

organizadores

Aion Roloff

Andrea Bittencourt

Antonio Augusto Nery

Diálogos **COM A LITERATURA PORTUGUESA V**

organizadores

Aion Roloff

Andrea Bittencourt

Antonio Augusto Nery

Diálogos **COM A LITERATURA PORTUGUESA V**

| São Paulo | 2026 |



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

D537

Diálogos com a Literatura Portuguesa V / Organização Aion Roloff, Andrea Bittencourt, Antonio Augusto Nery. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2026.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-702-6

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-702-6

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

CDD: 8698.991

Índice para catálogo sistemático:

I. Literatura portuguesa

Júlia Marra Torres • Bibliotecária • CRB: SP-011583/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2026 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2026 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 Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Estágio em editoração	Emanuelle Vitória Miranda da Silva Rayssa Santos Arrais
Imagens da capa	User5356353 - Freepik.com
Tipografias	Acumin, Heading Pro Trial, Rage
Revisão	Andrea Bittencourt
Organizadores	Aion Roloff Andrea Bittencourt Antonio Augusto Nery

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski <i>Universidade La Salle, Brasil</i>	Bernadette Beber <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Adriana Flávia Neu <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>
Adriana Regina Vettorazzi Schmitt <i>Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Aguimario Pimentel Silva <i>Instituto Federal de Alagoas, Brasil</i>	Caio Cesar Portella Santos <i>Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil</i>
Alaim Passos Bispo <i>Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil</i>	Carla Wanessa do Amaral Caffagni <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Alaim Souza Neto <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Carlos Adriano Martins <i>Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil</i>
Alessandra Knoll <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Carlos Jordan Lapa Alves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
Alessandra Regina Müller Germani <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Caroline Chioquetta Lorenset <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
Aline Corso <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Cassia Cordeiro Furtado <i>Universidade Federal do Maranhão, Brasil</i>
Aline Wendpap Nunes de Siqueira <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>	Cássio Michel dos Santos Camargo <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>
Ana Rosangela Colares Lavand <i>Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil</i>	Cecília Machado Henriques <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>
André Gobbo <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>	Christiano Martino Otero Avila <i>Universidade Federal de Pelotas, Brasil</i>
André Tanus Cesário de Souza <i>Faculdade Anhanguera, Brasil</i>	Cláudia Samuel Kessler <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>
Andressa Antunes <i>Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil</i>	Cristiana Barcelos da Silva <i>Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil</i>
Andressa Wiebusch <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Cristiane Silva Fontes <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>
Andreza Regina Lopes da Silva <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>	Daniela Susana Segre Guertzenstein <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Angela Maria Farah <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Daniele Cristine Rodrigues <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Anísio Batista Pereira <i>Universidade do Estado do Amapá, Brasil</i>	Dayse Centurion da Silva <i>Universidade Anhanguera, Brasil</i>
Antonio Edson Alves da Silva <i>Universidade Estadual do Ceará, Brasil</i>	Dayse Sampaio Lopes Borges <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
Antonio Henrique Coutelo de Moraes <i>Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil</i>	Deilson do Carmo Trindade <i>Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil</i>
Arthur Vianna Ferreira <i>Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil</i>	Diego Pizarro <i>Instituto Federal de Brasília, Brasil</i>
Ary Albuquerque Cavalcanti Junior <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i>	Dorama de Miranda Carvalho <i>Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil</i>
Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>	Edilson de Araújo dos Santos <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Bárbara Amaral da Silva <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>	Edson da Silva <i>Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil</i>

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 Ehlerth 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

Juliano Pizzano Ayoub

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Moraes Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro

Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik

Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

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 Mozdzinski

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 Polastrelli 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

Maurício 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 do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho

Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 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

Alcidinei Dias Alves
Logos University International, Estados Unidos

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 Municipal de Educação de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos
Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis
Must University, Estados Unidos

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

Edwins de Moura Ramires
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elislene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do 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

Aion Roloff

Andrea Bittencourt

Antonio Augusto Nery

Apresentação13

Luciana Namorato

Prefácio15

CAPÍTULO 1

Ranieri Emanuele Mastroberardino

Giovanni Pontano

e Frei António de Beja:

a interpretação da justiça nas obras

De príncipe e Breve doutrina e ensinança de príncipes.....18

CAPÍTULO 2

Sileide France Turan Salvador

Camões e sua Dinamene:

de uma viagem sensível à proposta de cuidado espiritual30

CAPÍTULO 3

Valeria Evencio Zecchinello de Carvalho

De mortos a mortos:

considerações sobre a morte no *Sermão ao enterro*

dos ossos dos enforcados, de padre António Vieira43

CAPÍTULO 4

Antonio Augusto Nery

Eduardo Soczek Mendes

Alexandre Herculano

e(m) Antero de Quental:

algumas convergências, algumas ressonâncias55

CAPÍTULO 5

Aion Roloff

Da autobiografia ficcional à autoficção:

uma análise de *Coração, cabeça e estômago*,
de Camilo Castelo Branco, e *A confissão de Lúcio*,
de Mário de Sá-Carneiro..... 76

CAPÍTULO 6

Flaviano Nogueira Siedeliske

Quem vive?:

política, guerra e religião em *A bruxa*
de *Monte Córdova*, de Camilo Castelo Branco..... 92

CAPÍTULO 7

Salete Aparecida Franco Miyake

O adultério

na Literatura Oitocentista:

uma leitura de Camilo Castelo Branco,
Eça de Queirós e Honoré de Balzac..... 112

CAPÍTULO 8

Bruno Vinicius Kutelak Dias

A alimentação como crítica à “civilização”

em *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós..... 135

CAPÍTULO 9

Juliana Cavalcante

Um contraste entre as personagens

Luísa e Juliana por intermédio da análise

dos espaços, em *O primo Basílio*..... 150

CAPÍTULO 10

Leonardo de Atayde Pereira

Cavaleiros, navegadores e aventureiros:

Gonçalo Mendes Ramires e outros heróis
do fim do século XIX 170

CAPÍTULO 11

Lucas do Prado Freitas

Véus da percepção:

ilusão, desejo e engano em *Singularidades*

de uma rapariga loura, de Eça de Queirós 184

CAPÍTULO 12

Sara Vitória Silva Monteiro

Educação à inglesa:

comparando as personagens Mr. Slang

(de Monteiro Lobato) e Mr. Brown (de Eça de Queirós) 197

CAPÍTULO 13

Wílian Augusto Inês

As farpas em *Singularidades*

de uma rapariga loura,

de Eça de Queirós 211

CAPÍTULO 14

Sofia Dionísio Terres Guiraud

O papel da mulher

na homossexualidade masculina:

as mulheres em *O barão de Lavos* e *O Bom-Crioulo* 236

CAPÍTULO 15

João Vinícius Moraes

Robson José Custódio

Uma cidade, dois olhares:

Paris na poesia de Baudelaire

e Mário de Sá-Carneiro 253

CAPÍTULO 16

Charles Vitor Berndt

“Nasci subversivo”:

uma Literatura entre o individualismo presencista

e o coletivismo neorrealista 267

CAPÍTULO 17

Emilly Farias Costa

Musa, de Sophia

de Mello Breyner Andresen:

poesia, memória e resistência 288

CAPÍTULO 18

Andrea Bittencourt

Lugares de Marias

num Saramago em construção 300

CAPÍTULO 19

Luana Catita Steffler

Dois silêncios e uma voz:

a construção do Ricardo Reis saramaguiano 320

CAPÍTULO 20

Letícia Marina Kolb

Da viagem fictícia

à decisão pela partida:

sedentarização e movimento em *Jesus Cristo*

bebia cerveja, de Afonso Cruz 344

Sobre os autores 367

Índice remissivo 372

APRESENTAÇÃO

Mar português

Ó mar salgado, quantodo teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!
*Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.*
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.

(Fernando Pessoa)

Mais um ano, mais um volume da série *Diálogos*. Este quinto volume confirma que o esforço continuado, quando nasce de uma inquietação genuína, transforma-se em permanência. Nada do que construímos até aqui seria possível sem a presença de pesquisadores dispostos a ir além do imediato, a atravessar dificuldades e acreditar no próprio trabalho.

Acreditamos que a produção de conhecimento científico de qualidade é como a travessia evocada pelo poeta: exige coragem, constância e uma dimensão interior que se recusa a ser reduzida. Persistir, nesse sentido, é um gesto de grandeza: não apenas produzir mais um volume, mas reafirmar o valor do pensamento crítico e do diálogo transatlântico que sustenta a série.

Por mais dificuldades que surjam, persistimos – e isso já vale a pena. Assim como na lição pessoana, o que está em jogo não é o resultado, mas a dimensão do espírito que insiste, continuamente,

em construir pontes, cultivar vozes e afirmar que o conhecimento só cresce quando encontra fôlego para seguir adiante. A coletânea de artigos que você encontrará após virar esta página é uma grande prova disso.

As obras de Frei António Beja, Camões, Padre António Vieira, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Abel Botelho, Mário de Sá-Carneiro, Sophia de Mello Breyner Andresen, Miguel Torga, Afonso Cruz e José Saramago são alvo de novos estudos, novos diálogos, novas possibilidades e novas inquietudes. Esperamos, novamente, que os diálogos aqui propostos engajem e demonstrem que valeu a pena continuar.

E que venha o volume 6!

Boa leitura!

Aion Roloff

Andrea Bittencourt

Antonio Augusto Nery

Organizadores

PREFÁCIO

Luciana Namorato

Indiana University Bloomington

*Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.*

(Jorge Luis Borges)

Em seu *Poema dos dons*, o escritor argentino Jorge Luis Borges, ao mesmo tempo, denuncia e celebra aquilo que considera uma grande ironia divina: dotá-lo da paixão pela leitura e condená-lo, na mesma vida, à cegueira. Em meio a livros que já não pode ver, Borges – então diretor da Biblioteca Nacional Argentina – reconhece em sua própria cegueira ecos da velha sina de Tântalo, condenado à sede diante de fontes caudalosas e à fome em meio a pomares carregados. A imagem, tão poderosa quanto cruel, serve de espelho a todos nós que temos no ensino da Literatura nossa profissão. Também nós – estudantes e professores, leitores profissionais, ainda que para sempre amadores (porque apaixonados) – habitamos uma biblioteca já vastíssima, que não cessa de crescer. Produziu-se, apenas nas últimas três décadas, mais informação do que nos cinco milênios que as precederam. *Por que vias pode trilhar o bibliômano contemporâneo?*

É verdade que, na maior parte do tempo, caminhamos como quem tateia no escuro. Ler é nosso ofício e nossa paixão, mas essa mesma paixão-ofício, por excesso de demandas, urgências e obrigações, tantas vezes acaba relegando ao silêncio a leitura que primeiro nos capturou: aquela gratuita, movida pela curiosidade e pelo prazer da descoberta. Vivemos rodeados por obras que se multiplicam sem pausa – artigos, notícias, teorias, edições críticas,

reedições e um fluxo contínuo de novidades. Estima-se que, em todo o mundo, se publiquem mais de dois milhões de novos livros por ano, entre impressos, *ebooks* e audiolivros; apenas no Brasil, surgem anualmente mais de cinquenta mil novos títulos. Assim, sob a promessa sedutora de uma biblioteca total e absoluta, deparamo-nos com o empecilho da escolha, com a vertigem e a paralisia do excesso. E nos vemos condenados a vislumbrar apenas capas, a passar os olhos por sinopses e a raras vezes adentrar obras em sua plenitude (e ainda mais raramente as reler).

É nesse entrelugar, feito de carência e saturação, que se reconhece o bibliômano de hoje: alguém que habita um excesso que, paradoxalmente, o esvazia. E o que seria mais apropriado, então, do que a criação de um espaço dedicado a algo tão raro atualmente: ler um livro não por obrigação, mas por escolha? É exatamente a essa prática que se propõe o grupo de pesquisa *Diálogos com a Literatura Portuguesa*: aproximar seus integrantes de uma obra literária sem outro compromisso senão o prazer de nela mergulhar, como quem, finalmente, cercado por tanto ruído, recobra o silêncio que permite adentrar uma história, desfrutar um poema, ler um livro, *um livro apenas, um de cada vez*.

Desde 2012, o grupo reúne-se mensalmente para discutir obras de autores portugueses. Para a seleção do livro, uma única regra: que ele não esteja vinculado aos projetos de pesquisa de seus participantes. Cada encontro torna-se, assim, um gesto de descoberta literária. Composto por estudantes de graduação, pós-graduação, pós-doutorandos, professores e membros da comunidade, trata-se de um espaço verdadeiramente plural de leitura e troca intelectual. Desde sua fundação, o grupo já impulsionou a publicação de quatro volumes de ensaios; este quinto volume dá continuidade a esse projeto coletivo, estendendo uma vez mais as reflexões de seus membros em direção a um público mais amplo.

Os ensaios aqui reunidos percorrem séculos da Literatura Portuguesa e dialogam com tradições diversas – do pensamento político renascentista às discussões mais recentes sobre autobiografia e autoficção –, ao mesmo tempo que abordam questões centrais à experiência humana, como justiça, responsabilidade moral, cuidado espiritual e percepção da realidade. Examinam também as formas como a Literatura pode sustentar hierarquias culturais, problematizar o papel do ensino e refletir sobre a religião em sua interseção com a política e processos de autodescoberta. Outros ensaios voltam-se para dimensões simbólicas do cotidiano, evidenciando a força dos espaços domésticos e públicos, a memória como ato de resistência e o papel da viagem – real e fictícia – na construção de subjetividades. Há ainda investigações dedicadas aos diálogos que se estabelecem entre obras e autores, seja por afinidades temáticas, seja pela presença de escritores transformados em personagens, bem como releituras de temas longamente estudados, como adultério, homossexualidade e dinâmicas familiares, que aqui reaparecem sob novas perspectivas. Percorrem-se tanto nomes centrais do cânone literário português, como Camões, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e José Saramago, quanto autores menos divulgados, como Frei António de Beja, Abel Botelho e Afonso Cruz.

Em meio aos ruídos da biblioteca infinita que nos cerca, que os textos deste *Diálogos com a Literatura Portuguesa V* sirvam como convite à descoberta certa das obras que os inspiraram – ou como lembrete gentil de que, entre tantas novidades, a releitura também reclama o seu direito.

1

Ranieri Emanuele Mastroberardino

GIOVANNI PONTANO E FREI ANTÔNIO DE BEJA:

A INTERPRETAÇÃO DA JUSTIÇA
NAS OBRAS *DE PRÍNCIPE* E *BREVE
DOCTRINA E ENSINANÇA DE PRÍNCIPES*

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 Giovanni Pontano (1429-1503) e de Frei António de Beja (1493-?) nas obras *De príncipe* (1493) e *Breve doutrina e ensinança de príncipes* (1525). Para tal fim, evidenciamos como os dois escritores retratam o conceito de justiça em seus respectivos livros, destacando algumas peculiaridades políticas mediante o gênero literário *specula principis*. Tendo em vista essa perspectiva de análise, depreendemos que os governantes de Pontano e de Beja não deveriam negligenciar a justiça em suas respectivas ações.

Palavras-chave: justiça; *specula principis*; Giovanni Pontano; Frei António de Beja.

INTRODUÇÃO

Ao simbolizar um dos gêneros literários mais lidos no final da Idade Média e no início da Idade Moderna, o *specula principis* exercia, para os grandes homens do poder e para os cidadãos comuns, a função de ser uma Literatura política, pedagógica, normativa e moralizadora (Hahn, 2006; Mastroberardino, 2020; Prieto, 1983). No seio dessas produções artísticas, despontavam recomendações éticas, morais e comportamentais, as quais dialogavam com o modelo cristão de ser humano. Os livros eram curtos e altamente didáticos, girando em torno da premissa de que o soberano, para obter êxito em seu governo, deveria ter uma conduta (r)estritamente cristã, tanto em sua vida pública quanto em sua vida particular.

Redigidos com base na organização teológico-política de mundo e na retórica da persuasão, os livros que integram o *specula principis* são manuais de conduta, nos quais se prescreve ao governante que ele deve possuir uma força de ânimo, um conhecimento militar e literário, um discernimento e um autocontrole. Além disso, ele deve temer a Deus e venerar a Igreja, bem como agir guiado pelas seguintes virtudes: liberdade, prudência, magnificência, clemência, honra, temperança, justiça, piedade, religião, fé, esperança e caridade (Buescu, 1997; Hansen, 2006; Mastroberardino, 2020; Skinner, 1996). Dessa forma, criou-se, por intermédio da técnica do aconselhamento, um discurso político-moral sobre o modelo exemplar de governante, fundamentado em virtudes exemplares.

Preocupado com o compromisso social que os governantes precisariam ter perante a coletividade, os espelhos de príncipes estavam inseridos em um quadro ideológico de afirmação da Monarquia. A despeito de afirmar e celebrar a instituição monárquica, existia um movimento na direção de estabelecer limites ao poder dos soberanos. Com vistas a evitar que a Monarquia se degenerasse em uma tirania, os autores especulares enfatizavam, exaustivamente, que os governantes

não eram proprietários da comunidade circundante, mas indivíduos dotados de uma missão pública, isto é, eles eram seres que deveriam prestar serviço à comunidade, possuindo, por regra, um *modus operandi* paternalista. Nessa perspectiva,

fixar-se-á uma imagem do rei como pastor, que deve dirigir seu rebanho com um bastão firme pelo caminho da virtude e em busca do bem. Para tanto, também ele deve concentrar em si valores sólidos, para que não ceda facilmente às seduições que o poder carrega (Muniz, 2003, p. 28).

Ao refletir sobre o *specula principis*, tipo de Literatura que aproxima Giovanni Pontano (1429-1503) e Frei António de Beja (1493-?) no tocante à prática de fornecer recomendações éticas e políticas a seus governantes, compararemos, na sequência, a maneira como os dois escritores apresentam, nos tratados *De príncipe* (1493) e *Breve doutrina e ensinança de príncipes* (1525), o conceito de justiça. Para tal fim, levaremos em consideração o modo como Pontano e Beja se servem da técnica do aconselhamento para expor determinado pensamento político e instruir os seus respectivos soberanos a segui-lo.

A JUSTIÇA

Comportando-se como preceptores de seus governantes, Pontano e Beja revelavam que o conceito de justiça não poderia ser negligenciado. Dessa maneira, Alfonso II de Nápoles e D. João III deveriam ser justos em relação à população; caso contrário, os soberanos não viveriam em paz, pois não atenderiam às expectativas da comunidade e não seriam respeitados pelos súditos. Nesse entendimento, os autores sublinhavam que a justiça e a paz social “caminhavam de mãos dadas”, visto que, para obter a ordem pública, bem como a concórdia entre os cidadãos, o governante deveria agir com justiça e honestidade.

Em conformidade com o autor de *De príncipe*, quando um homem é justo e honesto, todos o obedecem e se submetem à sua autoridade (Pontano, 1952). Com o intuito de cativar

gli animi dei sudditi niente infatti giova quanto la fama di giustizia [...] Quando uno sia giusto, tutti ne sopportaranno di buon grado l'imperio ed anche spontaneamente si sottoporranno alla sua autorità, come leggiamo di Ciro che si crede sia stato un modello non solo di giustizia, ma anche di tutte le virtù regie¹ (Pontano, 1952, p. 1025).

A seu modo, Frei António de Beja (2018) destacava que o rei não poderia ser considerado virtuoso se ele carecesse de justiça. Na visão do religioso, a presença da justiça fortificava o Império, ao passo que a ausência da justiça o desmoronava. A partir dessa ideia, compreendemos que o exercício pleno da justiça promoveria a segurança, a paz e o bem-estar dos cidadãos, visto que um rei justo garantiria o sossego da nação e atuaria sempre em prol da coletividade.

