 2007, p. 34), contendo a marca da anterioridade. É esse elemento posicional no passado que pode garantir a dimensão verdadeira, pois, mesmo que o fato ocorrido e a lembrança agreguem outros tipos de representação, os rastros do passado estão presentes e são eles que diferem a memória, como busca consciente, da imaginação. De outro modo, temos o avesso da memória, o esquecimento, que pode ser percebido pelo desaparecimento das marcas do passado ou por um descompasso entre a imagem, no presente, e o acontecimento gerado no passado.

A memória está em constante tensionamento com o esquecimento, com o desaparecimento das imagens e das lembranças. Nessa tensão, o esquecimento ou o esquecido ainda pode se abrigar no inconsciente e ser acessado pelo trabalho de memória.

N'*As pequenas memórias*, há uma busca intencional de Saramago em rememorar as vivências que teve em Azinhaga e, como vimos em destaque, com seus avós. Essa rememoração não é isenta da sensação e da consciência da transitoriedade do tempo. A lembrança retoma o passado, mas não o acontecimento em si: "O que foi percebido continua presente durante um lapso de tempo, mas não sem se modificar" (Ricoeur, 2007, p. 50). O tempo decorrido entre o acontecimento ou as vivências e as recordações ou lembranças é um fator de distanciação, que, traduzido em narrativa, organiza nossas experiências de vida. Nesse sentido, como avalia Ricoeur (2007, p. 42), a lembrança é o "equivalente fenomenal do acontecimento físico".

Há recordações recorrentes que, ao reaparecer ao longo tempo, nos chegam como se fossem as mesmas, tal como ocorreram num passado longínquo, o que Ricoeur (2007) denomina "mesmidade", que, embora seja responsável pelas lembranças mais duradouras, não consegue obliterar a distância no tempo. Receber ou fazer advir uma imagem do passado requer o "trabalho de memória", uma intenção intelectual, e comporta uma dimensão afetiva para o indivíduo, como vimos n'*As pequenas memórias*. Há também o "dever de memória", isto é, o dever de não esquecer, e a seleção do que não deve ser esquecido pode ser relativo ao indivíduo ou a um grupo social⁶. Lembrar-se de si implica também se lembrar do outro ou dos outros, ou seja, o que Ricoeur (2007, p. 141-142) chama "próximos", que são as "pessoas que contam para nós e para as quais contamos [...]". Meus próximos são aqueles que me aprovam por existir e cuja existência aprovo na reciprocidade e na igualdade da estima".

No último passo da fenomenologia da memória, Ricoeur (2007) tenta responder à pergunta “quem se lembra?”. Há o sentido de pertencimento da recordação, que se caracteriza pela intransferência das experiências e sentimentos vividos pelo sujeito a outrem, assim como existe o atestado de continuidade temporal da vida do indivíduo que a memória representa. A rememoração é uma condição de possibilidade para perceber a distância entre passado e presente, o que permite a reconstituição da história de uma vida desde a infância até a adolescência, como n’*As pequenas memórias*. A consciência de si, a responsabilidade que o indivíduo tem para com sua própria história de vida é o que lhe confere identidade, que o distingue dos outros seres. “A identidade pessoal é uma identidade temporal” (Ricoeur, 2007, p. 115). Lembrar-se de algo é lembrar-se de si, o que é comprovado mesmo pelo uso da forma pronominal do verbo em “eu *me* lembro”, denominado pelo autor de “minhadade”, como o primeiro traço distintivo da memória pessoal. Ricoeur (2007, p. 16) destaca que “toda história de vida, desenvolve-se num espaço de vida”, daí a importância dos lugares onde se ancoram a memória e as lembranças.

O conceito de topofilia, originário da filosofia bachelardiana, foi incorporado à geografia humanista por Dardel, na França, e por Tuan e Relph, nos Estados Unidos, na segunda metade do século XX. Pode ser compreendido como lugar de pertencimento, de amorosidade ou de amizade ao lugar, isto é, “os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (Tuan, 1980, p. 107), como preferem denominar os geógrafos humanistas⁷. O sentimento de pertencimento ao lugar é inseparável também da paisagem e Saramago

7

A relação do indivíduo com o ambiente, com o lugar de pertencimento, constitui a identidade da Geografia, como pretende Dardel (2011, p. 39-40): “A geografia não é, no fim das contas, uma certa maneira de sermos invadidos pela terra, pelo mar, pela distância, de sermos dominados pela montanha, conduzidos em uma direção, atualizados pela paisagem como presença da Terra? Temporalização de nosso ambiente terrestre, espacialização de nossa finitude, a geografia se dirige, além do saber e da inteligência, ao próprio homem como pessoa e sujeito”. Nisso consiste a natureza da realidade geográfica.

bem o sabia, porque vivenciou aquela paisagem de Azinhaga, como parte dela, e não como mera contemplação.

A criança que eu fui não *viu* a paisagem tal com o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem. A criança, durante o tempo que o foi, *estava* simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava, não dizia nem pensava, por essas palavras: 'Que bela paisagem, que magnífico panorama, que deslumbrante ponto de vista!' Naturalmente, quando subia ao campanário da igreja ou trepava ao topo de um freixo de vinte metros de altura, os seus jovens olhos eram capazes de apreciar e registrar os grandes espaços abertos diante de si, mas há que dizer que sua atenção sempre preferiu distinguir e fixar-se em coisas e seres que se encontrassem perto, naquilo que pudesse tocar com as mãos, naquilo também se lhe oferecesse como algo que, sem disso ter consciência, urgia compreender e incorporar ao espírito (escusado será lembrar que a criança não sabia que levava dentro de si semelhante jóia), [...] (Saramago, 2006, p. 13, grifo nosso).

Essas memórias estão ancoradas na paisagem, no lugar e no tempo vividos, como se Saramago houvesse, meticulosamente, acessado partes específicas de sua memória para compor *As pequenas memórias*. Quando o livro foi publicado, em 2006, o autor contava 84 anos de idade e o projeto dessa autobiografia demorou mais de vinte anos para ser concluído. Numa das entrevistas que concedeu, comentou:

O *livro das tentações* poderá ter a ver mais com certas reflexões autobiográficas, mas, sem ser uma biografia, não tenho uma vida que valha a pena contar. É um pouco isto: como é que este senhor que chegou a esta idade, que viveu uma certa vida e que fez um certo trabalho, o que é que ele pensou e viu ao longo do tempo? Não memórias, mas uma certa memória (Aguilera, 2010, p. 292).

Quando de sua publicação, o projeto e o título inicial foram alterados e o trabalho de memória se deteve nas

experiências da infância e de parte da adolescência até cerca de catorze anos. Na verdade, teria resultado de um romance frustrado em que tais memórias se cruzariam com uma ficção sobre o pintor flamengo do século XV Hyeronimus Bosch conhecido como *As tentações de Santo Antão* (Lopes, 2010, p. 164).

A conclusão daquele projeto foi muito mais um ajuste de contas de Saramago consigo mesmo, naquela altura de sua vida, tal como declarou:

O meu objetivo [em *As pequenas memórias*] sempre foi recuperar, reconstruir, reconstituir o menino que eu fui. Essencialmente, ao meu ver, todas as adolescências se parecem. Só as infâncias são únicas. De qualquer maneira, o meu livro pode ser entendido como o pagamento de uma dívida. Eu creio que tudo o que sou o devo àquele menino. Foi ele o meu arquiteto (Aguilera, 2010, p. 316).