No capítulo intitulado *Muitos bens causam a boa justiça do príncipe*, Beja (2018, p. 355) pontua que a

justiça de el-rei é paz dos povos, é segurança da terra, é unidade da gente e é fortaleza e guarnecimento da nação; é sossego do mar, é serenidade e li[m]peza do ar, é avon-dança da terra, é solaz dos pobres e herdade dos filhos; [...] é mãe do reino, é aio de el-rei e defensora do povo; é mãe do reino porque sua presença lhe traz todos os bens, e por sua ausência e desamparo se perdem, [...] E defen-sora do povo enquanto conserva e guarda o bem comum.

Frei António de Beja (2018) desejava que D. João III guiasse os seus passos por meio do exercício da justiça. Nesse desejo, o rei portu-guês deveria agir como se fosse um magistrado na solução de problemas

1 "Os ânimos dos súditos, nada beneficia, efetivamente, quanto a fama da justiça [...] Quando um é justo, todos voluntariamente suportarão o império e espontaneamente também se submeterão à sua autoridade, como lemos sobre Ciro, que se acredita ter sido um modelo não só de justiça, mas também de todas as virtudes principescas" (tradução nossa).

e de conflitos. Em vista disso, por mais que o rei devesse ser severo e sério nos juízos, deveria proteger os interesses da população, zelando pelo bem público e pela felicidade da comunidade:

Conserva-se mais a república e bem comum castigando os malfeitores e soberbos, e assim deve procurar o príncipe em como os vícios não fiquem sem castigo [...] porque é ministro de Deus para vingança dos pecados, exercitando justiça naquele que mal faz (Beja, 2018, p. 356).

Ao esmiuçar o tratado político *Breve doutrina e ensinança de príncipes*, depreendemos que a preservação do bem comum está intimamente atrelada ao castigo exemplar que deveria ser aplicado aos malfeitores e aos soberbos (Beja, 2018). No que concerne ao livro *De principe*, encontramos uma afinidade de pensamentos em relação a essa temática. De acordo com a nossa análise, para Pontano (1952), o rei será considerado digno do reinado se ele porventura perseguir os malvados, odiar os intemperantes e expulsar os mentirosos. Entretanto, diferentemente do frade jerônimo, o pensador italiano sugere, nas entrelinhas da obra, que o soberano deve perseguir e punir não o ser humano, mas, sim, a culpa, o vício e o pecado. Segundo ele,

sarai giudicato veramente degno di codesto tuo principato, e farai sperare di essere un buon re, se perseguirai i malvagi, se odierai gl'intemperanti e caccerei i menzogneri [...] Nei riguardi dei facinorosi e di quelli che la legge colpisce, comportati in modo che si veda che persegui e punisci non l'uomo, ma la colpa² (Pontano, 1952, p. 1029-1049).

Tendo em conta a nossa análise, elementos textuais nos levam a crer que, ao contrário de Beja, Pontano (1952) solicitava que o governante tivesse uma relação mais íntima, próxima e profunda

2 "Serás julgado verdadeiramente digno deste teu principado e darás a esperança de ser um bom rei se perseguires os malvados, se odiares os intemperantes e expulsares os mentirosos. Em relação aos desordeiros e àqueles a quem a lei atinge, comporte-se de tal maneira que se veja que você persegue e pune não o homem, mas a culpa" (tradução nossa).

com os súditos. Por esse ângulo, Alfonso II de Nápoles deveria agir de acordo com as circunstâncias, isto é, a depender da situação exposta, ele assumiria diversas funções, dentre as quais se destacavam a de pai, a de juiz, a de patrão e a de protetor. Embora o soberano tivesse de ser temido como um patrão e reconhecido como um juiz, deveria se importar com os assuntos inerentes à comunidade circundante:

Quando tu sia presente, ti condurrai nei riguardi dei cittadini in modo che essi ti considerino un padre nei loro bisogni, um magistrato nelle controversie, un arbitro nei contrasti e nelle contese civili, felice per la loro felicità e fortuna, afflitto delle loro avversità, con tutte le forze in lotta contro i pericoli e la violenza. È necessario infine che, assente e presente, sentano che hai a cuore le cose loro, temendoti come un padrone, ma rispettandoti come un protettore³ (Pontano, 1952, p. 1049).

Apesar de sinalizar que a relação entre o rei e os cidadãos teria de ser mais fria e mais distante, Frei António de Beja (2018) enaltecia o papel de juiz que D. João III deveria exercer em Portugal. Em conformidade com o pensamento do religioso, era necessário honrar e respeitar as leis que prezassem pelo bem comum, dividindo os cargos públicos de acordo com o trabalho, com a virtude e, sobretudo, com o merecimento de cada cidadão. Ao defender essa perspectiva na repartição de funções públicas, frisava que a justiça poderia ser de dois tipos: distributiva ou comutativa. Para ele, a justiça distributiva nada mais era do que a firme e perpétua vontade de dar a cada um o que lhe corresponde. Nas palavras do autor,

a distributiva justiça ordena em como, resguardado o proveito comum, sejam partidas as dignidades e ofícios conforme os trabalhos, virtudes e merecimentos de cada

3

"Quando você estiver presente, você se comportará com os cidadãos de tal forma que eles te considerem um pai em suas necessidades, um magistrado nas controvérsias, um árbitro nos contrastes e nas discórdias civis, feliz com a felicidade e com a sorte deles, aflito com as adversidades deles, lutando com todas as forças contra os perigos e a violência. Por fim, é necessário que, ausente e presente, sintam que você se preocupa com as coisas deles, temendo você como um patrão, mas respeitando você como um protetor" (tradução nossa).

um. Porque nisto se conhece o bom e justo regimento do príncipe, quando dispõe e bem parte os ofícios da república, não por afeição, mas conforme aos merecimentos das pessoas (Beja, 2018, p. 349).

Por outro lado, a justiça comutativa abordaria a perfeita comunhão de bens. Na óptica bejaniana, os cidadãos poderiam trocar e emprestar os bens materiais entre si. Engana-se quem acredita que essa filosofia somente valeria para objetos de pequeno valor, uma vez que Frei António de Beja (2018) também estava atento a pertences que poderiam ser comprados, vendidos e alugados. Ao articular o seu raciocínio com o de Aristóteles, discorre que a justiça

comutativa consiste em a seu fim em uma comunicação ou prestemo dos cidadãos, assim como em as coisas que se comprem e vendem, alugam ou trocam; com tal igualdade e proporção aritmética, diz Aristóteles que as coisas trocadas, umas não excedam em preço e valor as outras (Beja, 2018, p. 348-349).

Além de estabelecer as diferenças entre essas duas formas de justiça, o autor expõe outra categoria de justiça, denominada "justiça legal" ou "justiça geral". Ao ler com a devida calma e cuidado a obra *Breve doutrina e ensinança de príncipes*, observamos que a justiça legal se refere ao emprego das leis justas na conservação e na defesa do bem coletivo. Segundo o frade jerônimo, as leis serviriam para organizar a sociedade portuguesa em torno do bem comum, que, para o religioso, sempre deveria se antepor ao bem particular. Sendo assim, somando-se ao castigo exemplar que deveria ser dado aos malfeitores e aos soberbos – já mencionado neste texto –, era necessário que D. João III eliminasse as próprias inclinações e julgasse igualmente o pobre e o rico. Nesse sentido, o rei deveria entender que era inconcebível o pobre, por pequeno delito e por pequena culpa, ser punido com grandes e severas penas, ao passo que o rico, cometendo grande delito e possuindo grande culpa, permanecer ileso e não ser punido com nenhuma pena (Beja, 2018).

A respeito desse entendimento, Frei António de Beja (2018, p. 351-352), no capítulo intitulado *A justiça para ser perfeita deve ser feita igualmente sem afeição de pessoas*, evidencia que

[...] para ser justiça verdadeira há se de fazer igualmente a toda pessoa não se mostrando mais aceito por preço (ira, favor, medo ou amor) a uns que a outros, ca não pode ser justo aquele que antepõe qualquer destas coisas à justiça. E é de sentir (diz ele) que, sendo a justiça rainha e senhora de todas virtudes, muitos a não fazem, vencidos por alguma delas. E daqui vem que mandava Deus na velha lei que julgassem igualmente ao pequeno e grande, dizendo: 'A todos julgarás com igualdade, e não será acerca de ti aceitação nem diferença de pessoas.'

Apesar de não dividir o conceito de justiça em categorias, Giovanni Pontano (1952) também ressaltava que o governante deveria dar prêmios e cargos a quem de fato os merecesse. A exemplo de Frei António de Beja (2018), enfatizava que as honrarias estariam atreladas à personalidade dos súditos e ao trabalho exercido por eles, como podemos constatar no seguinte trecho:

Quelli dei sudditi di cui per esperienza avrai conosciuto l'ingegno, la fedeltà o la molta consuetudine negli affari, metterai a capo della magistratura, dando a loro stipendi, e li designerai agli affari di pace e a quelli di guerra. Farai governatori delle città e delle province gli uomini dal saggio consiglio e coloro che abbiano il culto della giustizia; porrai a capo delle fortezze coloro che siano di provata fedeltà e nient'affatto volubili; incaricherai dell'amministrazione e farai tesorieri quelli che tu sappia frugali, diligenti e parchi. [...] Perciò bisogna fare in modo che abbiano di te un'ottima opinione. E questo otterrai con somma facilità con le tue abitudini e se ognuno capirà che vale presso

di te secondo le sue capacità e le sue opere⁴ (Pontano, 1952, p. 1051-1053).

No tocante às leis, Pontano (1952) apresentava um raciocínio semelhante ao de Beja (2018), salientando que Alfonso II de Nápoles deveria criar leis iguais para todos, sem realizar qualquer tipo de distinção entre as pessoas. De acordo com sua mentalidade, “quando poi si tratta della legge, non fare alcun conto delle persone, ma vesti i panni delle leggi medesime che sono sempre uguali per tutti”⁵ (Pontano, 1952, p. 1049). Dessa maneira, ao agir com imparcialidade, o rei sempre teria de se comportar como um defensor daquilo que seria justo e honesto, mostrando-se distante do exercício da violência na materialização da justiça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao revisitar as obras *De principe* e *Breve doutrina e ensinança de príncipes*, identificamos que o *specula principis* aproxima o pensamento político de Giovanni Pontano e de Frei António de Beja, sendo o conceito de justiça um elemento integrante da reflexão política dos dois escritores. Mediante as recomendações existentes nos tratados em questão, tudo leva a crer que ambos retratavam a justiça de

4 “Aqueles súditos cuja engenhosidade, lealdade ou grande hábito nos negócios você conheceu por experiência, você deverá colocá-los à frente da magistratura, dando-lhes salários, e os nomeará para os assuntos de paz e para os assuntos de guerra. Você nomeará governadores das cidades e das províncias os homens de sábios conselhos e aqueles que cultuam a justiça; você colocará à frente das fortalezas aqueles que são de comprovada lealdade e nem um pouco inconstantes; você colocará no comando da administração e nomeará tesoureiros aqueles que você saiba que são frugais, diligentes e econômicos [...] Por isso, você precisa fazer de um modo em que eles tenham uma ótima opinião sobre você. E isso você conseguirá com grande facilidade com os seus hábitos e se cada um entender que perto de você as pessoas valem de acordo com as suas habilidades e de acordo com as suas realizações” (tradução nossa).

5 “Depois, quando se trata da lei, não leve em consideração as pessoas, mas se coloque no lugar das mesmas leis, que são sempre iguais para todos” (tradução nossa).

maneira muito pragmática, considerando-a um instrumento eficaz para a transformação social e para o estabelecimento da concórdia entre os cidadãos. Ademais, pontua-se que Alfonso II de Nápoles e D. João III deveriam atuar como se fossem árbitros na mediação de conflitos e na solução de problemas, zelando sempre pelo bem comum e pela felicidade da sociedade napolitana e portuguesa, respectivamente.

Haja vista as nossas observações, concluímos que a técnica do aconselhamento, adotada por Pontano e Beja, evidencia o pensamento político e o engajamento social dos dois escritores. Nessa relação entre sociedade e política, o ato de fornecer conselhos não pode ser reduzido a um mero exercício retórico banal e corriqueiro, pois, por meio desse ato, identificamos que *De principe* e *Breve doutrina e ensinança de príncipes* são textos de intervenção político-social. Dessa forma, a nosso ver, as recomendações fornecidas por Pontano e Beja visavam à (re)organização da sociedade napolitana e portuguesa.

Levando em consideração os resultados apresentados, consideramos a temática de nossa pesquisa um elemento a mais para a fortuna crítica acerca de Giovanni Pontano e Frei António de Beja. Na mesma proporção, pontuamos que os tratados *De principe* e *Breve doutrina e ensinança de príncipes* merecem ser revisitados e estudados, uma vez que a grandeza dessas obras será evidenciada quando diversas análises vierem à tona. Ademais, esperamos que a nossa investigação tenha contribuído para verificar não somente a relação de Pontano e Beja com o *specula principis*, mas para retirar essa Literatura política, pedagógica e moralizadora da zona do esquecimento. Apesar de ser um gênero retórico pouco explorado e de não fazer parte do século XXI, o espelho de príncipes é atual e concentra grande valor literário, na medida em que dialoga com temas do nosso cotidiano, como a responsabilidade do governante por promover a justiça e o bem-estar da população. Evidentemente, no âmbito das futuras pesquisas acadêmicas, o *specula principis* representa um universo riquíssimo a ser analisado e destrinchado.

REFERÊNCIAS

BEJA, F. A. Breve doutrina e ensinança de príncipes. In: FRANCO, J. E.; FIOLEHAIS, C. (Ed.). **Obras pioneiras da cultura portuguesa**: primeiros textos de ética social e política – sécs. XV e XVI. Lisboa: Círculo de Leitores, 2018. v. 5. p. 329-382.

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: 15 abr. 2024.

HAHN, F. A. Reflexos da perfeição: alguns elementos do gênero espelhos de príncipes na Idade Moderna. **Varia Scientia**, Cascavel, v. 6, n. 12, p. 151-157, 2006. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/variascientia/article/view/1519>. Acesso em: 13 jan. 2024.

HANSEN, J. A. Educando príncipes no espelho. **FLOEMA – Caderno de Teoria e História Literária**, Vitória da Conquista, n. 2A, p. 133-169, 2006. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1661>. Acesso em: 10 dez. 2023.

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: 28 abr. 2024.

MUNIZ, M. R. C. **O leal conselheiro, de Dom Duarte, e a tradição dos espelhos de príncipes**. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

PONTANO, G. *De principe*. In: GARIN, E. (Org.). **Prosatori latini del quattrocento**. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1952. p. 1019-1063.

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.

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

2

Sileide France Turan Salvador

CAMÕES E SUA DINAMENE:

DE UMA VIAGEM SENSÍVEL
À PROPOSTA DE CUIDADO ESPIRITUAL

RESUMO

Este estudo tem como objetivo elaborar um diálogo, refletindo acerca da morte e do luto, relacionando a poesia e a realidade da perda que inspira a escritura poética camoniana, tendo em vista três sonetos de Camões (c.1524-1580) que compõem o Ciclo a Dinamene. Também estabelece uma relação dialógica com a gestão de conflitos e um modelo de cuidado espiritual, o modelo diamante de Carlo Leget, que apresenta a necessidade de assistência espiritual em situações de sofrimento, cuidados paliativos, falecimento, luto e nas complexidades das relações com familiares, amigos, cuidadores e profissionais da saúde. Construído sobre uma base teológica, esse modelo desenvolve a noção de "espaço interior", relacionada a uma estrutura composta por cinco eixos: autonomia, sofrimento, questões relacionais, questões pendentes e esperança.

Palavras-chave: Camões; Dinamene; cuidado espiritual; modelo diamante.

INTRODUÇÃO

O bem viver humano se relaciona com fatores econômicos, ideológicos, morais, políticos, históricos e sociais que transformam a existência. Entretanto, a finitude pessoal e dos seres amados destaca-se como um poder impactante no existir, causador do enlutamento. Esse luto, como modo de vivenciar a morte, é abordado em profundidade na poesia elegíaca de Camões (c.1524-1580); nesta pesquisa, por intermédio dos poemas camonianos, analisamos o sentido da dor e do luto vertido em operação de linguagem. Este estudo tem como objetivo elaborar um diálogo, refletindo acerca da morte e do luto e relacionando a poesia e a realidade da perda que inspira a escritura poética camoniana, tendo em vista três sonetos que compõem o Ciclo a Dinamene. Também estabelece uma relação dialógica com a gestão de conflitos e um modelo de cuidado espiritual, o modelo diamante, de Carlo Leget (2017).

Importa destacar que o fator causador de sofrimento não são as experiências da vida em si, mas o modo como são percebidas, interpretadas, valoradas e sentidas (Souza, 2023). Em situações de adoecimento severo, os Cuidados Paliativos (CP) tanto se destinam à pessoa enferma, portadora de doença grave, irreversível e que traz risco à continuidade da vida quanto a seus familiares e aos profissionais da saúde (WHO, 2020). Os CP não são sinônimos de cuidados de fim de vida nem de obstinação terapêutica e/ou intervenção invasiva; também não se caracterizam como um diagnóstico, mas como uma filosofia de cuidados em saúde.

Nessa rememoração, figura a postulação de interação com Dinamene, personagem camoniana de destaque, apresentada em versos saudosos e ressentidos por sua perda. Ela pode ser uma criação totalmente ficcional ou a representação de alguma mulher com quem Luís de Camões conviveu. Fagundes (2017) postula algumas possibilidades: talvez fosse a chinesa por quem Camões

teria alimentado uma paixão e que se afogou no naufrágio na foz do rio Mekong, sendo que o poeta, preferindo salvar o manuscrito *Os Lusíadas*, não logrou salvar sua amada; ou, ainda, seria esse o codi-
nome de Dona Joana Noronha de Andrade e Meneses, uma provável
amante do poeta, filha de D. António de Noronha, conde de Linhares,
que, desgostoso, enviou a filha ao Oriente como castigo e ela teria
morrido afogada nessa viagem.

Para compreender a conexão que pretendemos estabelecer
entre a ficção camoniana com o modelo diamante, é necessário se
debruçar um pouco mais sobre a teoria.

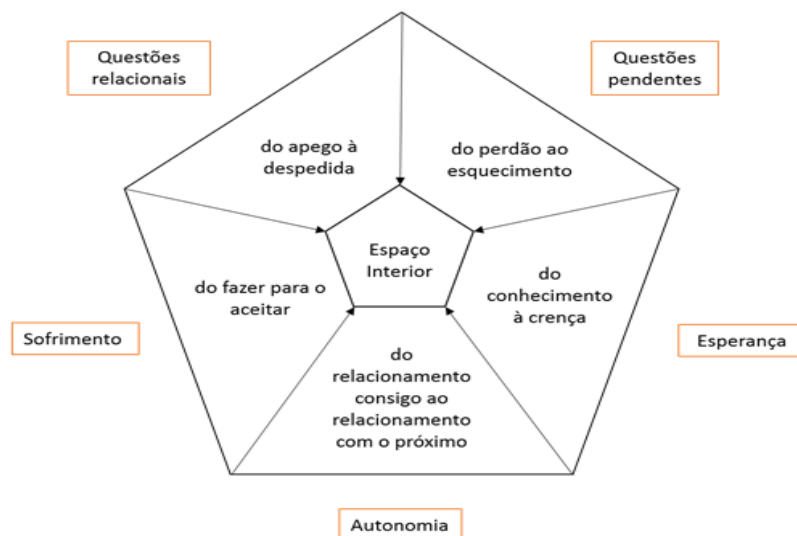
A *ARS MORIENDI*: DA IDADE MÉDIA À CONTEMPORANEIDADE

No século XV, ocorreu a terrível epidemia de peste negra,
que exterminou um terço da população europeia. Nesse contexto,
foi escrito um manual cristão para a boa morte, o *Ars moriendi*, que
ensinava a vencer as tentações e acessar o paraíso. Esse manual
apresentava o destino humano sendo selado no fim da vida terrena
pelo desempenho diante das cinco últimas tentações: a increduli-
dade; o desespero; a intolerância perante o sofrimento; a vanglória;
e a incapacidade de renunciar aos bens materiais e aos familiares
(Santos; Sonaglio, 2017).

Leget (2016, 2017) reinterpretou o *Ars moriendi* no contexto
secular, denominando-o modelo diamante, pois, gráfica e metafori-
camente, é representado pelo formato e sentido de um diamante. O
autor propõe que a pessoa em sofrimento, na contemporaneidade,
não precisa escolher entre o bem e o mal (tal como ocorria durante
a Idade Média), mas, tendo os polos de tensão harmonizados, pode
optar pelo autocuidado e aceitar o bom cuidado (Leget, 2007).

Dissociado de juízo de valores, não categorizado em “certo e errado” e prezando pelo autoentendimento, o modelo diamante contribui, holisticamente, na escuta das histórias e das vozes compartilhadas de quem sofre (Leget, 2017). Como exercício lúdico aplicável à humanidade, que, inevitavelmente, vivencia a morte e o luto, ele apresenta a necessidade de assistência espiritual em situações de sofrimento, de CP, falecimento, luto e nas complexidades das relações com familiares, amigos, cuidadores e profissionais da saúde que lidam com a finitude. Construído sobre uma base teológica, desenvolve a noção de “espaço interior”, relacionada a uma estrutura composta por cinco eixos: autonomia, sofrimento, questões relacionais, questões pendentes e esperança (Figura 1).

Figura 1 – Modelo diamante



Fonte: Adaptado de Leget (2017).

A partir disso, há cinco perguntas centrais para a harmonização do espaço interior: quem eu sou e o que eu realmente quero? Como eu lido com o sofrimento? Como me despeço? Como olho

para minha vida passada e presente? O que devo esperar? As respostas a essas perguntas vêm do entendimento dos seguintes pontos de tensão:

- a. **Autonomia – do relacionamento consigo ao relacionamento com o próximo:** a depender da polarização vivenciada entre o “eu” e “outros”, pode haver uma negação relacional da autonomia, acarretando, quando em polos extremos, a paralisação diante da vida e os desvios psicológicos, físicos, espirituais e comportamentais. As perguntas peculiares a essas polaridades são: quem eu sou? O que eu quero?
- b. **Sufrimento – do fazer para o aceitar:** esta dimensão pode se materializar em ações de aceitação e compaixão, fazendo-se necessárias a aceitação da realidade e a construção do sentido de vida, do autoconhecimento e do entendimento do mundo. As perguntas dessas polaridades são: como enfrento o sofrimento? As atitudes positivas dos que me rodeiam sempre serão proporcionais ao meu sofrimento? (Leget, 2016).
- c. **Questões relacionais – do apego à despedida:** tanto o apego quanto a constatação da necessidade de despedir-se podem, como vontades, ser acompanhadas pela raiva, culpa e medo. A harmonia entre os dois polos deve ser mediada com muita sensibilidade, pois pode envolver despedir-se de coisas boas da vida, como uma boa situação econômica, social e profissional, assim como se despedir de uma situação física, tal qual o ato de caminhar para alguém que ficará em cadeira de rodas, um membro do corpo que será perdido (como uma perna a ser amputada), o iminente falecimento de um familiar ou a experiência do próprio falecimento que se aproxima (Leget, 2007). As perguntas dessas polaridades são: não desejo me despedir, e agora? Como devo me despedir?

- d. **Questões pendentes – do perdão ao esquecimento:** para muitas pessoas, a ação de lidar com situações não resolvidas ou mal resolvidas é difícil; contudo, essas atitudes são fundamentais para resultados positivos no âmbito da saúde mental e física. As polaridades relacionadas às questões pendentes abarcam a culpa, as dimensões do perdão e do esquecimento. Se o perdão é um diamante de múltiplas facetas que, quando lapidadas, trazem recurso espiritual à pessoa, o esquecimento é a polaridade que lhe permite confrontar e superar o passado e/ou esquecê-lo; é o espaço interior redirecionando a pessoa a “viver o aqui e o agora” (Leget, 2017). No polo do perdão, se prioriza a reconciliação e, diante da impossibilidade desta, se acessa o polo do esquecimento/superação. As perguntas peculiares a essas polaridades são: como perdoar? Como esquecer/superar o que aconteceu? Há possibilidades de reconciliação?
- e. **Esperança – do conhecimento à crença:** na relação direta com a esperança, estão os polos do conhecimento e da crença, que impactam o medo e o modo como a realidade é experienciada e interpretada. O polo do conhecimento diz respeito ao que pode ser comprovado por evidências e o polo da crença trata das questões espirituais que não podem ser respondidas pela ciência. Em algumas situações, a pessoa que sofre se agarra em demasia ao polo da crença, ao ponto de perder o senso da realidade. Em outras situações, se apega ao polo do conhecimento e perde o contato com a dimensão da vida que está acima do conhecimento científico, mas é importante como fonte de conforto e inspiração (Leget, 2016). As perguntas peculiares a essas polaridades dizem respeito ao sofrimento e à morte, sendo elas: por que estou sofrendo? Morrer dói? E depois da morte? No que devo crer?

O MODELO DIAMANTE NA PRÁXIS: POSSIBILIDADES DE APLICAÇÃO

Na poesia elegíaca de Camões, há uma perspectiva mística sobre a lírica do luto, classificando-a como modo de afirmação da existência, escrita por e para vivos; como trata da morte de outro ser, se caracteriza como um triunfo sobre a morte, uma experiência de vitória, de superação, de conquista. Escrever sobre a morte seria, portanto, sobreviver. Camões, em suas composições, imprime confiança ao poder de conservar a memória, de sublimar a dor e de superá-la por meio da escrita.

O canto do luto, no Ciclo a Dinamene, se revela como um rito do e pelo qual o eu lírico emerge, tendo superado a perda e pleno novamente, oferecendo a cura ao leitor: "Ouçam a longa história de meus males /e curem sua dor com minha dor; / que grandes mágoas podem curar mágoas" (Camões, 1994, p. 185). Mas há um fator de radicalidade nesse lugar de fala: as afirmações do eu lírico são, em si, uma análise da partida, uma vivência da despedida, um ato de compaixão, um registo do modo de resistir. Entendemos, desse modo, que a compaixão é um movimento que ocorre dentro da pessoa e se expõe externamente. Em Camões, o fundamento da compaixão revela o fundamento do sentimento: a compaixão precisa ser a base do momento poético.

Na aplicação prática de cuidado espiritual, nos valemos do *Soneto XIII*, de 1595, e mais duas obras do Ciclo a Dinamene.

ALMA MINHA GENTIL QUE PARTISTE

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida descontente,
Repousa lá no Céu eternamente,
E viva eu cá na terra sempre triste.
*Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente*

*Que já nos olhos meus tão puro viste.
E se vires que pode merecer-te
Alguma cousa a dor que me ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,
Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou.*
(Camões, 1994, p. 175, grifo nosso).

AH! MINHA DINAMENE ASSI DEIXASTE

Ah! Minha Dinamene, assi deixaste
quem não deixara nunca de querer-te!
Ah, Ninfa minha, Já não posso ver-te,
tão asinha esta vida desprezaste!
Como já para sempre te apartaste
De quem tão longe estava de perder-te?
Puderam estas ondas defender-te
Que não visses quem tanto magoaste?
Nem falar-te somente a dura morte me deixou,
que tão cedo o negro manto
Em teus olhos deitado consentiste!
Ó mar, ó céu, ó minha escura sorte!
Que pena sentirei, que valha tanto,
Que inda tenho por pouco o viver triste?
(Camões, 1994, p. 175).

QUANDO DE MINHAS MÁGOAS A COMPRIDA

Quando de minhas mágoas a comprida
Maginação os olhos me adormece,
Em sonhos aquela alma me aparece
Que pera mim foi sonho nesta vida.
Lá nu'a saudade, onde estendida
A vista pelo campo desfalece,
Corro pera ela; e ela então parece
Que mais de mim se alonga, compelida.
Brado: — Não me fujais, sombra benina! —
Ela, os olhos em mim c'um brando pejo,
Como quem diz que já não pode ser,
Torna a fugir-me; e eu gritando: — Dina...
Antes que diga: — mene, acordo, e vejo
Que nem um breve engano posso ter.
(Camões, 1994, p. 177).

A perspectiva de leitura de mundo via poesia camoniana pode esclarecer a ação de formar laços afetivos de conforto, animando a pessoa deprimida e/ou apática pela poética da troca de papéis: “eu” no lugar do “outro” (Ricoeur, 1983; Lévinas, 1993), ou seja, a leitura da obra camoniana pode abrir uma pergunta e/ou resposta que está fechada, conduzindo-a para perspectivas amplas, e o que parece ser uma questão de “sim e não” se transforma em situação na qual múltiplas escolhas são possíveis de ser feitas. Assim, faz-se imprescindível entender o sentido do eu lírico, voz que fala no poema, que não é, necessariamente, a voz do autor. Também importa a identificação das questões morais que são escolhas guiadas por conjuntos de valores.

O momento poético se inicia com uma pré-fase, autoaplicada pela pessoa que decidiu oferecer o cuidado espiritual, seguindo para as demais etapas do modelo diamante, conforme exposto do Quadro 1.

Quadro 1 – Aplicação do modelo diamante à poesia camoniana

Fase	Planejando o momento poético e a ação	Aplicação pessoal do momento poético
Pré-fase: Identificação da questão moral	1. Leitura dos sonetos pelo condutor do momento poético e terapêutico, efetuando a análise do que é concreto: a situação dessa pessoa que sofre aqui e agora. 2. Questão sobre a ação: o que devo fazer? O que apreendo da leitura dos poemas de Camões? Qual é o significado das palavras do eu lírico? 3. Questão moral: posso, devo? – considerar consequências legais, éticas, educacionais. Responder, intimamente: como ajudarei, hoje? Como colaborarei, na preparação da pessoa que sofre, para as fases que virão?	▪ Identificação de questões morais causadoras de sofrimento emocional e físico. Exemplos: soneto 1 – destaque na culpa; soneto 2 – destaque na necessidade de desapego; soneto 3 – destaque na necessidade de esperança.

Fase 1: Explorando	1. Contação de histórias: contextualizar a vida do autor (Camões). Contar as histórias e lendas relacionadas a Dinamene. Ler os sonetos (individualmente ou em bloco). Iniciar as reflexões: que perguntas e reflexões surgem ao ouvir os sonetos de Camões?	▪ Há vivências pessoais que causam identificação com o eu lírico dos sonetos? ▪ Quais são esses eventos?
Fase 2: Tornando explícito	1. Identificação das questões morais dos sonetos.	▪ Há questões morais ou dilemas semelhantes em sua vida?
Fase 3: Análise	1. Identificação das pessoas envolvidas nas questões morais dos sonetos.	▪ As pessoas envolvidas nas questões morais dos sonetos podem ser: o eu lírico e seu espaço interior. ▪ Para você, qual é o papel de Dinamene, de Deus, do Mar, do Céu? ▪ Como você identifica as questões morais do eu lírico? ▪ Há histórias e pessoas em sua vida com as mesmas questões morais?
Fase 4: Deliberação	1. Destaque de quais argumentos são relevantes para responder às questões morais.	▪ Que opções hipotéticas de ações e soluções podem ser aplicadas aos dilemas visibilizados nos sonetos? ▪ Essas ações e soluções hipotéticas podem contribuir na resolução de pendências, no autoencontro e no encontro com o outro na vida real?

Fase 5: Plano	1. Exploração, na conversa poética, das cinco dimensões do modelo diamante. Conferir se todas as dimensões foram contempladas no exercício do cuidado espiritual.	▪ Que passos concretos devem ser dados, na integração do cuidado espiritual, para que haja uma harmonização em todas as demais dimensões do seu espaço interior? ▪ Você, por meio dessa conversa poética, está vivenciando a promoção da paz? ▪ Deseja falar algo mais sobre isso? ▪ Que outra preocupação tem? ▪ Está sentindo algo mais que deseja me contar?
------------------	---	---

Fonte: Adaptado de Leget (2017).

No contexto do estabelecimento do diálogo, há o entendimento de que o silêncio é uma solicitação de tempo e espaço para a elaboração do pensamento e pode preceder à divulgação de um pensamento profundo sobre questões difíceis. Na ação de aguardar, elabora-se a construção da escuta ativa (quando se ouve interagindo) e esse calar/aguardar expressa o companheirismo da fala com o coração. As decisões visando a harmonizar o espaço interior sempre devem se praticadas pelo ser que sofre e está sendo atendido, pois se trata de sua experiência de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo apresentou o modelo diamante como intervenção que se vale do momento poético, promovendo fases de informação, observação, sinalização, acompanhamento, coordenação e

discussão acerca do sofrimento. Sua aplicação, a partir da análise dos três sonetos de Camões, pode auxiliar a pessoa que sofre a reconhecer e entender o sentido de vida, de si e do mundo que a rodeia. O diferencial que esse momento poético traz é que tanto indivíduos comuns (cuidadores, amigos e/ou familiares) quanto qualquer componente da equipe multiprofissional de saúde podem colaborar na construção de laços e lembranças afetivas que tragam à memória da pessoa que sofre aquilo que lhe pode trazer esperança.

REFERÊNCIAS

CAMÕES, L. V. **Lírica completa II [sonetos]**. 2. ed. Lisboa: INCM, 1994.

FAGUNDES, M. G. Da mágoa, sem remédio, de perder-te: o luto como trabalho da linguagem na poesia de Camões. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 102-114, 2017.

LEGET, C. Retrieving the ars moriendi tradition. **Med Health Care and Philos**, [s.l.], v. 10, n. 3, p. 313-319, 2007.

LEGET, C. A new art of dying as a cultural challenge. **Stud Christ Ethics**, [s.l.], v. 29, n. 3, p. 279-285, 2016.

LEGET, C. **Art of living, art of dying**: spiritual care for a good death. London: Jessica Kingsley, 2017. *E-book*.

LÉVINAS, E. **Humanismo do outro homem**. Petrópolis: Vozes, 1993.

RICOEUR, P. **A metáfora viva**. Porto: Rés, 1983.

SANTOS, D.; SONAGLIO, A. A ars moriendi e a construção da “boa morte”: práticas pela salvação da alma no século XV. **Brathair**, [s.l.], v. 17, n. 1, p. 1-20, 2017.

SOUZA, D. J. R. **Aconselhamento familiar e conflitos**: unidade 1 – conflitos e construção de sentidos. Curitiba: FABAPAR, 2023.

WORLD HEALTH ORGANIZATION (WHO). **Definition of palliative care**. 2020. Disponível em: <http://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/palliative-care> . Acesso em: 31 out. 2025.

3

Valeria Evencio Zecchinello de Carvalho

DE MORTOS A MORTOS:

CONSIDERAÇÕES SOBRE A MORTE
NO *SERMÃO AO ENTERRO*
DOS OSSOS DOS ENFORCADOS,
DE PADRE ANTÔNIO VIEIRA

RESUMO

Este artigo objetiva apresentar que o *Sermão ao enterro dos ossos dos enforcados*, pregado na Bahia, em 1637, pelo padre António Vieira (1608-1697), explora o sentido da morte em um contexto de guerra e desordem, utilizando a ocasião fúnebre para suscitar uma profunda reflexão teológica e, especialmente, moral. O sermão critica a vaidade, a transitoriedade dos bens terrenos e, mesmo os contrastando com a realidade última da morte e do julgamento divino, Vieira discursa recrudescendo a responsabilidade humana pelas suas ações. A decomposição dos corpos, reduzidos a ossos, retoma, por exemplo, o comportamento diante da morte dos menos favorecidos e frente ao final da vida dos poderosos. A partir da óptica religiosa, inferimos concepções sobre a morte por razões políticas, o fim da bondade, o acaso da misericórdia e o naufrágio da condição humana universal: sabendo que a morte virá, ignoramos que a vida é melhor quando afastados de preconceitos, violências, desatinos e guerras. Para além da justiça divina, que transcenderia a justiça terrena no entendimento de Vieira, devemos buscar um plano de virtudes terrenas. À época desse sermão, o Brasil foi invadido pelos holandeses e tais litígios decorreram de disputas geopolíticas na Europa, notadamente entre Espanha, Portugal e Holanda. Apesar de as guerras ocorrerem cada qual de acordo com o desenvolvimento bélico de seu tempo, as mortes parecem ser sempre um pouco as mesmas: os poderosos fazem alianças e escolhem quem e como irá morrer – ao tempo de Vieira, enforcados e, atualmente, trucidados.

Palavras-chave: Sermão; Padre António Vieira; morte.

Era o século XVII e os portugueses haviam feito do Brasil a sua maior e mais rica colônia, um local marcado por um conjunto de crises da pior espécie: guerras religiosas, disputas territoriais, instabilidade política, desigualdades, violência e mortes acontecendo aos borbotões. As invasões holandesas (1624-1654) agravavam o cenário de desordem e incerteza, tanto no plano militar quanto no espiritual. Foi nesse contexto que padre António Vieira (1608-1697), missionário jesuíta e um dos maiores oradores sacros da língua portuguesa, pregou na Bahia, em 1637, o *Sermão ao enterro dos ossos dos enforcados*.

Trata-se de um texto que, tomando como ponto de partida a ocasião fúnebre de condenados à forca, propõe uma reflexão teológica, moral e política sobre a universalidade da morte, a justiça divina e a arbitrariedade da justiça humana. Aqui, pretendemos demonstrar que Vieira, por meio de uma retórica barroca marcada por imagens de decomposição e igualdade final entre ricos e pobres, critica a vaidade humana e os abusos do poder político, ao mesmo tempo que convoca os ouvintes à prática das virtudes terrenas. Ademais, ainda que distanciados pelo tempo e pela história daquela época, é possível relacionar esse sermão ao conceito contemporâneo de necropolítica, proposto por Achille Mbembe (2018), evidenciando que a crítica vieiriana se aplica ao hodierno.

Em ambos os casos, podemos aventar que se faz presente uma soberania que se manifesta pela decisão sobre quem deve viver e quem deve morrer. Todavia, no caso de Vieira, temos uma pregação singular: diante de ossadas de condenados à forca – homens que, socialmente, carregavam o estigma da marginalidade –, o orador constrói uma meditação sobre a morte como niveladora universal, que iguala poderosos e miseráveis. A ocasião, aparentemente secundária, transforma-se em palco de reflexão sobre a vaidade, a transitoriedade da vida e a urgência da conversão moral.

A pena de enforcamento, tal como prevista nas Ordenações Filipinas, representava uma das sanções mais severas aplicadas

pelo sistema penal lusitano nos períodos modernos, especialmente durante a vigência das referidas ordenações, entre os séculos XVII e XIX. Como compilação jurídica promulgada em 1603 por Filipe II de Portugal/Filipe III da Espanha (1527-1598), as Ordenações Filipinas refletiam uma concepção penal ancorada nos princípios do castigo exemplar e da repressão pública.