No que se refere aos lugares de vivência, a aldeia tem uma significação muito mais intensa do que a vida na cidade de Lisboa, embora as coisas lembradas estejam também associadas aos lugares: ruas, trajetos, a organização interna das casas onde Saramago e os pais moraram. Um desses relatos de espaço é rico em detalhes sobre a vida em Lisboa:

Tenho de voltar uma vez mais à Rua dos Cavaleiros. As traseiras da casa que vivíamos dava para a Rua da Guia, em tempos outros chamada Rua Suja, onde ia desembocar a célebre Rua do Capelão, presença fatal, inevitável, em letras de fado e recordações da Maria Severa e do Marquês de Marialva, acompanhadas à guitarra e a copos de aguardente. Tinham vista para o castelo, daí me vem a lembrança dos tiros de artilharia que disparados lá de cima, nos passavam, assobiando, sobre o telhado. Morávamos no último andar (vivemos quase sempre nos últimos andares porque o aluguer era mais barato), num quarto com serventia de cozinha, como então os anúncios informavam. De casa de banho não se falava

simplesmente porque tais luxos não existiam, uma pia a um canto da cozinha, por assim dizer a céu aberto, servia para todo tipo de despejos, tanto sólidos como dos líquidos (Saramago, 2006, p. 51).

As condições precárias da vida em Lisboa não impediam Saramago de destacar o fado e, mais adiante, o cinema; aqui e acolá, sem uma ordem linear, os flertes com as moças, a escola, pormenores e detalhes da vida e da paisagem de Lisboa que, uma vez modificados, já não encontravam correspondência com as memórias e imagens que restaram no velho Saramago.

Nós vivemos num lugar, como pode ser a aldeia em que nasci, mas no fundo habitamos uma memória. Portanto, inclusive quando eu estava em Lisboa, antes de vir para cá [Lanzarote], Lisboa já não era minha cidade. A cidade onde eu vivia era outra, era a cidade da memória, eu estava vivendo em outra cidade que não era mais a minha. Era minha cidade porque estava vivendo lá, mas a imagem da cidade, a relação com uma cidade é algo que tem que ver, sobretudo, com a memória que dela tens. Tu mudas, o lugar muda e parece que, logicamente, a imagem que tens deveria ir mudando porque tu mudaste e porque tens uma relação mais ou menos pacífica com as mudanças que vão ocorrendo, mas te dás conta, se pensa nisso, de que manténs uma imagem, como uma foto, que ficou dentro de ti, e que todas as imagens que vêm depois não conseguem apagar esse tempo, que pode ser o da tua infância, o da tua adolescência, [...] (Aguilera, 2010, p. 69-70, grifo nosso).

As mudanças nos lugares de vivência, nas paisagens e nos espaços urbanos têm efeitos em nossas emoções e provocam sentimentos de perda e de estranhamento. Afetam nossas lembranças e nosso sentimento de pertencimento àquele lugar. Os outros, nossos próximos, que compõem nossas histórias de vida, também já não fazem parte de nossas vivências no tempo presente. Voltamos aos mesmos lugares de vivência de nossa infância e adolescência e, no entanto, somos estrangeiros para nós mesmos, como refere Kristeva (1994).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pequenas memórias bem poderiam ser denominadas “os anos de formação do jovem Saramago”. Os traços fundamentais de sua personalidade como o camponês aldeão, a relação com os avós, com a natureza e com a geografia vernacular de sua origem, assim como a sensibilidade e percepção de Saramago para as coisas miúdas, pequenas e corriqueiras que se deram lá, naquele lugar de vivência, Azinhaga, estão nessa autobiografia que, muito mais que uma escrita de si, produção de si, é um cuidado do velho Saramago para com a criança e o adolescente que foi e guarda com ele no homem, escritor e cidadão que se tornou: o si mesmo como um outro.

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, F. G. *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. *In*: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- COSTA, H. José Saramago, 6 de novembro de 1985. Cotia: Ateliê, 2022.
- DARDEL, E. *A terra e o homem: a natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOMES, A. C. (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- KRISTEVA, J. *Estrangeiro para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOPES, J. M. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.
- REAL, M.; OLIVEIRA, F. *As 7 vidas de José Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

REIS, C. *Diálogos com Saramago*. Belém: UFPA, 2018.

RICOEUR, P. *Interpretação e ideologias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

SARAMAGO, J. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TUAN, Y. F. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Aion Roloff

Mestre em Letras (2020) e graduado em Letras Português pela UFPR (2016). Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Redação. 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 aos pontos de contato entre as Literaturas em língua portuguesa. Participante do grupo de pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa, veiculado ao Centro de Estudos Portugueses da UFPR.

Ana Cristina da Silva

Pós-doutora pela Unesp Rio Claro. Doutora em Geografia pela Unesp Presidente Prudente. Mestra em Filosofia e graduada em Geografia pela UFG. Professora da UFG desde 1994, no Instituto de Estudos Socioambientais. Credenciada como colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Jataí e como coorientadora na UnB. Tem experiência nas áreas de ensino de Geografia, geografia humana, com ênfase em epistemologia e história da Geografia. Pesquisa os seguintes temas: teoria e metodologia da Geografia, história da Geografia, território e imaginário, teoria social e geografia humana. Filiada à ANPUH-GO, membro do GT de História da Ciência e da Tecnologia. Pesquisadora da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica (Rede Brasilis). Membro do Grupo de Estudos em Epistemologia e História Comparada das Ciências Humanas (UFF). Membro da Rede Entremeio de Pesquisa em Geografia, Turismo e Literatura.

Andrea Bittencourt

Doutoranda e mestra em Letras: Estudos Literários pela UFPR. 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. Membro fundador da Cátedra Camões I.C 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. Interesses de pesquisa centram-se nos seguintes temas: Literatura Portuguesa do século XIX à contemporaneidade; Literatura Comparada; Eça de Queirós; Neorealismo 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, Era 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 Era (USP).

David Alves Paulino

Mestre em Letras: Estudos Literários pela UFPR. Graduado em Letras – Português e Inglês e em Filosofia pela UENP.

Eduardo Soczek Mendes

Pós-doutorando em Letras, 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.

Fernando Vidal Variani

Doutor e mestre em Letras: Estudos Literários pela UFPR. Bacharel em Letras – Português com ênfase em Estudos Literários pela mesma universidade. Atuou como professor no curso de Letras da UDC, nas áreas de teoria literária, Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa.

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.

José Carvalho Vanzelli

Pós-doutor em Letras pela UFPR. Doutor e mestre em Letras: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Bacharel em Letras (Português e Japonês) pela mesma instituição. Atuou como professor substituto da graduação em Letras (área de Japonês) da UFPR entre 2022 e 2024. Foi professor assistente na Hankuk University of Foreign Studies (HUFS), Coreia do Sul, entre 2014 e 2015. Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFPR. Pesquisador participante do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes (Unesp) e do grupo de pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR). Suas publicações (livros, capítulos de livros, artigos em periódicos e traduções) são majoritariamente nas áreas de Literatura Japonesa, Literatura Portuguesa e Literatura Comparada. Suas pesquisas centram-se nos temas: Literatura Japonesa; Oriente e orientalismos nas Literaturas de língua portuguesa; Literatura Comparada e diálogos entre Literatura, teatro e cinema.

Leonardo de Atayde Pereira

Pós-doutorando em Letras na UFPR. Pós-doutor pela Unifesp com ênfase no romance histórico oitocentista português. Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Mestre em História Social pela mesma universidade. Bacharel e licenciado em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Membro do grupo de pesquisa Camilo Castelo Branco. Tem experiência nas áreas de História Contemporânea e Literatura Portuguesa, com ênfase nos seguintes temas: historiografia portuguesa, Alexandre Herculano,

Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Romantismo, romance histórico e filosofia da história.

Letícia Marina Kolb

Mestranda em Letras: Estudos Literários na UFPR. Especialista em Literatura Brasileira e História Nacional pela UTFPR e em Psicopedagogia Institucional pela Universidade Positivo. Graduada em Turismo e em Letras – Português/Inglês pela UFPR.

Patrícia dos Santos Andrade

Mestra em Letras: Estudos Literários e graduada em Letras-Português pela UFPR. Professora de Literatura do Ensino Médio da rede privada de ensino.

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. Dedicar-se aos estudos literários, principalmente nas áreas de Literatura Brasileira e Portuguesa.