As normativas vigoraram no Brasil por mais de duzentos anos – entraram em vigor em 11/01/1603 e, no campo da matéria penal, permaneceram até 1830/1831, sendo substituídas pelo primeiro Código Penal Brasileiro. Em seu capítulo V, classificava o enforcamento como um modo de “morte natural na força para sempre” (Almeida, 1870, p. 1191), isto é, a punição transcendia o terreno, alongando-se para o além. Ademais, o tipo penal iniciava indicando que ter as mãos decepadas e ser submetido à força seriam castigos a ser imputados, em primeiro plano, ao “escravo que arrancar arma contra seu senhor” e, no plano imediato seguinte, ao filho que matasse seu pai (Almeida, 1870).

Desse modo, o enforcamento era reservado, em geral, aos crimes tidos como graves ou torpes, como homicídio, roubo qualificado, traição e determinados delitos sexuais, sendo aplicado, sobretudo, às classes mais baixas da população e aos escravizados, que ainda não constituíam uma “classe”. A execução, normalmente realizada em locais públicos, visava não apenas a punir o infrator, mas também a reforçar a autoridade do soberano e intimidar a coletividade, operando como mecanismo de controle social. Sob a lógica jurídico-política das Ordenações, a pena de morte por enforcamento possuía não apenas uma função penal, mas também simbólica e pedagógica.

Numa demonstração de poder das autoridades da época, assim como da busca de exercício do controle comportamental do coletivo, o condenado era pendurado em força erguida em praça pública, tornando-se um signo visível da força do rei e da ordem jurídica que emanava de sua vontade soberana. Os restos mortais,

na maioria das vezes, eram deixados expostos por dias ou mesmo enterrados junto à forca, gesto que reiterava a desonra do condenado, inclusive após sua morte.

Essa ritualização da execução, que incluía cortejos, proclamações e fórmulas litúrgicas, buscava tanto expiar o crime cometido quanto reafirmar uma concepção teológica da justiça, segundo a qual o pecado e a desobediência exigiam punição terrena como prelúdio do juízo divino. Dessa forma, o enforcamento não era um simples ato punitivo, mas um espetáculo carregado de sentidos morais e religiosos.

Nessas circunstâncias tão brutas, compreendemos a relevância do *Sermão ao enterro dos ossos dos enforcados*, proferido por Vieira, uma vez que, ainda que seja a partir de restos mortais de enforcados esquecidos, de pessoas mortas por uma pena abominável, o sermão busca iluminar as tensões existentes entre justiça divina e justiça humana, entre misericórdia cristã e rigor legal.

Ao criticar implicitamente a desumanização dos condenados, mesmo após a morte, o sermonista convida à reflexão sobre a falibilidade dos juízos terrenos e sobre o destino eterno das almas. É possível, a nosso ver, inserir esse discurso numa tradição crítica que, embora não negue a legitimidade das Ordenações, problematiza os limites éticos e espirituais de sua aplicação. Assim, o sermão não apenas lança luz sobre o impacto simbólico da pena de enforcamento no imaginário coletivo, mas também propõe uma releitura teológica e moral das práticas punitivas de sua época.

De acordo com a retórica presente nos sermões de Vieira, imbuída da doutrina jesuítica, o orador lança:

Que vivo há que queira ser pai, ou filho de um enforcado? É tão feio, tão infame, e tão abominável o suplício da forca, que de todos estes respeitos priva, e despoja aos miseráveis, que nela acabam. O que hoje é a forca era antigamente a Cruz (como foi até o tempo do Imperador

Constantino¹ e falando dela São Paulo diz: *Maledictus omnis, qui pendet in ligno* [GL 3,13]: 'Todo homem, que acaba a vida, pendurado de um pau, é maldito'. Alude o Apóstolo ao Capítulo vinte e um do *Deuteronomio*², onde a Lei Divina pronuncia a mesma maldição com palavras ainda de maior horror: *Maledictus a Deo est, qui pendet a ligno* [DT 21,23]: 'O homem, que morre em um pau, não só é maldito, senão maldito de Deus'. Sentença verdadeiramente horrendo, e que só se pode entender por encarecimento da infâmia, e abominação de tal género de morte. Eram condenados e este suplício não todos os delitos, senão os mais graves, e atrozes, como latrocínio, o homicídio, a rebelião, a blasfêmia: e não diz a Lei que malditos de Deus os ladrões, os homicidas, os sediciosos, os blasfemos, senão os que morrem pendurados de um pau: *Maledictus a Deo est, qui pendet a ligno*. Como se fora mais abominável a pena, que a culpa, e mais mofinos, e malditos os justicados, pela infâmia do suplício, que pela atrocidade dos crimes. E como esta infâmia, e maldição corre pelas veias, e se difunde, e estende aos parentes, qual haverá que a queira herdar, ou ter parte nela? Esta é a razão, porque os vivos, destes mortos não podem ser adulados, nem lisonjeados neles, envergonhadas, e afrontados, sim. Antes a maior honra, e graça, que se poder usar com os tais, é dissimular-lhes o sangue, e encobrir-lhes o parentesco. Por isso consideram alguns que estando Cristo na Cruz, nem à Mãe chamou 'Mãe', nem ao 'primo', naquelas duas verbas do Seu testamento, calando os nomes do parentesco, por lhes não publicar a afronta (Vieira, 2015, p. 104).

- 1 "Notas do autor: Constantino, o Grande (Flavius Valerius Constantinus, 280/288-337), Imperador romano, venceu o seu rival Maxêncio na Ponte Milvius (312) e dividiu o mundo romano com Licínio, a quem coube a parte do Oriente. Concedeu a paz aos cristãos pelo édito de Milão (313). Tomou medidas contra o paganismo (324) e mostrou-se cada vez mais favorável ao cristianismo. Convocou e presidiu ao primeiro concílio ecuménico, de Niceia (325)" (Vieira, 2001, p. 103).
- 2 "Se um homem, culpado de um crime que merece a pena de morte, é morto e suspenso a uma árvore, seu cadáver não poderá permanecer na árvore à noite; tu o sepultarás no mesmo dia, pois o que for suspenso é um maldito de Deus. Deste modo não tornarás impuro o solo que lahweh teu Deus te dará como herança" (Dt 21, 22-23).

Esse excerto é fundamental para a compreensão do *modus operandi* desse sermão, que inicia com uma pergunta retórica, com vistas a chamar a atenção dos ouvintes; na sequência, reflete sobre a infâmia social do enforcado e de sua linhagem e afetos, perpassando pelo peso espiritual da condenação à forca, contrastando-a com a redenção de Cristo na Cruz.

A imagem da forca, dos ossos, dos enforcados é central na pregação de Vieira. O pregador parte do espetáculo da decomposição e da redução do corpo a pó para afirmar a igualdade de todos diante da morte. Todavia, observemos que se trata de paridade somente quanto ao fato de que todos vão morrer em algum momento e nunca com relação ao modo como irão perecer. Em poucas palavras, Vieira retoma o banimento do penalizado e de sua família da memória e da dignidade humana, sendo melhor se esconder. Ainda, com relação à maldição bíblica que persegue o enforcado, o orador abre a possibilidade de redenção aos condenados a partir do Cristo crucificado.

A retórica barroca é marcada pelo contraste: o que antes era glória torna-se ruína e, mais, uma destruição que atravessa gerações? Nenhuma pessoa quer fazer ou ter feito parte da vida de uma pessoa condenada à forca. A decomposição dos corpos serve como *memento mori*, ou seja, a lembrança da morte, a recordação insistente da transitoriedade da existência e do desconhecimento de quando a morte virá. Nessa perspectiva, Vieira dialoga com a tradição agostiniana. Santo Agostinho (2012), em *A cidade de Deus*, também afirma que todo poder terreno se curva à morte, que dissolve fronteiras sociais e iguala os homens no pó.

Em outro sermão que tem como ponto fundamental a morte, nesse caso, um que foi pregado na Quarta-Feira de Cinzas em Roma, em 1672, o orador recorda sobre a morte chegando e igualando a todos: "O grande, e o pequeno; o rico, e o pobre; o sábio, e o ignorando; o senhor, e o escravo; o príncipe, e o cavador; o Alemão, e Etíope: todos ali são da mesma cor" (Vieira, 2015, p. 108). Ainda nesse sermão,

prossegue – citando Santo Agostinho – que os cônsules romanos, os imperadores, os capitães famosos que mandavam no mundo, os Césares, os Pompeus, os Augustos e tantos outros dominantes, já estando mortos, são “tudo pó, tudo cinza” (Vieira, 2015, p. 108). Está, nesses exemplos, um recurso pedagógico evidente: ao mostrar que a morte afeta a todos, deixando-os reduzidos ao pó, a despeito do quanto tiveram em vida, o sermoneiro busca despertar preocupação com o pecado e a necessidade de conversão ao Cristianismo Católico, principalmente porque, se a vida foi de exploração e horror, com a morte, igualados, há uma esperança para o além-morte.

Alcir Pécora (1994, p. 92) observa que a retórica de Vieira se funda em “um teatro sacramental”, em que as imagens sensoriais conduzem a uma experiência de choque, voltada a suscitar temor e mudança de vida. A imagem da morte – desde sempre – causa, entre tantos pensamentos e sensações, ao menos a necessidade de atenção mínima, mesmo que por um segundo, pois a morte chega e pronto.

Outro eixo fundamental desse sermão é a contraposição entre a justiça dos homens e a justiça de Deus. Os enforcados, condenados pela justiça terrena, podem, ainda assim, alcançar misericórdia divina. Vieira recorda que, aos olhos de Deus, não importa a infâmia da morte, porque Ele é misericordioso, inclusive com os enforcados: “Neste mundo, que é a terra da mentira, a única verdade é a graça: no outro mundo, que é a terra da verdade, toda a verdade é a glória. [...] dará Deus nesta vida a Graça, e na outra a Glória” (Vieira, 2015, p. 108). Aqui, evidenciamos uma crítica implícita ao caráter arbitrário da justiça humana: a morte pública na forca é espetáculo de poder, mas não decide a salvação; em contraste, a justiça divina é absoluta e imparcial.

João Francisco Marques (1992, p. 146) declara que Vieira desloca o sentido da punição: em vez de mera repressão social, o suplício dos condenados torna-se ocasião de conversão moral para todos. O pensamento de Vieira refletido em sua escrita e oratória é inafastável

da Teologia; todavia, esse sermão ultrapassa a dimensão devocional e assume caráter crítico, questionando as estruturas de poder que decidem arbitrariamente sobre a vida e a morte.

Lembremos que o pano de fundo histórico do sermão é a invasão holandesa na Bahia, inserida em uma disputa geopolítica entre Espanha, Portugal e Holanda. Em tempos de guerra, a morte não é apenas consequência individual, mas produto de decisões políticas. Vieira observa que o destino dos homens parece sempre manipulado pelos poderosos, que escolhem quem deve morrer e, nesse caso, destinam a condenação à força a outros indivíduos, tendo em vista a manutenção de seus poderes e riquezas: “O Imperador Maximiliano, quando via uma força, tirava-lhe o chapéu; ‘porque estas’ (dizia) ‘são as que me sustentam em paz o meu Império’” (Vieira, 2015, p. 91).

De todo modo, essa lógica aproxima-se da noção contemporânea de necropolítica, formulada por Mbembe (2018), segundo a qual o poder soberano se exerce principalmente pela capacidade de decidir sobre quem pode viver e quem deve morrer. No século XVII, eram os enforcados; hoje, são os pobres vitimados pela violência urbana, os soldados em guerras de interesse econômico, as populações descartáveis em conflitos globais. Sob essa óptica, a crítica vieiriana mantém-se atual, uma vez que, ao apontar que as mortes dos poderosos e as dos miseráveis acabam iguais, denuncia a arbitrariedade de sistemas que produzem cadáveres de forma seletiva.

Também Marina Massimi (2003) recorda que a pregação jesuítica no Brasil Colonial tinha função de “educação da consciência coletiva” e Vieira, nesse sentido, atua como um ser humano que desvela injustiças sociais sob a linguagem teológica. Para além da denúncia social, ele constrói uma reflexão moral e existencial. A morte, segundo ele, deve ser lembrança constante da necessidade de virtude:

As virtudes não são como os vícios. Os vícios, ainda que se ajuntem no mesmo sujeito, e para o mesmo fim, sempre

vão atados ao revés, como as raposas de Sansão, sempre desconstruídos, e inimigos. Não assim as virtudes. As virtudes conservam tal irmandade, a harmonia entre si, que sempre estão unidas, e concordes: e entre todas as virtudes, a nenhuma é mais intrínseca esta união, que à verdade, porque a virtude, que não é juntamente verdade, não é verdade. (Vieira, 2015, p. 92).

A mensagem central é que a vida só ganha sentido quando orientada pelas virtudes: a busca pela verdade, a humildade, o desapego dos bens terrenos. O sermão convida os ouvintes a não se deixar seduzir por preconceitos, vaidades e violências, pois todas as questões da vida, da existência serão dissolvidas no pó da morte. Vieira (2015, p. 98) reitera: “Enquanto vivo, uns viviam com ele pelo benefício, outros pelo medo; tanto que morreu, morreram também todos com ele, porque nem uns tinham já que temer, nem outros, que esperar. Está é a maior miséria dos mortos: serem gente, que não pode fazer bem, nem mal”. Cabe esclarecer, nesse trecho, que a referência é a Herodes, no sentido da extensão do poder que ele detinha sobre a vida de tantas pessoas em seu tempo.

Pode parecer estranho dizer aqui que a morte sempre existiu, mas vemos como necessário lembrar a possibilidade da utilização da Literatura para refletir e falar sobre a morte, especialmente porque, a partir do século XVIII, se iniciou um movimento, uma mudança com relação à visão até então tida sobre a morte. Com o Iluminismo e, mais tarde, com os avanços da medicina, a morte transformou-se em algo desconfortável de ser tratado; aliás, já faz um tempo considerável que a morte está sob a guarda e gestão dos hospitais, das funerárias e dos cemitérios.

Bem, ante a imensidão do campo literário – e porque a Literatura é das maiores maravilhas que existe –, Vieira também precisa ser relido e reinterpretado, pois, no *Sermão ao enterro dos ossos dos enforcados*, mas não apenas nele, o jesuíta apresenta – ainda que por meio da espiritualidade – uma verdade que talvez

devesse ser universal: viver bem significa viver em bondade e certo altruísmo; nesse caso, em respeito aos que confundem religião com espiritualidade, é melhor viver em paz, assim como o exercício do amor-próprio e dos desejos, respeitando os outros e a natureza, até porque, também pelos entendimentos de hoje sobre as questões sanitárias, temos muitas pessoas optando por cremar o corpo dos seus mortos. Essa prática confirma a conhecida frase: viemos do pó e ao pó voltaremos.

Não sabemos se viemos do pó, até porque isso adentra o campo das crenças, o que não é o caso de ser tratado neste expediente, porém é fato que a cremação finaliza em cinzas, pó, o que no mínimo evoca a Literatura, capaz de despertar o que, mesmo sendo óbvio, precisa ser dito: o contato com a retórica fúnebre – este que estamos tendo agora – é uma exortação à vida plena, despertando pensar em *prima facie* como a vida pode ser melhor. É também por isso que afirmamos que o *Sermão ao enterro dos ossos dos enforcados* revela a genialidade retórica e a profundidade teológica de padre António Vieira, porque, partindo da imagem dos ossos de condenados, o pregador constrói uma reflexão que articula três dimensões: a escatológica, ao lembrar a todos a universalidade da morte; a moral, ao exortar a conversão e a vida virtuosa; e a política, ao criticar a arbitrariedade da justiça humana e a violência da guerra. Ao aproximar a crítica vieiriana da noção contemporânea de necropolítica, percebemos também a atualidade do sermão.

Ainda, ao falar de necropolítica, é preciso anotar que Mbembe (2018) traz em suas considerações outro pensador, que também explica a punição como espetáculo. Trata-se de Foucault, com a ideia de as punições servirem para os soberanos mostrarem o exercício de seus poderes acima da vida das pessoas “eleitas” a ser penalizadas com a morte – ao tempo de Vieira, a morte pelo enforcamento e a exposição pública do corpo enforcado. Embora Foucault se concentre no contexto francês e moderno, sua análise sobre a punição como espetáculo público e sua relação com a construção da ordem social

serve de base teórica para compreender o uso da pena de morte nas sociedades antigas. O filósofo francês discute como as punições, como o enforcamento, eram formas de visibilizar o poder soberano e a autoridade divina. Isso se conecta diretamente com a função da pedagogia macabra presente nas Ordenações Filipinas.

Retornando ao presente, com vistas ao direcionamento para terminar este texto, vemos que os enforcados de antes hoje são vítimas de massacres, sendo também tornados invisíveis pelas desigualdades sociais a que são submetidos pelo poder público. As formas de matar mudam, mas permanece a lógica da existência de poderes que decidem quem pode viver. Também são as instâncias de poder que decidem como as pessoas vão viver.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. **A cidade de Deus**. Petrópolis: Vozes, 2012.

ALMEIDA, C. M. **Código Philippino, ou, Ordenações e leis do Reino de Portugal**: recopiladas por mandado d'El-Rey D. Philippe I. Rio de Janeiro: Typ. do Instituto Philomathico, 1870. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242733>. Acesso em: 23 fev. 2026.

BÍBLIA de Jerusalém. [S.l.: s.n.], 2024.

MARQUES, J. F. **A oratória barroca de Vieira**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

MASSIMI, M. **Religião e cultura no Brasil Colonial**. São Paulo: Loyola, 2003.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1, 2018.

PÉCORA, A. **Teatro do Sacramento**: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira. São Paulo: Edusp, 1994.

VIEIRA, A. **Obra completa**. São Paulo: Loyola, 2015. Tomo II.

4

*Antonio Augusto Nery
Eduardo Soczek Mendes*

ALEXANDRE HERCULANO E(M) ANTERO DE QUENTAL:

**ALGUMAS CONVERGÊNCIAS,
ALGUMAS RESSONÂNCIAS**

RESUMO

O mais ilustre discurso de Antero de Quental (1842-1892), *Causas da decadência dos povos peninsulares nos três últimos séculos*, foi proferido na considerada mais célebre das Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, em maio de 1871. Eduardo Lourenço, por exemplo, considerou o excurso anterior como algo inédito, nunca antes dito em Portugal. De fato, o texto de Antero tem um grande valor até mesmo para entender a mentalidade da época e parte do que propunha a Geração de 70. Neste estudo, verificamos as convergências entre o que vociferou Antero e os anteriores escritos de Alexandre Herculano (1810-1877), autor e historiador do Romantismo português. Sugerimos, portanto, embasados em acuradas análises textuais e em diálogo, sobretudo, com Lourenço, que há ecos de muitos textos de Herculano no célebre excurso anterior.

Palavras-chave: Alexandre Herculano; Antero de Quental; *Causas da decadência*; convergências.

INTRODUÇÃO

Quando Antero de Quental (1842-1892), contando 29 anos, proferiu o mais conhecido de seus discursos – *Causas da decadência dos povos peninsulares nos três últimos séculos* –, sendo também a mais célebre entre as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, a 27 de maio de 1871, o escritor Alexandre Herculano (1810-1877) já contava com 61 anos e estava, segundo António José Saraiva e Óscar Lopes (1985, p. 765-766), afastado da vida pública e de Lisboa:

Em 1859, com o produto dos seus trabalhos literários, [Herculano] adquire uma quinta em Vale de Lobos, onde passa algumas temporadas, sem largar a posição de bibliotecário real. Em 66 casa com uma senhora [...] Instala-se na quinta, e sem abandonar os trabalhos em curso, [...] dedica-se intensamente à agricultura.¹

É importante recordar, no entanto, que, embora praticamente “exilado em própria pátria”, Herculano não estava completamente alheio ao debate público: “Declara-se retirado da literatura; sem embargo disso, edita os *Opúsculos* (1º volume 1872); mantém uma ativa correspondência literária; intervém em polémicas, como a travada à volta das Conferências Democráticas (1871)” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 766), sobretudo porque o ítalo-português José Fontana (1840-1876), do mesmo círculo de Antero de Quental, enviou a Herculano o discurso proferido pelo poeta e lhe deu conta da proibição das Conferências Democráticas do Casino Lisbonense pelo governo

1

Atualizamos a grafia em nossas transcrições respeitando o acordo vigente (1990). Mantivemos a grafia do português europeu ao utilizar obras publicadas em Portugal.

do Marquês de Ávila (1807-1881)². Tanto é assim que várias personalidades registraram repúdio à supressão das Conferências e, “des-tes, o mais importante terá sido Alexandre Herculano, a quem José Fontana, que o historiador conhecia da Bertrand [Editora], pedira um depoimento” (Mónica, 2001, p. 116).

Herculano (19--a, p. 249), no opúsculo intitulado *A supressão das Conferências do Casino*, endereçado a Fontana, inicia a reflexão da seguinte maneira:

Teve v.s.^a a bondade de me remeter o discurso que o sr. Antero do [sic] Quental proferiu ou devia proferir no Casino (da sua carta não infiro claramente se o facto chegou a verificar-se), o que, com os discursos dos oradores que o precederam, deu azo a serem tolhidas pelo governo aquelas conferências. Pede-me v. s.^a que leia o discurso e lhe dê a minha opinião sobre o seu conteúdo e sobre o procedimento da autoridade.

Se, a princípio, o pedido de opinião patenteia uma deferência a Alexandre Herculano por parte da denominada Geração de 70, da qual Antero se tornou um nome de proa e Fontana um próximo, isso, a nosso ver, reforça a ideia de que a Geração era, na verdade, “imprecisa quanto a nomes e por vezes contraditória quanto a ideias, [...] terá a marca da *ambiguidade*” (Ribeiro, 2000, p. 77, grifo do autor). Isso porque havia entre os seus partícipes os que

[...] ‘simplesmente admiraram a obra de Herculano’ (Antero, Junqueiro, Eça, Anselmo Andrade), [...] [os] que lhe votam

2 Na Advertência que faz ao texto, Antero de Quental (2016) afirma que redigiu Causas da decadência dos povos peninsulares após proferir o discurso, mas que as ideias centrais do que proclamou nas Conferências Democráticas do Casino Lisbonense estavam mantidas. Possivelmente, foi esse texto enviado a Alexandre Herculano por José Fontana após a supressão das convenções. Maria Filomena Mónica (2001, p. 114) propõe que “a interdição das conferências, que teve lugar em 26 de junho de 1871, foi causada por uma variedade de elementos: os ataques à Igreja Católica, a ênfase na Revolução, o louvor da Reforma protestante, a discussão sobre a divindade de Cristo e a denúncia da ignorância dos lentes [da Universidade de Coimbra]”. A autora também explicita que a situação era mais complicada do que sugere parecer, pois a Constituição não permitia ataques à religião oficial, por exemplo, e houve pedidos de pareceres por parte de Ávila antes de decretar o encerramento das reuniões.

'uma estima toda crítica, vigilante e fundamentada' (Oliveira Martins), e [...] [os] que 'o condenam com biliosa e cega ojeriza' (Teófilo, Ramalho e Adolfo Coelho) (Ribeiro, 2000, p. 77).

Em sua resposta a Fontana, primeiramente Herculano (19--a, p. 250) afirma que não costuma destinar tanto tempo à leitura e que as querelas públicas lhe entediavam, porém, "[...] por certa simpatia" que sentia por Antero, se forçou a ler o discurso. De fato, embora afastado da vida pública (e mesmo alegando fastio por esses acontecimentos), Herculano não estava completamente alheio ao que se passava nos grandes centros, sendo sua opinião inicial a seguinte:

Quisera eu que o sr. Antero do [sic] Quental conhecesse melhor a doutrina e a tradição verdadeiramente católicas, porque havia de ser menos injusto com o catolicismo, embora não fosse menos severo, ou talvez o fosse ainda mais, com os padres. / Quanto à proibição das conferências, que quer que lhe diga? É pior que uma ilegalidade, porque é um despropósito; [...] O que seria escutado e em grande parte esquecido por cem ou duzentos ouvintes será agora lido e meditado por milhares, talvez, de leitores (HERCULANO, 19--a, p. 250).

Como podemos depreender, o historiador tinha razão em suas afirmações a Fontana: as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense alcançaram maior fama após o ato de censura e o discurso de Antero chegou até nós como o mais célebre desse evento. Percebamos, no entanto, que o historiador parece não concordar com todas as posições do poeta da Geração de 70, ainda que reconheça a sua lucidez, declarando, por exemplo, o absurdo da supressão das Conferências: "[...] creio pouco que o sr. Antero do [sic] Quental, apesar da sua clara inteligência, e da autoridade moral que lhe dá a integridade do seu carácter, seja assaz poderoso para derribar o catolicismo" (Herculano, 19--a, p. 251).

Após esse início, o opúsculo-missiva discorre sobre outros problemas que o autor julgava mais perigosos para o Catolicismo

– e para Portugal – do que aqueles que foram apontados por Antero. Herculano trata, a título de ilustração, do Concílio Vaticano I (1869-1870), do Ultramontanismo e dos dogmas proclamados ao fim do século XIX³.

Embora tenhamos principiado este estudo dando notícias de que Herculano conheceu o discurso de Antero, não nos ateremos, aqui, a essa resposta do historiador a Fontana – o que futuramente poderá ainda ser alvo de nossa atenção –, pois nos interessa agora a relação de Herculano e Antero sob outra perspectiva: o que há em *Causas da decadência dos povos peninsulares* das ideias antevistas e divulgadas pelo historiador, sobretudo quando Antero faz uma rememoração preambular da história da Península Ibérica em seu discurso. Em outras palavras, se há inovações no discurso de Antero, desejamos verificar o que pode haver também de continuidade das propostas

- 3 Pío IX (1792-1878) era o papa de então e governou a Igreja Católica entre 1846 e a sua morte. Foi um período de grande agitação popular, sobretudo em decorrência da Revolução Francesa (1789) e de seus ideários, bem como da reação aos revolucionários. O pontífice viveu, por isso, momentos de “exílio” fora de Roma e assistiu ao complexo *Risorgimento* – unificação da Itália –, levado a termo em 1871. De início, Pío IX foi visto como um “liberal” no trono de Pedro, mas logo deu mostras de reação. Herculano (19--b, p. 132), inclusive, numa carta destinada “a um bispo”, eleito para o Algarve (*Cartas 2*, p. 129-134) – texto que, pelo teor, foi lavrado já em Val de Lobos –, escreve o seguinte sobre Pío IX, com muita ironia: “[...] o exemplo do sumo pontífice que, depois de ter sido um desalmado pedreiro livre, excomunga desalmadamente os colegas”. Possivelmente, o autor remonta ao *Syllabus* (1864), documento sob o pontificado de Pío IX, que condenava a maçonaria e o racionalismo, mas também o socialismo e as correntes liberais. Em outras palavras, era a reação católica às constantes mudanças empenhadas nas revoluções desde o fim do século XVIII e que atravessavam o século XIX. A atitude compõe o que se convencionou chamar Ultramontanismo: “[Do latim: detrás dos montes.] [é um] Termo usado por historiadores e surgido na parte centro-norte da Europa. Para os franceses, alemães, etc., a igreja de Roma fica literalmente ‘detrás das montanhas’ dos Alpes. [...] o termo ‘ultramontanismo’ passou a indicar a atitude de todos os que sustentam a autoridade do papa como único poder central da igreja no mundo” (van der Poel, 2013, p. 1088, grifo do autor). No contexto oitocentista, o Ultramontanismo foi muito criticado por intelectuais ao redor do mundo, ficando mais evidentes as reações quando Pío IX proclamou, em 1854, o dogma da Imaculada Conceição e, em 1870, o dogma da infalibilidade papal, afirmando que o pontífice é infalível, ex cathedra, ao tratar de doutrina: “Os ultramontanos desejavam reformar a Igreja, tornando-a absolutamente dependente das decisões emanadas do pontífice romano. Trata-se, de um modo genérico, de uma tentativa de romanizar as Igrejas locais” (Santos, 2014, p. 74). Herculano e Antero são nomes incontornáveis em Portugal quando se pensa nas críticas ao Ultramontanismo nos Oitocentos.

de Herculano. Para tanto, averiguaremos o texto anterior em comparação com textos do historiador, que vieram a lume anteriormente em opúsculos, obras literárias de ficção e em sua produção historiográfica.

DISCURSOS NO DISCURSO DE ANTERO DE QUENTAL

Alexandre Herculano e Antero de Quental foram intelectuais de gerações distintas, tendo o mais velho participado da Guerra Civil (1832-1834) entre os absolutistas e os liberais, sido exilado em Inglaterra e França e, ainda que sempre muito crítico, contribuído para a instauração do regime liberal em Portugal e para a derrota do *Ancien Régime*. Ademais, Herculano dirigiu bibliotecas e, entre 1837 e 1839, um importante periódico de extração enciclopedista – *O Panorama* – e introduziu, em vernáculo, o gênero romance histórico e a historiografia científica e moderna em Portugal. Portanto, quando o jovem Antero saiu da Universidade de Coimbra, Herculano já era um intelectual respeitado e conhecido.

Já o jovem Antero de Quental foi figura central na denominada Questão Coimbrã, querela que se desenvolveu inicialmente via troca de missivas com António Feliciano de Castilho (1800-1875), autor expoente do Romantismo, e se constituiu acontecimento marcante para as artes e a Literatura Portuguesa na segunda metade do século XIX, demarcando as discussões iniciais mais efusivas em torno da chegada da estética Realista em Portugal. Antero também foi um dos principais idealizadores das Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, que visava a ligar o Portugal oitocentista do presente com o seu passado, mas também entrar “[...] outra vez na comunhão da Europa culta” (Quental, 2016, p. 88), conforme menciona o próprio autor no discurso proferido, além de realizar “[...] a moralização

da sociedade, através da denúncia dos seus erros e vícios" (Ribeiro, 2000, p. 77, grifo do autor). Seu discurso nas Conferências foi, nas palavras de Eduardo Lourenço (2016, p. 116), um "[...] ajuste de contas da nossa cultura [portuguesa] consigo mesma":

A visão que possui Antero dessa época que assinala, ao mesmo tempo, os começos do Mundo moderno e uma divisão religioso-cultural da Europa de consequências para os seus destinos e do mundo, é tudo menos neutra, nem é daqueles que consentem qualquer neutralidade. A nossa tragédia [portuguesa] moderna faz parte dela e a diversa leitura dessa fractura quase 'metafísica' do destino do Ocidente faz parte desse drama. Até Antero pode dizer-se que não tinha leitura alguma. A nossa leitura era espontaneamente 'católica' como nós éramos portugueses. [...] *Nem o triunfo tardio do liberalismo entre nós, [...] apesar de uma liberdade de expressão notável, como as obras de Garrett e Herculano numa óptica romântica a representaram, se pode comparar ao ataque eloquente, argumentado, passional e audacioso levado a cabo por Antero no texto das 'Causas'* (Lourenço, 2016, p. 122-123, grifo nosso).

Lourenço (2016) propõe um Antero "divisor de águas", como se sua leitura da situação portuguesa desde a Renascença fosse completamente inovadora. Nesse sentido, discordamos de seu entendimento, sobretudo tendo em vista o prosseguimento de sua reflexão:

Pela primeira vez, em público – e quase se podia dizer, numa espécie de púlpito desconhecido entre nós – a crença da quase totalidade do povo português é objecto de uma crítica de fundo, não de ordem teológica [...], mas 'cultural' em perspectiva histórico-sociológica. Essa crença exautorada como expressão retrógrada, contrária e aberrante em relação ao que teria sido como forma espontânea de religiosidade medieval ainda não pervertida pela sua convivência com um poder em vias de se tornar absoluto e irresponsável (Lourenço, 2016, p. 123).

Ora, teria sido realmente a primeira vez que o Catolicismo tridentino e o Ultramontanismo sofreram duras críticas? Parece-nos que não. Evidentemente, o poeta da Geração de 70 sumarizou com maestria, em *Causas da decadência dos povos peninsulares*, muitos dos ecos propostos anteriormente e adicionou as suas percepções; todavia, há muita imprecisão em afirmar que Antero é completamente inédito, mesmo porque, como sabemos, um discurso, seja ele qual for, está impregnado de outras referências, ideias e vozes. Dito de outro modo, originais podem ser a forma e o púlpito – como nomeia Lourenço (2016) –, mas há muita intertextualidade e polifonia no conteúdo. De fato, Antero se empenha num discurso bastante interessante, mas, em âmbito cultural, muitas de suas ideias já estavam pulverizadas em outros autores anteriores – e trataremos, aqui, especialmente de Herculano.

A DECADÊNCIA E AS SUAS CAUSAS: ENTRE ANTERO E HERCULANO

Para Antero de Quental (2016, p. 54, grifo do autor), em *Causas da decadência dos povos peninsulares*, há três eventos, dados, mormente a partir do século XVI, que explicam a situação crítica da Península Ibérica:

[...] esses fenómenos capitais são três, e de três espécies: um moral, outro político, outro económico. 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.

Ele não se refere apenas a Portugal, mas, como o título do discurso bem evoca, “aos povos peninsulares” ou às Espanhas, reconhecendo que há uma cultura próxima entre os dois reinos da Península

Ibérica – o que uniria profundamente Portugal e Espanha. Ainda, o poeta não enumera essas três manifestações já no princípio de seu discurso: isso vem somente depois de um reconhecimento inicial da crise e de uma revisitação sumarizada da história da Península, que remonta, inclusive, a períodos anteriores à formação dos reinos como Estados independentes:

Meus Senhores: / A decadência dos povos da Península nos três últimos séculos é um dos factos mais incontestáveis, mais evidentes da nossa história: pode até dizer-se que essa decadência, seguindo-se quase sem transição a um período de força gloriosa e de rica originalidade, é o único grande facto evidente e incontestável que nessa história aparece aos olhos do historiador filósofo. Como peninsular, sinto profundamente ter de afirmar, numa assembleia de peninsulares, esta desalentadora evidência. Mas, se não reconhecermos e confessarmos francamente os nossos erros passados, como poderemos aspirar a uma emenda sincera e definitiva? (Quental, 2016, p. 37, grifo do autor).

O autor principia de maneira impactante – e levemos em consideração que foi um texto lavrado para ser proferido a um público, isto é, de início, o orador já se preocupa em prender a atenção de seu auditório, reconhecendo-se como peninsular e dirigindo-se a uma plateia de peninsulares, propondo que a regeneração da situação deplorável só se daria se os povos peninsulares reconhecessem a situação deplorável na qual estavam.

Termos semelhantes encontramos na advertência à primeira edição de *História de Portugal* (1846), de Alexandre Herculano, quando o historiador anuncia que não versará em seu estudo sobre as legendas míticas e as origens miraculosas do reino: "[...] se não tivermos o generoso ânimo de dizermos a nós próprios a verdade, os estranhos no-la virão dizer com mais cruel franqueza" (Herculano, 19--c, p. 21). Obviamente, podemos depreender que tanto Herculano quanto Antero se valem de uma ideia proverbial em suas propostas:

por mais que doa proclamar a notícia, é melhor que ela seja dita intramuros e por um membro da comunidade do que por estrangeiros, que poderão usar de nenhuma delicadeza para a exposição.

Chamamos também a atenção para um texto de Herculano, datado de 1834, ou seja, ano da vitória dos liberais sobre os absolutistas em Portugal, contexto no qual Antero ainda não era nascido. O título do opúsculo são duas indagações – *Qual o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?* –, as quais o autor responde nos seguintes termos: “Estas duas perguntas pedem nada menos do que a dolorosa confissão da decadência em que se acha em Portugal a poesia e a eloquência” (Herculano, 19--d, p. 3). Agora, encontramos um semelhante desvelamento ao do discurso de Antero: ao tratar da poesia e do que designa como “eloquência”, Herculano proclama uma decadência em Portugal. Obviamente, nesse caso, o texto anterior toca em outras esferas da sociedade lusitana, porém atentamos para o fato de que, na década de 1830, Herculano já apontava certa decadência em Portugal. Inclusive, fê-lo, muitas vezes, por meio da ficção, como em *Eurico, o presbítero* (1844):

A civilização, porém, que suavizou a rudeza dos Bárbaros era uma civilização velha e corrupta. [...] A monarquia visigótica procurou imitar o luxo do império que morrera e que ela substituíra. Toletum quis ser a imagem de Roma ou de Constantinopla. Esta causa principal, ajudada por muitas outras, nascidas em grande parte da mesma origem, gerou a dissolução moral. / [...] de balde o clero espanhol, incomparavelmente o mais alumiado da Europa naquelas eras tenebrosas e cuja influência nos negócios públicos era maior que a de todas as classes juntas, procurou nas severas leis dos concílios, que eram ao mesmo tempo verdadeiros parlamentos políticos, reter a nação que se desenhava. A podridão tinha chegado ao âmago da árvore, e ela devia secar. O próprio clero se corrompeu por fim (Herculano, 19--e, p. 2-3).

Estamos diante de uma transcrição do primeiro capítulo do romance histórico de Herculano. Nele, o narrador contextualiza

a sociedade visigótica do século VIII da Península Ibérica – remonta, portanto, a séculos anteriores da formação do reino português. Atentemos: a obra já se circunscreve, por questões de origem, ao território ibérico. Depois, o narrador trata de certa dissolução moral da sociedade visigótica; em outras palavras, embora a ambientação seja bastante longínqua, o assunto é pertinente à sociedade portuguesa oitocentista, que passava por grandes mudanças, tal qual o crepúsculo do reino dos godos, no século VIII, e o advento dos califados árabes. Por fim, o trecho ressalta a ilustração do clero visigótico – isto é, do clero da Península –, mas, em contrapartida, anuncia também a sua corrupção – o que será tratado ao longo da narrativa de Herculano. Em suma, pela ficção, o escritor romântico toca em temas que estavam na “ordem do dia” do Portugal do século XIX.⁴

Na mesma toada, o discurso anterior possui diversas retomadas históricas. Vejamos uma delas: “Logo na época romana aparecem os *caracteres essenciais da raça peninsular: espírito de independência local*, e originalidade de génio inventivo. Em parte alguma custou tanto à dominação romana o estabelecer-se, nem chegou nunca a ser completo esse estabelecimento” (Quental, 2016, p. 40, grifo nosso). A fim de demonstrar sua oposição aos feitos do *Ancien Régime*, que denuncia como uma das causas da decadência peninsular, ao retomar a dominação romana⁵, o autor parece desejar inscrever as Espanhas como que miticamente “vocacionadas para a liberdade”, desde as Guerras Púnicas e as Guerras Celtibéricas (séculos III e II a.C.) empenhadas pelo Império Romano para a dominação da região.

4 Para aprofundar mais sobre a temática do quanto o romance histórico de Alexandre Herculano dialoga com a realidade oitocentista em Portugal, é possível conferir: Mendes (2023, 2025).

5 Antero não menciona textualmente Viriato (180 a.C.-139 a.C.), líder local que se rebelou contra os romanos, mas, certamente, se refere a ele: talvez não houvesse nem mesmo a necessidade de citá-lo, pois Viriato já aparecera, cercado de uma aura mítica, em *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões (c.1524-1580) e, posteriormente, seria retomado por Fernando Pessoa (1888-1935), em *Mensagem* (1934), ou seja, sabia-se de quem Antero estava tratando.