Valeria Evencio Zecchinello de Carvalho

Doutora e mestra em Letras: Estudos Literários pela UFPR. Especialista em Ensino da Língua Portuguesa e Literatura. Licenciada em Letras Português-Inglês pela FAE. 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.

Wilian Augusto Inês

Doutorando e mestre em Letras pela UFPR. Especialista em Literatura e Intermídias pela Faculdade UNINA. Especialista em Humanidades: Estudos Interdisciplinares em Educação, Cultura e Contemporaneidade pela UENP. Graduado em Letras/ Inglês pela mesma instituição. Integrante do grupo de estudos Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR). Atua como professor da rede pública de educação do Paraná, dedicando-se ao ensino de Língua Portuguesa e Língua Inglesa para turmas do Ensino Fundamental e Médio. Interesses de pesquisa centram-se nos seguintes temas: Eça de Queirós, Isabel Rio Novo, Literatura do século XIX à contemporaneidade, Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Inglesa e ensino de Língua Estrangeira.

ÍNDICE REMISSIVO

A

aldeia 31, 32, 33, 35, 37, 40, 45, 46, 47, 73, 74, 83, 87, 90, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 181, 182, 183, 364, 377, 383, 384

América do Norte 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 329, 330

B

barão 57, 108, 109, 110, 112, 237, 243, 265, 266, 273, 274, 275, 276, 280, 282, 283

Brasil 13, 14, 47, 79, 81, 108, 109, 126, 147, 175, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 222, 225, 226, 237, 260, 267, 389

burguesa 99, 100, 101, 103, 106, 107, 108, 110, 111, 113, 118, 148, 161, 162, 163, 182, 186, 190, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 217, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 228, 230, 241, 265, 266, 267, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 281

C

Camões 14, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 388, 389

capitalismo 172, 190, 247, 266, 267, 268, 271, 282, 283

ciência 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 47, 135, 136, 137, 175, 177, 262, 271, 324

confrarias 149, 151, 152, 153, 154, 161, 162, 164

consciência 26, 46, 65, 72, 77, 110, 131, 136, 158, 185, 202, 218, 227, 228, 234, 279, 280, 288, 311, 318, 323, 324, 358, 359, 377, 380, 381, 382

coração 42, 98, 104, 109, 115, 121, 130, 141, 170, 172, 184, 223, 260, 277, 292, 298

corpo 27, 28, 57, 77, 95, 97, 102, 119, 148, 162, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 272, 274, 279, 281, 298, 300, 308, 309, 337, 338, 347, 376

D

Deus 21, 35, 37, 38, 39, 40, 59, 64, 115, 128, 130, 142, 150, 156, 157, 158, 159, 160, 169, 215, 236, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 304, 310, 390

Dinis 14, 17, 146, 147, 149, 151, 152, 154, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 176, 177, 180, 182, 183, 184, 185, 186

E

Eça 14, 15, 17, 48, 49, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 94, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 211, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 243, 245, 246, 251, 387, 388, 389, 392

educação 156, 157, 183, 212, 215, 218, 220, 251, 266, 270, 272, 273, 277, 278, 294, 388, 389, 392

ensaio 16, 226, 301, 303, 304, 315, 316, 320, 321, 322, 323, 332, 365, 371

erotismo 272, 285, 288, 292, 297, 300, 304

estética 50, 54, 62, 67, 93, 95, 167, 259, 260, 323

eu lírico 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 346, 351, 352, 355, 357, 358

F

família 35, 46, 93, 99, 106, 117, 127, 128, 129, 147, 163, 168, 172, 173, 175, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 219, 222, 225, 233, 235, 248, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 280, 282, 309, 311, 359

fé 21, 22, 25, 33, 35, 36, 37, 44, 64, 153, 158, 159, 160, 184

feminina 142, 162, 163, 181, 212, 213, 246, 247, 249, 251, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 266, 270, 272, 273, 276, 279, 281, 334, 336

feita 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 254, 255, 257, 260, 263, 264, 275

ficção 63, 76, 93, 94, 96, 97, 113, 120, 123, 126, 143, 282, 313, 315, 316, 320, 324, 330, 375, 383