Por outro lado, vejamos como isso também está presente na retomada contextual de *História de Portugal*:

O génio militar do selvagem montanhês Viriato tornou por alguns anos duvidosa a vitória de Roma nos territórios do Ocidente, mas, apesar de repetidos levantamentos, o domínio dos senhores do mundo civilizado firmou-se afinal tranquilamente por toda a Península, à exceção dos desvios dos Pirineus habitados pelos restos indomáveis da raça primitiva dos iberos, que nenhuma das invasões celta, fenícia, cartaginesa, pudera domar ou corromper (Herculano, 19--c, p. 57).

O que é dito em *Causas da decadência dos povos peninsulares*, por Antero, já era referido por Herculano, com outras palavras, mas mantendo a ideia geral. Aliás, uma diferença importante: há menos mitificação no discurso do historiador sobre as origens “para a liberdade” das Espanhas. Contudo, até no fato de que os romanos não tinham chegado a alguns rincões da Península Ibérica, como é o caso dos Pirineus, não há distância entre as proposições de Herculano e de Antero. Sigamos, pois, com outras afirmações do poeta da Geração de 70:

Na Idade Média a Península, livre de estranhas influências, brilha na plenitude do seu génio, das suas qualidades naturais. O instinto político de descentralização e federalismo patenteia-se na multiplicidade de reinos e condados soberanos, em que se divide a Península, como um protesto e uma vitória dos interesses e energias locais, contra a unidade uniforme, esmagadora e artificial. Dentro de cada uma dessas divisões, as Comunas, os Forais, [...]. *O espectro torvo do castelo feudal não assombrava os nossos vales, não se inclinava, como uma ameaça, sobre a margem dos nossos rios, não entristecia os nossos horizontes com o seu perfil duro e sinistro* (Quental, 2016, p. 40-41, grifo nosso).

No fim do excerto supratranscrito, construído ao gosto literário das descrições dos castelos feudais sombreando negativamente

os rios e os vales da Península e que menciona, metaforicamente, os horizontes – como o porvir esperançoso –, há, novamente, uma ideia que remonta ao historiador Herculano, que também trata de negar o feudalismo nos reinos das Espanhas. Há, acerca disso, farta bibliografia sobre as motivações do autor, que, por uma questão de espaço e de recorte temático, não abordaremos aqui. Todavia, percebamos a ideia existente no discurso de Antero: um determinismo racial, novamente, “para a liberdade”, assinalado desde as configurações políticas e administrativas da Península Ibérica na Idade Média – inclusive com elogios ao período histórico amplamente retomado e reconfigurado sob a pena dos românticos como o lócus do nascimento das nacionalidades e da formação das especificidades culturais na Europa. Ao nosso ver, tudo isso em Antero se assenta em propostas de Herculano:

[...] o feudalismo foi um meio de progresso, um elemento de ordem, e por consequência um bem, enquanto a civilização precisou dele – o nosso intento é rectificar um grande erro histórico enraizado até em bons espíritos. Embora muitos dos costumes dos países da feudalidade se introduzissem entre nós, *a essência da organização feudal nunca vingou na sociedade portuguesa: opunha-se-lhe a índole dela* (Herculano, 19--f, p. 228, grifo nosso).

No trecho de *Apontamentos para a história dos bens da coroa e dos forais* (1843-1844), o historiador menciona o que Antero de Quental retomará em *Causas da decadência dos povos peninsulares*: há uma questão de índole dos povos, segundo Herculano, que impedia o florescimento do feudalismo na Península, embora haja a justificativa de alguns costumes legados por outros povos.

De forma semelhante, na terceira missiva de *Cartas para a História de Portugal*, Herculano (19--g, p. 62) declara: “A influência francesa introduziu na Espanha muitas fórmulas da organização aristocrática chamada feudalismo. É isto que nos dizem claramente as leis e os factos, os documentos, os monumentos e a história”;

mas assevera que Portugal não fora dado em feudo para o conde Henrique de Borgonha (1066-1112), pai do primeiro monarca do reino.

Verificamos, até agora, como a leitura da história peninsular de Antero está assentada, em seu discurso, nas propostas que já eram correntes em textos de Alexandre Herculano. Vejamos, pois, como o poeta faz alguma menção às artes: principiemos pela produção literária ibérica – ainda no reconhecimento de um passado glorioso que entrou em decadência: “[...] tivemos aquele admirável Romancero, as lendas do Cid, dos Infantes de Lara, e tantas outras, que se teriam condensado em verdadeiras epopeias, se o espírito clássico da Renascença não tivesse vindo dar à Poesia uma outra direcção” (Quental, 2016, p. 43).

Se retomarmos o já mencionado opúsculo de Herculano (19--d, p. 3) que questiona o estado da Literatura no Portugal oitocentista, encontraremos declarações semelhantes, nos seguintes termos: “A convicção de uma verdade literária produziu nos séculos XVI e XVII um erro na Itália, que, estendendo-se à Espanha e a Portugal, transviou da legítima direcção todos, ou quase todos os escritores da época chamada Seiscentismo”. Reparemos: até mesmo a ideia de “direcção” da Literatura está preservada na mesma acepção, tanto em Herculano quanto em Antero. E ambos os autores concordam – um em 1834 e outro em 1871 – que a Renascença do século XVI mudou os rumos da produção literária: dirão mesmo que se deixou de praticar a originalidade para se realizarem reproduções e isso se estenderá, na concepção de ambos, por exemplo, ao Barroco.

Ao propor, no mesmo texto, um curso de Literatura em Portugal, Herculano (19--d, p. 11) afirma: “[...] acharíamos essa originalidade nascente na literatura da Idade Média destruída quase no ressurgimento das letras; [...] encontraríamos, finalmente, o espírito de liberdade e de nacionalidade da atual literatura”, enquanto Antero de Quental (2016, p. 49), embora elogie Camões, Cervantes (1547-1616), Sá de Miranda (1481-1558) e Gil Vicente (c.1465-c.1536), declara que o

Barroco “[...] cai na imitação servil e ininteligente da poesia latina, [...] pesada e fradesca [...]. Um poema compõe-se doutoralmente, como uma dissertação teológica. Traduzir é o ideal: inventar considera-se um perigo e uma inferioridade”.

Para arrematar a semelhança desses mútuos reconhecimentos acerca da Literatura, transcrevemos ainda uma frase de Herculano (19--d, p. 4): “[...] o fundo das ideias esqueceu e só se olhou para as formas”. Em suma: outra vez, para ilustrar que a decadência penetrara todas as áreas da cultura ibérica, Antero declara questões muito semelhantes às que propusera Herculano anteriormente.

Notemos que há, em *Causas da decadência dos povos peninsulares*, sempre uma retomada “do que fomos” para comparar ao que “já não somos”. Antero prossegue, dessa forma, tratando, por exemplo, da arquitetura, que também em sua visão estava decadente se comparada ao passado: “[...] basta lembrar a Batalha e a Catedral de Burgos, duas das mais belas rosas góticas desabrochadas no seio da Idade Média. Em tudo isto acompanháramos a Europa, a par do movimento geral” (Quental, 2016, p. 44); e:

Basta erguer os olhos para essas lúgubres moles de pedra, que se chamam o Escorial e Mafra, para vermos que a mesma ausência de sentimento e invenção, que produziu o gosto pesado e insípido do Classicismo, ergueu também as massas compactas [...] da arquitetura jesuítica. Que triste contraste entre essas montanhas de mármore, com que se julgou atingir o grande, simplesmente porque se fez o monstruoso, e a construção delicada, aérea, proporcional e, por assim dizer, espiritual dos Jerónimos, da Batalha, da catedral de Burgos! (Quental, 2016, p. 50).

Observemos como Antero evoca por duas vezes a Catedral de Burgos (Espanha) e o Mosteiro da Batalha (Portugal), como representações do gótico na Península Ibérica que não deviam em nada à “Europa”. O autor menciona, ainda, no segundo excerto, o Mosteiro dos Jerónimos – que também tem um estilo muito peculiar

de Portugal: o manuelino. Contudo, atenhamo-nos a Batalha: não nos parece ingênua a menção de Antero, visto que o monumento foi, muitas vezes, representado como um símbolo da afirmação da independência nacional após a vitória contra os castelhanos na Batalha de Aljubarrota (14 de agosto de 1385). Igualmente, Herculano tematizou a construção do Mosteiro da Batalha em *A abóbada* (1401), texto coligido em *Lendas e narrativas* (1851), explorando como a engenharia de um mestre português foi muito superior às alterações de um mestre irlandês, que fez desabar a abóbada da casa de capítulo do prédio. A alusão de Antero é, portanto, o reconhecimento do que o narrador de *A abóbada* descreve: um “[...] imenso livro de pedra a que os espíritos vulgares chamam simplesmente o Mosteiro da Batalha” (Herculano, 19--h, p. 234), ou seja, o monumento é um registro da história, de um período, de acontecimentos, que se inscreveu com pedras.

Chamamos, ainda, a atenção para o desgosto de Antero perante o Mosteiro do Escorial, em Espanha, que remonta ao século XVI, e ao Palácio-Convento de Mafra, em Portugal, construído no século XVIII. Ambos são mencionados como monstruosos e sem a delicadeza das outras edificações medievais já mencionadas, porque frutos da concepção jesuítica. Os jesuítas, vistos como os principais partidários do Concílio de Trento (1545-1563), foram um dos principais alvos do discurso anticlerical oitocentista, não poupados por diversos intelectuais portugueses do período, entre os quais Herculano e Antero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, vale pensar ainda em algumas menções no discurso anterior à resistência, desde a Idade Média, ao poderio dos papas – uma alusão, no século XIX, bastante antiultramontana, portanto:

[...] explica suficientemente a independência das igrejas peninsulares, e a atitude ativa das coroas da Península diante da Cúria romana. [...] Para as pretensões italianas havia um *não* muito franco e muito firme. E essa resistência não saía apenas da vontade e do interesse de alguns: saía do impulso incontestável do génio popular (Quental, 2016, p. 42, grifo do autor).

Em *Causas da decadência dos povos peninsulares*, Antero de Quental (2016, p. 42) discute também a perda das liberdades das Igrejas Nacionais, que gozavam “[...] de rituais indígenas, numa singular liberdade de pensamento e interpretação, e em mil originalidades de disciplina”. Como sabemos, o ideário ultramontano, pelo contrário, visava a uma uniformização dos ritos e das normas sob a batuta papal. Nesse sentido, mais uma vez há uma convergência entre o discurso de Antero e as críticas anteriormente realizadas por Herculano. Na verdade, muitas foram as vezes que o historiador se debateu contra o Ultramontanismo; a título de exemplificação, citamos apenas um conto, coligido em *Lendas e narrativas: O bispo negro (1130)*. Nessa obra de ficção, sumariamente se narram os enfrentamentos de D. Afonso Henriques (c.1111-1185), primeiro rei de Portugal, contra o legado papal e as suas tentativas de interferência no reino nascente, sendo um dos discursos do soberano diante do cardeal-legado o seguinte: “Calai-vos, dom cardeal, – gritou Afonso Henriques – [...] Ensinar-me a fé?! Tão bem em Portugal como em Roma sabemos que Cristo nasceu da Virgem; tão certo, como vós outros romãos, cremos na Santa Trindade” (Herculano, 19--h, p. 69). Em outros termos, na construção ficcional de Herculano há as negativas de um rei a Roma. Antero, posteriormente, mencionaria essas tensões e a postura firme de Portugal com relação aos (des)mandos de Roma, em momentos históricos anteriores.

Muito poderíamos explorar ainda sobre as convergências entre Herculano e Antero: deixamos de tratar, por exemplo, das defesas de ambos os autores pelo fim do celibato clerical – que renderiam outras discussões longas – e acerca de suas abordagens sobre a Inquisição

em Portugal. Também seria possível outro trabalho sobre as divergências entre os dois autores – sobretudo quando se trata das opiniões acerca das Reformas Protestantes (século XVI). São temáticas a ser abordadas, ainda, em trabalhos vindouros.

Após os paralelos que estabelecemos neste estudo, recorremos outra vez às afirmativas de Lourenço (1999, p. 114-115, grifo nosso):

[...] a célebre conferência de Antero sobre 'As [sic] causas da decadência dos povos peninsulares nos três últimos séculos' foi na altura um acontecimento de certa ressonância [...]. Em sentido próprio, essa visão do passado nacional, evocado e condenado sem apelo, no que se refere aos três séculos precedentes, era uma espécie de sacrilégio cultural *sem precedentes* e, de um certo modo, um parricídio. *O nosso passado, evocado até Herculano por uma historiografia de teor hagiográfico, que conferia a esse passado um perfil de História Santa, era reduzido sem piedade, num estilo luminoso, [...] e como um doloroso ato de contrição coletivo.*

Como observamos em nossas análises dos textos de Herculano e de Antero, *Causas da decadência dos povos peninsulares* teve, como assevera Lourenço (1999), grande ressonância, de fato, mas não é possível afirmar que fora algo “sem precedentes”, pois muitas das interpretações anteriores são embasadas em observações de Herculano – de quem, acreditamos, Antero seria leitor. O teórico bem afirma que a historiografia portuguesa, anterior ao autor romântico, era, grosso modo, um ajuntamento de relatos que se assemelhavam ao maravilhoso das hagiografias, porém o “ato de contrição coletivo” de Antero foi um importante ato, porém não o primeiro, muito menos o único. Ainda, declara Lourenço (1999, p. 115) que “nova era a sistematização desses tópicos” pelo poeta da Geração de 70. Talvez seja essa a genialidade de Antero: sistematizou o que fora anteriormente proclamado, mas avançou também com novas perspectivas críticas acerca da sociedade portuguesa.

REFERÊNCIAS

HERCULANO, A. **Opúsculos**: tomo I: questões públicas: tomo I. Lisboa: Bertrand, 19--a.

HERCULANO, A. **Cartas 2**. Lisboa: Bertrand, 19--b.

HERCULANO, A. **História de Portugal**: desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III: tomo I. Lisboa: Bertrand, 19--c.

HERCULANO, A. **Opúsculos**: tomo IX: Literatura: tomo I. Lisboa: Bertrand, 19--d.

HERCULANO, A. **Eurico, o presbítero**. Lisboa: Bertrand, 19--e.

HERCULANO, A. **Opúsculos**: tomo VI: controvérsias e estudos históricos: tomo III. Lisboa: Bertrand, 19--f.

HERCULANO, A. **Opúsculos**: tomo V. Lisboa: Bertrand, 19--g.

HERCULANO, A. **Lendas e narrativas**: tomos I e II. Lisboa: Bertrand, 19--h.

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

LOURENÇO, E. Revisitação da mitologia anterior. In: QUENTAL, A. **Causas da decadência dos povos peninsulares**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016. p. 113-131.

MENDES, E. S. Circunstâncias, vingança e prece: o surgimento não miraculoso de Portugal em *O Bobo (1128)*, de Alexandre Herculano. In: ROLOFF, A.; NERY, A. A.; MENDES, E. S. (Org.). **Diálogos com a Literatura Portuguesa II**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023. p. 43-72.

MENDES, E. S. Escopos temáticos: de "O Cronista (1535)" a "O Bispo Negro (1130)", de Alexandre Herculano. **Abril - Revista do NEPA - UFF**, Niterói, v. 17, n. 34, p. 39-54, jan./jun. 2025.

MÔNICA, M. F. **Eça**: vida e obra de José Maria Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Record, 2001.

QUENTAL, A. **Causas da decadência dos povos peninsulares**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.

RIBEIRO, M. A. A Geração de 70. In: RIBEIRO, M. A.; REIS, C. (Coord.). **História crítica da Literatura Portuguesa**: Realismo e Naturalismo: volume VI. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2000. p. 75-85.

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

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

VAN DER POEL, F. **Dicionário da religiosidade popular**: cultura e religião no Brasil. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

5

Aion Roloff

DA AUTOBIOGRAFIA FICCIONAL À AUTOFICÇÃO:

UMA ANÁLISE DE *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO*,
DE CAMILO CASTELO BRANCO, E *A CONFISSÃO*
DE LÚCIO, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO



RESUMO

Este artigo busca analisar as obras *Coração, cabeça e estômago* (1862) e *A confissão de Lúcio* (1914) a partir da noção de autobiografia, as interpretando como autoficções, com base em Lejeune (2014), Eco (2012) e Booth (1980). A noção de autoficção de Doubrovsky demonstra que tais obras podem ser lidas à luz de tal teoria, apresentando características do gênero antes mesmo de seu surgimento teórico.

Palavras-chave: Sá-Carneiro; Castelo Branco; autobiografia; autoficção.

As obras *Coração, cabeça e estômago* (1862), de Camilo Castelo Branco, e *A confissão de Lúcio* (1914), de Mário de Sá-Carneiro, embora pareçam distintas, seja no estilo, seja na maneira como apresentam seus narradores, guardam mais semelhanças entre si do que diferenças. Neste artigo, pretendemos analisar como se constroem a partir da escrita de si, que tensiona as fronteiras da autobiografia até a autoficção.

Silvestre da Silva e Lúcio aparecem como narradores em primeira pessoa, que escrevem para justificar suas trajetórias pessoais, ao mesmo tempo que *emprestam* o espaço narrativo a outras personagens. É nessa mistura entre confissão, escrita de si e ficção que pretendemos ler ambas as narrativas sob a perspectiva da *autoficção*, entendendo que, a partir da confissão autobiográfica presente em tais obras, se estabelece a história a ser contada e que tais confissões podem ser consideradas autoficções, o que pode mudar a percepção de leitura. Embora o termo só tenha surgido em 1977, cunhado por Serge Doubrovsky, tanto Camilo Castelo Branco quanto Sá-Carneiro mobilizaram mecanismos que hoje reconhecemos como característicos do gênero.

Coração, cabeça e estômago, de Camilo Castelo Branco, obra publicada em 1862, é uma narrativa metalinguística que retrata a vida de Silvestre da Silva, homem que teria deixado diários escritos e encontrados após a sua morte. Esses diários, divididos em três partes, cada qual com cada elemento do corpo, vêm a público e são divulgados por outra personagem, o Editor, que decide expor a vida de Silvestre. Já *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, marca da Geração de Orpheu e publicada em 1914, narra a história de Lúcio, que, após cumprir uma pena de dez de prisão, sai e decide expor uma confissão ao público leitor: ele teria sido preso pelo assassinado do melhor amigo, Ricardo de Loureiro, e justifica, dentre outras questões, que não realizou o crime.

As duas narrativas, embora distantes temporalmente, são escritas em primeira pessoa e trazem, em alguma medida, duas confissões/autobiografias de seus narradores e é este o interesse de nossa análise: como tais autobiografias mobilizam a escrita e como, para além dessa leitura, podemos visualizar tais narrativas como pertencentes ao novíssimo gênero da autoficção. Assim, observamos o quanto os autores aqui analisados seguem relevantes e atuais e merecem ser revisitados.

A QUESTÃO DO ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO E A VOZ DO AUTOR

Nossa primeira preocupação é diferenciar as categorias de autor e narrador. Para tanto, recorremos a Umberto Eco (2012), em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Para ele, existe uma separação muito clara em relação ao autor empírico da obra (no caso de nossa análise, Camilo Castelo Branco ou Mário de Sá-Carneiro) e ao autor/narrador da obra ficcional (Silvestre ou Lúcio), sendo o autor empírico categorizado em oposição ao autor-modelo¹. Evidentemente, como estamos diante de romances *autobiográficos ficcionais*, não se trata da autobiografia desses autores, mas, sim, de autobiografias ficcionais criadas por eles.

A questão relativa à conceituação dessas obras não é de fácil resolução. Para complementar nossa discussão, trazemos Philippe Lejeune (2014, p. 29) que, em seu livro *O pacto autobiográfico*, discute teoricamente o que seria a autobiografia e sua aproximação com o que seria uma autobiografia ficcional:

1 Eco (2012) define o autor-modelo como aquele que, de fato, organiza, *monta* a história, em contraposição ao autor empírico, que se refere a quem nós *achamos* que monta a história. Por fim, é o narrador quem *conta* a história ao público.

No caso do nome fictício (isto é, diferente do nome do autor) dado um personagem que conta sua vida [...] esse texto não é uma autobiografia, já que esta pressupõe, em primeiro lugar uma identidade assumida na enunciação [...] Esses textos entrariam na categoria do 'romance autobiográfico.' Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolher negar essa identidade, ou pelo menos, não afirmá-la.

Conceituando a autobiografia e suas características, o autor afirma que se trata de uma

narrativa retrospectiva em prosa em que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. Nesta definição, entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes:

1. Forma de linguagem

a) narrativa

b) em prosa

2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.

3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.

4. Posição do narrador:

a) identidade do narrador e do personagem principal

b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

É uma autobiografia toda a obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias (Lejeune, 2014, p. 17).

Tanto *Coração, cabeça e estômago* quanto *A confissão de Lúcio* preenchem satisfatoriamente essas condições, com exceção do ponto 3 elencado por Lejeune (2014), pois não abordam a retrospectiva em prosa da vida de uma pessoa real, mas de personagens ficcionais. Contudo, quando se depara com o problema da aproximação da autobiografia com a autobiografia ficcional, o autor declara:

Como distinguir a autobiografia do romance autobiográfico? *Tenho de confessar que, se nos ativermos a análise*

interna do texto, não há diferença. Todos os procedimentos que a autobiografia utilizada para nos convencer da autenticidade do relato podem ser – e muitas vezes o foram – imitados pelo romance (Lejeune, 2014, p. 30, grifo nosso).

Percebemos que a diferença está apenas na nomenclatura dos conceitos esboçados por Lejeune (2014), tratando-se, portanto, de dois gêneros equivalentes. Ainda sobre essa questão, é importante que fique claro que “uma ficção autobiográfica pode ser ‘exata’ – o personagem se parece com o autor – e uma autobiografia pode ser ‘inexata’ – o personagem apresentado difere do autor” (Lejeune, 2014, p. 31). Nesse sentido, as obras aqui analisadas são ficções autobiográficas exatas: o autor do livro das memórias de Silvestre é o próprio Silvestre, inclusive porque seu Editor nos dá a notícia de que decidiu publicar os diários escritos a próprio punho pelo autor. No caso de Lúcio, que era poeta, a escrita fazia parte de sua profissão e ele afirma: “Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos fatos” (Sá-Carneiro, 1968, p. 17).

Por questões conceituais e a fim de “didatizar” os conceitos, assumimos estar diante de duas autobiografias ficcionais, de personagens que fundamentalmente não existem. Nessa direção, Wayne C. Booth (1980), em seu livro *A retórica da ficção*, discute em que medida de fato há o apagamento do autor e quais suas influências para a leitura dos livros de ficção. É claro que, no caso apontado neste artigo, existe uma problemática a mais que devemos levar em conta: os dois livros analisados lidam exatamente com o *processo* de fazer livros – Silvestre tem seus diários publicados após sua morte e Lúcio decide escrever para provar sua inocência. Tais narradores (e, por que não, autores) recorrem a um processo de concessão de voz: dão espaço na narrativa para outras personagens e, por conseguinte, modificam o papel interpretativo que nós, leitores, podemos fazer de tais obras.

Booth (1980) disserta sobre o problema de a voz do autor influenciar o texto ficcional. Na sua percepção, muitos críticos defendem o apagamento do autor frente ao texto ficcional; ele, por sua vez, afirma:

Mesmo que eliminemos todos os juízos explícitos, a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem – quando 'desloca o seu ponto de vista,' como dizemos agora [...] o autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem que tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for (Booth, 1980, p. 34-35).

Assim, por mais que se queira retirar totalmente a voz do autor de um texto, existem certas características comuns à ficção que tornam isso simplesmente impossível: o autor possui autoridade artificial e apresenta ao leitor apenas aquilo que julga conveniente para influenciar a leitura da narrativa, da mesma forma que escolhe ou opta por seguir determinado caminho e não outro (Booth, 1980)². Essa voz autoral aparece tanto em Castelo Branco quanto em Sá-Carneiro.

Nosso foco de análise não reside nos autores reais, empíricos, mas, sim, nos autores fictícios, que escrevem as narrativas dentro do universo da ficção, considerando estarmos diante de duas ficções com traços metalinguísticos, nas quais há discursos que tratam da feitura do próprio livro: dois livros que falam sobre os próprios livros e possuem vozes autorais bem delimitadas, em que o Eu concede voz a um Outro e isso influencia esse processo narrativo.

A voz autoral de Silvestre, no entanto, pode vir a se confundir com a voz do Editor da obra: Silvestre opta por apresentar determinados pontos de sua vida que julga importantes. O mesmo ocorre com o Editor, que, por diversas vezes, decide complementar a narrativa de Silvestre, justificando a existência de tal publicação. Lúcio, por sua vez,

2 A esse respeito, é bom salientar que o leitor também faz escolhas quando está diante do texto ficcional. Consoante com Eco (2012), temos: "Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo" (p. 12) e "um texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte de seu trabalho" (p. 55).

dentro do seu processo de concessão de voz, opta por dar espaço ora a Ricardo, ora a Gervásio, ou seja, como afirma Booth (1980), as demais personagens existem e falam por intermédio do autor da narrativa.

Em *Coração, cabeça e estômago*, quando pensamos nesse processo, verificamos que Silvestre, o Eu da narrativa, apresenta todas as personagens. Os Outros – o Editor e Marcolina – só existem, só ganham vida por intermédio dele. O Editor é quem traz os diários de Silvestre a público, Marcolina é a cortesã a quem Silvestre – sabendo ser uma mulher apagada pela sociedade – decide dar voz e nós, leitores, temos acesso a seus pensamentos e sofrimentos mediante uma longa confissão que a própria faz.

O mesmo ocorre em *A confissão de Lúcio*, em que Gervásio e Ricardo só existem porque existe Lúcio (o Eu autor é que torna possível a existência do Outro).³ Lúcio foi acusado justamente do assassinato de Ricardo de Loureiro, seu grande amigo, após ter um caso com a esposa dele, Marta. Contudo, a história é um tanto mais complexa do que isso, visto que a narrativa traz justamente a questão da existência ou não de Marta, que poderia ser – ou não – um duplo de Ricardo, seu “criador”. Essas são questões da obra que ainda hoje são alvo de discussões e análises nos estudos da obra de Sá-Caneiro.

Já no caso de *Coração, cabeça e estômago*, é fundamental tomar nota que, nos diários de Silvestre, não há menção ao Editor; o Eu reina sozinho e absoluto sem a presença do Outro. Se invertermos tais categorias e passarmos a assumir o Editor como o Eu e Silvestre como o Outro – afinal, tais diários só são publicados pois o primeiro decidiu fazê-lo –, um continuaria a existir somente em função do Outro. No entanto, não é assim que a narrativa nos é apresentada.

3 Vale ressaltar que o encontro do Eu e do Outro se dá via linguagem, conforme aponta Levinas (1980). Ao longo deste artigo, ao tratar das categorias eu x outro, as abordamos pela perspectiva desse autor, reconhecendo 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).

A voz do Editor se faz presente muitas vezes, pois ele julga necessário interromper a narração do autor, Silvestre.

Esse entrecruzamento de vozes, no qual os narradores Silvestre e Lúcio concedem voz – e, assim, modificam o processo interpretativo da narrativa –, implica diferentes desdobramentos que tais obras suscitam ao leitor. Ora, existe um duplo em ambas as narrativas por razões que amplificam o potencial das histórias contadas: em *Coração, cabeça e estômago*, podemos inferir um duplo para que haja uma crítica social; em *A confissão de Lúcio*, podemos inferir outro duplo, para que Ricardo também possa confessar e, assim, haver mais vozes a respeito da visualização que essas personagens fazem da sociedade moderna na qual se inserem. Em ambos os casos, esses duplos surgem a partir de um narrador único.

DA AUTOBIOGRAFIA À AUTOFIÇÃO

Iniciamos este artigo recorrendo à tipologia de Lejeune (2014), procurando conceituar as duas obras aqui analisadas como autobiografias ficcionais, terminologia que pode gerar alguns tipos de problema em relação ao seu papel na análise do texto literário. Buscando refinar mais os conceitos esboçados por nossos narradores, gostaríamos agora de sugerir que, além de estarmos diante de duas obras que são autobiografias ficcionais, elas podem receber, em certa medida, o *status* de *autoficções*.

Eurídice Figueiredo (2010, p. 91, grifo nosso) aponta que “a autoficção é um gênero que embaralha as categorias de *autobiografia* e *ficção* de maneira paradoxal, duas formas de escrita que em princípio deveria se excluir”, e isso faz total sentido em se tratando de textos que poderíamos chamar autobiografias puras, de pessoas reais, que existiram de verdade; contudo, como em ficção tudo é possível,

e se uma personagem fictícia escrevesse uma autobiografia? Foi essa pergunta que Serge Doubrovsky se fez em 1977 ao cunhar o termo "autoficção", em resposta ao ensaio *O pacto autobiográfico*, de Lejeune (2014), publicado pela primeira vez em 1971.

Muito se fala sobre a autoficção nas narrativas ditas contemporâneas. Diana Klinger (2008) discute o conceito exatamente por esse viés: um conceito específico da narrativa contemporânea. Diz ela:

A autoficção abrange um amplo leque de possibilidades [...] o autor coloca o seu nome no protagonista de um relato disparatado ou inverossímil [...] Escrita de si como 'sintoma' da época atual. O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito. [...] a autoficção também não pressupõe a existência de um sujeito prévio, 'um modelo', que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor (Klinger, 2008, p. 13-20).

Considerando as proposições de Klinger (2008), pretendemos chegar ao ponto em que as duas narrativas analisadas aqui são, na realidade, duas autoficções e, em contraponto com o que ela diz, estamos diante de duas narrativas não contemporâneas: uma publicada em 1862 e outra, em 1914. Em última instância, o que enxergamos é que a autoficção, como gênero textual, dá conta satisfatoriamente dessas obras.

Como pode ter ficado claro, tanto *Coração, cabeça e estômago* quanto *A confissão de Lúcio* possuem personagens ficcionais que decidem escrever autobiografias e que, de algum modo, confessam algo aos leitores: na obra de Camilo Castelo Branco, embora seja o Editor quem compila as memórias, é Silvestre quem as escreve, como se pretendesse entregar um romance *autoficcional*, ficcionalizando, de certo modo, os acontecimentos de sua vida. Informa o Editor:

Os manuscritos de Silvestre careciam de ser adulterados para merecerem a qualificação de romance. É coisa que eu

não faria, se pudesse. Acho aqui em páginas correntemente numeradas sucessos sem ligação nem contingência. Umas histórias em princípio, outras que começam pelo fim e outras que não tem fim nem princípio. Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto do texto, ou ajunte às histórias incompletas a catástrofe (Castelo Branco, 1862, p. 3).

Dessa forma, estamos diante de um processo de ficcionalização dessas memórias: será que o Editor, mesmo conhecendo o protagonista, poderia saber com exatidão como completar a narrativa e as informações que seriam deixadas de lado por Silvestre? Em que medida, quando se escreve um romance autobiográfico, o autor não está, de algum modo, ficcionalizando os eventos de sua vida? Como são memórias escritas de próprio punho, Silvestre, da mesma forma que Marcolina, confessa ao público, e essa confissão ganha *status* de produção de verdade. Diz ele em determinado momento da trama:

Nestas minhas confissões hei de ser modesto, e verdadeiro, como Santo Agostinho e J. J. Rousseau; mas, ainda assim mais honesto que o santo e que o filósofo. O pejo e a natural vaidade querem pôr-me mordaça; mas eu hei de expiar as minhas parvoíces, confessando-as. Se, por miséria minha, me baralhei e confundi com tantos e tão graúdos tolos, farei agora minha distinção pondo, em letra redonda, que ora, Não me consta que algum dos meus amigos fizesse outro tanto (Castelo Branco, 1862, p. 12).

Ora, Silvestre faz questão de salientar que falará a verdade, sendo modesto e verdadeiro. Ele próprio nomeia suas memórias de confissões, claramente ficcionais, mas não por isso menos verdadeiras.

Klinger (2006, p. 48, grifo nosso), sobre a diferença entre romance autobiográfico e autoficção, recorrendo a classificação de Gasparini, declara:

A linha que separa o romance autobiográfico da auto-ficção [...], é mais sutil. Ambas estratégias se distinguem pelo grau de ficcionalidade: a diferença entre ambas reside

nos elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, quer dizer, no nível da verossimilhança. O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança; *enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança*. Mantendo-se dentro da categoria do possível, do verossimilmente natural, o romance autobiográfico convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável. A identificação do herói com o autor passa necessariamente pela ambigüidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidade que atentam contra a identificação.

O narrador de *Coração, cabeça e estômago* é uma personagem ficcional, que escreve um livro ficcional, editado por um Editor também ficcional. Não se trata, portanto, da vida de uma pessoa real, empírica, o que nos leva a crer que nos deparamos com um romance autoficcional. Acreditamos em Silvestre, pois ele está sob o estatuto ficcional de construção da verdade – conforme apontam Eco (2012) e Juan José Saer (1991) –, mas suas falas não são necessariamente verificáveis, justamente por se tratar de um narrador que não existe no mundo real e, sim, no ficcional.

O mesmo se passa com Lúcio, em *A confissão de Lúcio*: ele escreve um livro ficcional e existe no mundo ficcional. Não se trata de uma personagem que exista de verdade; ele ficcionaliza, de algum modo, suas confissões, principalmente quando afirma textualmente estar escrevendo um livro em que só dirá a verdade, ainda que ela seja inverossímil: “Mas o que ainda uma vez, sob minha palavra de honra, afirmo é que só digo a verdade, Não importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverossímil. A minha confissão é um mero documento” (Sá-Carneiro, 1968, p. 17). De fato, corroborando as proposições elencadas por Gasparani

(2004 *apud* Klinger, 2006), há muitos fatos inverossímeis na narrativa de Sá-Carneiro: a criação do duplo de Ricardo, a própria morte (ou suicídio) deste e as aparições de Marta por toda a narrativa, havendo uma total mistura entre o verossímil e o inverossímil.

De acordo com Klinger (2006, p. 53), Doubrovsky, que cunhou o termo, “entende a auto-ficção como uma ficção de si no sentido psicanalítico de que o sujeito cria um ‘romance da sua vida’”, sendo exatamente o que tanto Silvestre quanto Lúcio fazem em suas narrativas. O Editor comenta, inclusive, que os papéis que herdou “careciam de ser adulterados para merecerem a qualificação de romance” (Castelo Branco, 1862, p. 3), que nada mais é o que ele faz ao longo do livro, dando o aspecto de romance que a obra necessita. Lúcio, por sua vez, sustenta outro discurso:

Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi, morto para a vida e para os sonhos: nada podendo já esperar e coisa alguma desejando – eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência [...]

Mas ponhamos termo aos devaneios. Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de factos. E para a clareza, vou-me lançando em mau caminho – parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida (Sá-Carneiro, 1968, p. 17).

Ele afirma que não escreve uma novela, mas um “mero documento” (Sá-Carneiro, 1968, p. 17), com o intuito de provar sua inocência. No entanto, nós, leitores, sabemos que não é exatamente isso que está à nossa frente: o que temos é um livro escrito por uma personagem ficcional – um autor-modelo –, assinado por Mário de Sá-Carneiro – o autor empírico da obra. Ainda recorrendo à definição de autoficção esboçada por Klinger (2006), temos um autor ficcional que admite a junção do verossímil com o inverossímil, o que reafirma estarmos diante de uma autoficção.

Pensando sobre essa questão, Doubrovsky (1988 *apud* Klinger, 2006, p. 54), afirma: “A identidade entre o discurso psicanalítico e a auto-ficção reside não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos discursos operam uma separação entre ‘verdade’ e ‘fato’, e propõem uma outra noção de verdade”. Estamos, então, perante narradores que escrevem a verdade, uma verdade ficcional, ficcionalizando suas vidas. São autores que exprimem a verdade por intermédio da confissão de seus relatos.

Tanto se fala sobre a morte do autor e, pela leitura de Booth (1980), observamos que essa morte precisa ser analisada com cautela: há necessariamente como apagar totalmente o autor de um texto? Em autoficções, isso é possível? Silvestre e Lúcio possuem suas marcas autorais, que justificam sua presença nos textos que escrevem; são o *Eu* presente em cada narrativa e só existem na sua relação com o(s) *Outro(s)* narrativos. O processo de concessão de voz do *Eu* ao outro se faz necessário para representar ainda melhor esse *autor* presente no texto ficcional, visto que essa autoficção busca representar em alguma medida um autor próximo do que seria uma pessoa real, mas com a liberdade do ser ficcional.

Klinger (2006, p. 65) propõe: “Resumindo, consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente”. É exatamente assim que os narradores das obras aqui analisadas se comportam: Lúcio e Silvestre não existem enquanto pessoas biográficas, mas ficcionais, são construídos via discurso e utilizam o discurso e as ferramentas dele – o processo de concessão de voz – para se posicionar como personagens ficcionais, assinando livros também ficcionais. Por fim, como tratamos de narradores confessionais, eles confessam, produzem verdade narrativa ao leitor por meio da confissão, mas escrevem ficções (ou como procuramos definir, autoficções).

Isso posto, é impossível ignorar que a autoficção é um campo ainda recente nos estudos literários, não só no viés teórico-metodológico, mas também no viés de análise literária propriamente dita, e, justamente por isso, ainda carece de estudos e conceituações. Talles de Paula Silva (2012, p. 2, grifo nosso) afirma:

De modo geral, podemos tentar definir autoficção como uma nova forma de escrita autobiográfica, *própria, talvez, da era pós-moderna* em que a narrativa dos fatos da vida do autor é feita através de uma linguagem própria do gênero romanesco, ou seja, de uma escrita que se pretende artística. Além disso, para muitos, a autoficção também porta fabulações, invenções e distorções em relação à verdade dos fatos, uma vez que permite a introdução, no texto autobiográfico, de sentimentos, desejos, sonhos, frustrações e devaneios do escritor, numa reconstrução inventada e romanceada daquilo que ele viveu.

O autor problematiza que tal gênero seria, talvez, uma escrita própria da era pós-moderna. Ele discorre sobre diversos autores que se debruçaram e ainda se debruçam sobre a questão, procurando de alguma forma entendê-la (Silva, 2012). A união de ficção e confissão, presente em *Coração, cabeça e estômago* e *A confissão de Lúcio*, nos faz crer que essas obras não estão tão distantes assim de um conceito como o de autoficção, embora tal termo nos pareça ter sido designado apenas para o trato da Literatura contemporânea. Portanto, o primeiro passo seria evitar classificá-las a partir dessa proposição – embora as narrativas nos permitam que sejam analisadas dessa forma, seria simplesmente uma anacronia.

Todavia, não parece ser isso o que enxergamos: enxergamos que essas obras são de fato autoficções, pois a análise nos permitiu essa conclusão. Mas como classificar uma obra com um termo que sequer existia quando foi escrita? A resposta nos parece muito simples: a escrita de si, o narrador em primeira pessoa, sempre existiu em Literatura. Desse modo, estamos diante de duas obras ficcionais que,

de algum modo, guardam consigo características de um conceito literário que só surgiria anos depois de virem a público, como se elas, na verdade, estivessem antecipando a teoria.