filosofia 29, 34, 36, 37, 38, 47, 334, 335, 360, 381, 391

floresta 48, 56, 58, 59, 60, 64, 66, 67, 68, 73

Frankenstein 31, 32, 33, 34, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47

fronteiras 13, 147, 191, 319

H

Herculano 14, 17, 32, 33, 35, 36, 37, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 390

heroísmo 31, 32, 34

Hobsbawn 99, 148, 190, 267, 271, 279

homem 25, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 50, 53, 54, 63, 64, 66, 79, 96, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 112, 116, 117, 118, 121, 125, 129, 130, 137, 142, 144, 161, 169, 172, 174, 175, 176, 179, 180, 183, 185, 186, 202, 218, 219, 222, 223, 224, 230, 233, 235, 237, 240, 242, 260, 261, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 281, 282, 283, 289, 291, 296, 297, 306, 307, 308, 310, 311, 314, 320, 323, 327, 332, 342, 346, 352, 353, 356, 359, 360, 361, 364, 365, 371, 373, 375, 378, 381, 382, 385

I

Idade Média 49, 50, 51, 53, 54, 62, 63, 67, 79, 270

L

leitura 16, 17, 62, 94, 97, 125, 128, 167, 190, 229, 257, 305, 309, 345, 346, 348, 352, 360, 365

lendas 53, 54, 55, 150, 378

Levinas 92, 97, 107, 108, 112, 113

Liberalismo 47, 75, 79, 148, 167

literatura 14, 20, 21, 22, 28, 71, 72, 80, 88, 93, 94, 111, 112, 125, 126, 143, 166, 167, 203, 215, 216, 217, 224, 229, 238, 240, 241, 242, 267, 282, 313, 319, 321, 366, 375

M

Maquiavel 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

medieval 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 63, 66, 67, 68, 70, 83

melodramas 122, 127

memória 108, 114, 149, 150, 171, 198, 300, 359, 363, 364, 365, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 386

militar 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 77, 224, 242

modernidade 102, 120, 146, 147, 149, 151, 155, 157, 158, 162, 163, 174, 176, 177, 180, 186, 194, 264, 282

Monarquia 222, 238, 239, 267

mulher 49, 57, 58, 61, 102, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 117, 142, 155, 156, 157, 161, 162, 163, 175, 182, 213, 216, 223, 246, 248, 251, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 265, 266, 272, 273, 275, 276, 277, 282, 289, 297, 308, 310, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 387

N

narrador 33, 35, 36, 40, 44, 64, 83, 87, 102, 105, 108, 112, 114, 115, 117, 154, 155, 157, 159, 160, 162, 163, 165, 166, 168, 172, 183, 184, 185, 186, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 232, 233, 235, 236, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 259, 266, 273, 274, 276, 278, 279, 281, 307, 309, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 331, 336, 337, 364

narrativas 47, 49, 53, 61, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 116, 132, 147, 152, 167, 168, 186, 237, 240, 241, 246, 253, 259, 263, 316, 318, 320, 321, 322, 323

naturalista 227, 229, 237, 238, 241, 243, 246, 247, 248, 257, 260

O

oitocentista 50, 52, 54, 71, 74, 76, 77, 78, 79, 83, 87, 89, 190, 192, 194, 206, 222, 225, 230, 233, 235, 237, 251, 272, 279, 390

O Príncipe 19

Os Lusíadas 19, 20, 22, 25, 28, 29, 30

P

padre 32, 38, 40, 41, 43, 87, 156, 159, 169, 170, 171, 172, 192, 197, 230, 232, 243, 245, 246, 251, 257, 264, 310, 389

pároco 32, 33, 34, 35, 37, 40, 44, 46, 47, 73, 74, 83, 87, 90

pensamento complexo 306, 311, 313, 314

personagem 33, 40, 49, 58, 61, 65, 87, 92, 93, 98, 101, 108, 112, 114, 116, 118, 119, 150, 151, 155, 157, 161, 173, 174, 175, 180, 181, 183, 192, 201, 214, 231, 245, 246, 247, 249, 253,

254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 266,
325, 336, 337, 338, 339, 340

poemas 284, 285, 286, 287, 291, 292, 294, 296, 297, 299, 300, 301,
302, 345, 346, 348, 352

poesia 14, 50, 191, 224, 285, 294, 297, 304, 320, 345, 346, 347,
351, 360, 375

porcos 64, 305, 306, 307, 309, 310, 378

Portugal 22, 23, 25, 28, 29, 30, 35, 50, 51, 54, 62, 67, 71, 72, 75,
76, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 93, 97, 101,
109, 143, 147, 148, 149, 150, 164, 166, 167, 168, 174,
187, 191, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 203, 204,
205, 207, 208, 209, 211, 213, 222, 225, 226, 228,
229, 232, 233, 234, 235, 237, 239, 242, 243, 266,
267, 268, 269, 277, 282, 283, 307, 309, 317, 318, 319,
325, 329, 330, 331, 345, 389

Português 387, 388, 389, 390, 391, 392

Q

Quental 14, 17, 62, 63, 188, 189, 190, 192, 194, 198, 199, 202, 203,
204, 205, 229, 231, 268, 269

R

racionalismo 32, 35, 37, 47, 93

realista 14, 143, 185, 197, 227, 229, 232, 237, 243, 246, 247, 248,
268, 346, 389

relatos 61, 64, 198, 199, 202, 204, 358, 362, 364, 378, 379, 383

religião 21, 37, 63, 75, 139, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 172, 211, 212, 215,
222, 271, 272, 310, 313, 388, 392

representação 55, 95, 103, 161, 162, 163, 237, 239, 242, 245, 246,
247, 249, 250, 251, 255, 256, 259, 263, 334, 355,
366, 379, 387

romance 16, 32, 40, 63, 66, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 83, 86,
87, 90, 94, 95, 96, 97, 111, 119, 132, 146, 166, 167, 168,
183, 184, 186, 212, 213, 214, 219, 223, 227, 228, 230,
231, 232, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243,
245, 254, 258, 266, 273, 274, 275, 276, 280, 281,
306, 307, 312, 317, 318, 319, 320, 321, 325, 326, 383,
387, 389, 390, 391

Romantismo 31, 32, 33, 34, 36, 37, 44, 47, 49, 50, 54, 67, 68, 80,
93, 186, 191, 229, 391

S

Sagrado 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 294, 295,
298, 300

Saramago 14, 15, 17, 229, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313,
315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326,
327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
337, 338, 339, 340, 341, 342, 347, 362, 363, 364,
365, 367, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382,
383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 392

século XIX 51, 54, 70, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 83, 88, 93, 97, 99, 101,
102, 106, 108, 119, 123, 125, 147, 148, 164, 166, 167,
168, 172, 174, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 207, 208,
209, 211, 212, 213, 214, 217, 226, 229, 230, 231, 237,
238, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 253, 255,
258, 259, 261, 263, 264, 269, 270, 271, 272, 273,
274, 279, 281, 282, 313, 365, 388, 392

sexualidade 245, 249, 250, 251, 255, 256, 257, 258, 266, 273,
279, 298

Silvestre 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,
105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
117, 118, 119

sociedade 21, 22, 36, 94, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 129,
149, 154, 155, 161, 162, 163, 168, 172, 174, 175, 183,
186, 190, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 222,
228, 230, 231, 236, 237, 238, 241, 242, 246, 247,
248, 249, 260, 261, 266, 267, 268, 269, 270, 272,
273, 274, 275, 278, 279, 281, 317, 325, 337, 339,
340, 352, 356, 359, 387

V

viagem 86, 102, 104, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
201, 202, 204, 326

vício 220, 221, 237, 333, 334, 335, 336, 339, 341, 342, 354

vivência 16, 128, 176, 362, 363, 364, 378, 383, 384, 385

www.pimentacultural.com

DIÁLOGOS COM A LITERATURA *portuguesa* IV