REFERÊNCIAS

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

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.

ECO, H. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FIGUEIREDO, E. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação e Crítica**, São Paulo, v. 4, p. 91-102, abr. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790/50551>. Acesso em: 15 jan. 2020.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino americana contemporânea. 2006. 209f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KLINGER, D. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, [s.l.], v. 10, n. 12, p. 11-30, jun. 2008. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>. Acesso em: 20 jan. 2020.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rosseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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

SÁ-CARNEIRO, M. **A confissão de Lúcio**. Lisboa: Ática, 1968.

SAER, J. J. O conceito de ficção. **Sopro**, [s.l.], 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.

SILVA, T. P. O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado de autoficção. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 11, p. 1-13, nov. 2012. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/palimpsesto/num14/home.htm>. Acesso em: 7 ago. 2017.

6

Flaviano Nogueira Siedeliske

QUEM VIVE?:

POLÍTICA, GUERRA E RELIGIÃO
EM *A BRUXA DE MONTE CÓRDOVA*,
DE CAMILO CASTELO BRANCO

RESUMO

Este artigo apresenta um levantamento e análise dos elementos anticlericais que compõem o enredo da obra *A bruxa de Monte Córdova* (1867), de Camilo Castelo Branco. Uma vez que o romance possui como pano de fundo a Guerra Civil Portuguesa (1831-1834), foi realizada uma relação do Anticlericalismo com esse período histórico, na busca da compreensão das posições políticas das personagens e do narrador da obra. Para isso, foi realizada uma pesquisa bibliográfica que reuniu textos sobre o livro, a tradição anticlericalista e a Guerra Civil Portuguesa. Então, chegou-se à conclusão de que as personagens bondosas da obra, bem como seu narrador, alinham-se ao lado liberal do conflito, enquanto os malignos e hipócritas tendem a defender o absolutismo miguelista.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; Anticlericalismo; Guerra Civil; *A bruxa de Monte Córdova*.

INTRODUÇÃO

A bruxa de Monte Córdova (1867) é um romance de Camilo Castelo Branco que não alcançou um grande sucesso literário graças ao “excesso de filosofia presente na obra” (Perry, 2020, p. 100). O enredo gira em torno do casal Tomás de Aquino e Angélica Florinda e possui diversas temáticas religiosas. Além disso, o enredo tem como pano de fundo a Guerra Civil Portuguesa (1831-1834).

A obra situa-se dentro da tradição denominada *Anticlericalismo*, composta por obras artísticas em que ocorre a “oposição à influência do clero na vida civil, especialmente na política” (Serrão, [s.d.], p. 167). Luís Machado de Abreu (2004, p. 26) define tal tradição da seguinte maneira: “Uma disposição geradora de comportamentos típicos de quem, sabendo-se participante nos ideais exigentes do Evangelho, se situa fora do campo dos valores eclesiásticos e em conflito declarado com eles”. Vários artistas e intelectuais do século XIX valeram-se do Anticlericalismo para denunciar “os abusos e a corrupção de muitos clérigos (padres e/ou frades), através de enredos que põem a nu as suas perversidade e/ou corrupção” (Marinho, 2005, p. 222), sendo o objetivo da crítica anticlerical provocar uma mudança na sociedade, no sentido de torná-la laica e livre da influência do clero (Abreu, 2019).

No romance em questão, a Igreja e o clero são instituições “com grande poder para legitimar as ações das personagens” e, quando estas se opõem a esse poder, “passam a viver em uma situação de clandestinidade”, uma vez que, em sua cultura, a obediência aos dogmas religiosos está acima de qualquer coisa (Vargas, 2016, p. 36). Graças a esse poder, a Igreja Católica, com sua “religiosidade exagerada” e sendo “irracionalmente dogmática” (Vargas, 2016, p. 36), é responsável por grande parte dos problemas que ocorrem no enredo.

Este artigo analisa o Anticlericalismo presente na obra, bem como sua relação com a política durante a Guerra Civil Portuguesa.

Dentre os resultados obtidos, destacamos: (i) a narrativa pode ser considerada uma crítica a uma Igreja que se preocupa demais com assuntos *mundanos*, em detrimento dos espirituais; (ii) diversas personagens encaixam-se nos arquétipos e estereótipos de obras anticlericais, como os frades sem vocação, os frades malditos e os clérigos bondosos; (iii) o narrador revela possuir tendências liberais, uma vez que defende e se coloca ao lado de personagens que possuem tal alinhamento político.

O ANTICLERICALISMO DA OBRA

A obra *A bruxa de Monte Córdova*, de Camilo Castelo Branco, conta a história do romance entre Tomás de Aquino e Angélica Florinda, que se configura proibido por tratar-se de um frade, colocado contra sua vontade num mosteiro beneditino, e Angélica estar prometida em casamento para um tio brasileiro. Todavia, ambas as personagens decidem fugir das realidades impostas às suas pessoas: Tomás foge do mosteiro e ingressa nas fileiras militares liberais, enquanto Angélica foge do casamento e decide viver num convento.

Após o reencontro dos amantes, que resulta num filho do casal, Tomás morre numa das batalhas da Guerra Civil e, condenada pela consciência religiosa que carrega, Angélica enlouquece aos poucos, pois acredita ser a culpada pela morte do amado. No final da obra, Angélica, agora conhecida como *A bruxa de Monte Córdova* ou, como gosta de referir a si mesma, *a Penitente*, reencontra seu filho, falecendo logo em seguida.

A Igreja e a religiosidade possuem grande papel dentro da obra. Detendo o poder de legitimar ou condenar as ações das personagens e colocá-las em situação de clandestinidade cultural quando se opõem a ele (Vargas, 2016), o clero está no centro de todos os acontecimentos

do enredo, quase sempre influenciando de maneira negativa. A maneira como o narrador descreve as ações das personagens religiosas, bem como da própria Igreja como instituição, situa o texto dentro da tradição do Anticlericalismo. A seguir, será demonstrado como o romance relaciona-se com tal *topos* a partir do levantamento e análise de dois de seus elementos: os frades e a própria Angélica.

O primeiro religioso a ser analisado é Tomás de Aquino, frade colocado contra sua vontade no mosteiro. Maria de Fátima Marinho (2005) comenta que essa prática era comum no século XIX, quando as famílias faziam professar à força os meninos que não possuíam a vocação para o clero. A autora defende que essa prática “facilitava as fugas, os amores clandestinos, os filhos naturais e a hipocrisia” (Marinho, 2005, p. 238).¹ Tomás, um frade sem vocação, é descrito pelo narrador como “taciturno, triste, pouco estudioso” (Castelo Branco, 2013, p. 9), sempre reclamando de seu destino:

– Perdido estou! – bradou o frade –, perdido para esta vida e para a outra! São dois infernos que eu ganhei sem ter merecido nenhum! É isto o que meus pais me deram com a existência!... Se não era mais de agradecer que me estrangulassem no berço! (Castelo Branco, 2013, p. 17).

Em outro trecho, após ser preso no mosteiro graças a uma discussão com Dom Abade, Tomás envia uma carta para seu pai, contando-lhe sobre sua situação e implorando que lhe tire da vida clerical:

Meu Pai, estou preso porque não sou frade. O cárcere não poderá corrigir os aleijões da minha índole. Serei sempre mau religioso e nunca poderei ser bom homem. Peço-lhe que concorra para a minha saída do convento. Em sua casa

1 Inclusive o próprio Frei Jacinto de Deus, exemplo de frade bondoso na obra, é questionado por outra personagem sobre seu voto de castidade. Após afirmar que realizou tal voto, um militar lhe pergunta: “E quantos filhos tem, ó meu Frei Jacinto? Diga a verdade, senão não somos amigos...” (Castelo Branco, 2013, p. 80). Esse breve diálogo demonstra como a Igreja e seus votos já estavam desacreditados perante a sociedade.

poderei ser um homem útil e respeitador da Religião em que fui criado. Aqui, onde entrei contra vontade, lutarei sempre contra a violência; e serei, ao mesmo passo, escândalo e vítima. Jesus Cristo não me quer assim, nem eu posso servi-Lo dignamente. Seu filho, Tomás de Aquino (Castelo Branco, 2013, p. 23).

Marinho (2005) relaciona a situação de Tomás com o fatalismo do herói romântico, levado a abraçar uma vida para a qual não fora talhado. Nesse caso, para a personagem, assim como para outros frades sem vocação, sua liberdade de escolha lhe fora tirada e o mosteiro torna-se "como um calabouço de impossível fuga" (Marinho, 2005, p. 222).

Após ser novamente preso por atacar fisicamente um de seus inimigos dentro do mosteiro, Tomás é ajudado por dois de seus amigos a fugir do local, realizando "uma espectacular fuga por um subterrâneo, digna de qualquer romance de aventuras" (Marinho, 2005, p. 227). O bondoso clérigo que lhe ajuda na fuga é Frei Jacinto de Deus, que alega os seguintes motivos para sua atitude:

– Este rapaz não pode ser frade. Praticou a rara virtude de vestir o hábito por obedecer ao pai, quando o amor mais contraditório deste outro violento amor de Deus o atava à liberdade, aos prazeres inocentes de ser amado, e de crer que a Providência boa e adorável era a que lhe enchia de graça a mulher da sua ternura (Castelo Branco, 2013, p. 42).

Assim, o Anticlericalismo está presente na figura de Tomás de Aquino quando o jovem é representado como um frade sem vocação: um religioso somente pela obrigação. Podemos inferir que a personagem é uma crítica de Castelo Branco à prática de submeter à força os jovens à vida clerical, bem como à própria Igreja, que, por aceitar tais jovens, apenas perpetua a existência de religiosos sem piedade e dotados de hipocrisia.

Mas Tomás não é o único frade com o qual a temática do Anticlericalismo está relacionada. O narrador apresenta também Frei

Joaquim do Vale e Frei António do Sepulcro, inimigos e espiões de Tomás no mosteiro e personagens pelas quais Camilo “ironiza a hipocrisia religiosa” (Santos, 2019, p. 50). No seguinte trecho, “o narrador questiona a santidade dos religiosos levando em consideração seus interesses por mulheres” (Santos, 2019, p. 50):

Dois frades bentos de S. Miguel de Refojos andavam como energúmenos desde que a lobrigaram na sua igreja [...] Frades, sem fé, sem esperança, sem caridade! [...] Angélica Florinda era a tentação dos homens e dos anjos, inclusos os seres intermédios do género humano e dos serafins: os frades (Castelo Branco, 2013, p. 5).

Enquanto Tomás é a representação do frade sem vocação, Joaquim e Antônio representam o arquétipo dos *frades malditos*, “célebres pela sua perversidade e pela acumulação de desejos tanto mais fortes quanto mais proibidos” (Marinho, 2005, p. 224). São os “frades maus, hipócritas e invejosos”, com frequência “mais numerosos do que os bondosos” (Marinho, 2005, p. 231). Frei Joaquim do Vale era sobrinho do Dom Abade, enquanto António do Sepulcro era filho de uma fidalga da vila da Barca. Graças à sua posição familiar avantajada, ambos desfrutavam de algumas regalias no mosteiro, pois o narrador afirma que “tinham eles gulosinas nas celas, onde, derogadas as Constituições da Ordem, faziam manjedoura comum” (Castelo Branco, 2013, p. 14). Além disso, o segundo “recebia semanalmente de sua mãe uma canastra recheada de garrafas de ótimo Douro, de fiambre de Melgaço, de frigideiras bracarenses, de lampreias e salmões de Viana no tempo, de todas as famigeradas comensais de cada terra” (Castelo Branco, 2013, p. 14). É possível notar como tais personagens são mais uma crítica à hipocrisia religiosa do clero por parte de Castelo Branco.

Além das regalias no mosteiro, a vilania dos frades malditos aparece quando Frei Joaquim planeja o sequestro de Angélica, ao ser rejeitado por ela. Numa de suas saídas do mosteiro, encontra a moça e questiona: “Angélica! Meu bem! Porque me não ama, se eu

quero fazê-la minha esposa?" (Castelo Branco, 2013, p. 29). Após receber uma recusa, planeja seu rapto: "Um assalto de servos de gleba com alabardas, uma invasão ao santuário da família, o travar da moça chorosa, assentá-la no arção da sela, cingi-la bem aconchegada do peito e transmontar vales e montes à desfilada" (Castelo Branco, 2013, p. 30). Seu plano também falha, mas a notícia chega aos ouvidos do Dom Abade e, segundo o narrador, "o que não há é notícia de ser processado o frade" (Castelo Branco, 2013, p. 31). A vilania do Frei Joaquim do Vale é abafada por seu tio, novamente pontuando a corrupção do clero.

Outra personagem que se encaixa no arquétipo de frade maldito é Frei Silvestre do Coração Divido, o "Fradinho" responsável pelo convento em que Angélica vive após a morte de Tomás. Tal frade a convence de que era culpada da morte do rapaz e que, por tê-lo feito abandonar o monastério, ele está no Purgatório, correndo o risco da condenação do Inferno. Também não deixa Angélica ver seu filho, por ser fruto desse relacionamento pecaminoso. Diante dessas revelações, Frei Jacinto de Deus não se contém e explode em sua raiva: "Basta de hipocrisia, de bestialidade fradesca e de crueza maternal! [...] Basta, Angélica! Digo-te em nome de Deus que esse frade, se não é estúpido, é infame!" (Castelo Branco, 2013, p. 96). Ele se mostra, pois Silvestre não passava de um charlatão que se valia de ossos de animais para vendê-los como ossos de santos.

Então, podemos perceber que outra faceta do Anticlericalismo que aparece na obra é a dos frades malditos, representada por Joaquim, António e Silvestre. Todos são hipócritas, mentirosos e utilizam-se de sua posição para aproveitar-se dos demais. Essa imagem de parte da Igreja da época é resumida pelas palavras de Tomás de Aquino, quando ainda estava no mosteiro: "Aqui nesta casa não há senão hipocrisia, ferocidade e estupidez! Casa de Deus... isto! Fora com a blasfêmia! Escandalizei algum destes santos que trazem Deus na boca e o demónio do ódio no coração?" (Castelo Branco, 2013, p. 16).

Por fim, o Anticlericalismo também se apresenta na obra por meio de Angélica Florinda, a protagonista. A principal característica da personagem é sua grande beleza, que deixa todos os homens deslumbrados e apaixonados:

Alta, reforçada, nálgas e espáduas boleadas, breve cintura separando os tumentes seios das ancas maciças e rotundas, cabelos em ondas lustrosas de azeviche, as sobrancelhas cerradas e indistintas, olhos pestanudos e piscos, dentes de imaculado esmalte, o beijo superior orlado de um debrum penugento, e o inferior carnoso, cor de cravelina. A tez sobre o moreno, com sua zona rosada em cada face. A forma do rosto oblonga, testa escantuda, barba tirante a redonda e fendida a meio levemente no lóbulo (Castelo Branco, 2013, p. 5-6).

Ainda no começo do romance, é descrita como não muito religiosa: vai a festas da Igreja, mas evita, por exemplo, o confessional. Além de não se confessar, Angélica encontra-se em outra situação pela qual seria reprovada pela Igreja: "Ela, a querida do juiz ordinário, do alferes de Milícias, do juiz dos órfãos, do boticário, do capitão-mor, do escrivão das Sisas, do mestre-escola... amava... um frade bento!" (Castelo Branco, 2013, p. 7-8).

Como já explicado, Angélica amava Frei Tomás de Aquino. Todavia, estava prometida a um tio brasileiro e, faltando quinze dias para o casamento, foge e começa a servir no convento de Santa Clara no Porto. No decorrer do romance, encontra-se com seu amado, que já não servia mais no mosteiro, pois fugira por ela.

Após a morte de seu grande amor, sua culpa a leva à loucura "e a moça que antes era bonita e desejada passa a ter um semblante horrendo, monstruoso e ser considerada como bruxa perante a igreja e a sociedade" (Gondim, 2020, p. 41). Angélica termina seus dias sendo conhecida como *a bruxa de Monte Córdova* ou *a Penitente*, acreditando que precisa sofrer em vida como forma de punição para libertar a alma de seu amado do Purgatório:

– Não posso... – disse ela entre soluços – não posso... A minha penitência tem de ser grande... A alma do senhor Tomás precisa que eu nunca mais tenha um dia de contentamento. Se eu não sofrer muito neste mundo não há nada que o alivie do fogo do Purgatório (Castelo Branco, 2013, p. 128).

Angélica é uma personagem que sucumbe perante o poder da Igreja e dos religiosos corrompidos, enlouquecendo e caindo numa beatice e exagero religioso que apenas contribuem mais para sua loucura (Santos, 2019). Ela representa a crítica de Castelo Branco à religião supersticiosa, controladora e fortemente influenciadora da época, principalmente no que diz respeito às mulheres, que são prejudicadas em sua liberdade e sanidade, crescendo numa educação voltada para a obediência religiosa.²

Logo, é possível compreender como Camilo Castelo Branco segue o *topos* literário do Anticlericalismo a partir do enredo da obra: a Igreja e os religiosos são apresentados, em sua maioria, como hipócritas e sem piedade, que se aproveitam de sua posição social em benefício próprio, impondo doutrina e controlando pessoas, levando Angélica à beatice e loucura.

Agora, será explicado como essa obra e seu tema anticlerical relacionam-se com um dos períodos mais sangrentos da história de Portugal: a Guerra Civil Portuguesa.

O CONTEXTO POLÍTICO-MILITAR DA OBRA

Como aponta Eliane Cristina Perry (2020, p. 100), Camilo Castelo Branco era “um literato não apenas cômico de seu contexto, mas que

2 José Eduardo Franco (2007) afirma que Camilo Castelo Branco utiliza-se de um *topos* já conhecido e provindo da Idade Média: a mulher como presa fácil e mais apetecível por parte do clero. O autor comenta que, “na verdade, a relação do clero com o universo feminino é um dos temas de crítica na poesia e nos aforismos satíricos medievos contra padres e frades” (Franco, 2007, p. 258).

o articula a eventos históricos que são reconstituídos a *pari passu* com o relato popular, ou seja, o mito". O autor, em diversas obras, escolhe momentos históricos de Portugal para situar o enredo e, no caso do romance em apreço, tal momento histórico é a Guerra Civil Portuguesa.

Apesar de publicado em 1867, o enredo de *A bruxa de Monte Córdova* ocorre cerca de trinta anos antes, durante o período da guerra entre o partido liberal de D. Pedro I e de sua filha, D. Maria II, e o partido absolutista de D. Miguel I (Gondim, 2020). Inclusive, os dois principais nomes desse conflito são citados diversas vezes ao longo do texto, com destaque para a pergunta feita para Frei Jacinto de Deus: "– Quem vive? D. Miguel ou o senhor D. Pedro? – Vivem ambos, creio eu – tornou o monge" (Castelo Branco, 2013, p. 76).

O historiador Laurentino Gomes (2015) conta que os irmãos Pedro e Miguel, quando jovens, divertiam-se com jogos de guerra, com filhos de escravos sendo usados como soldados. Esses jogos se transformariam em realidade anos mais tarde, quando ambos os irmãos protagonizariam "a mais longa e cruenta guerra civil da história de Portugal" (Gomes, 2015, p. 305).

Enquanto Dom Pedro era maçom e admirava Napoleão Bonaparte e os iluministas franceses, Dom Miguel era adepto do absolutismo real (Gomes, 2015). Dom Pedro era liberal e modernizador de leis e costumes; Dom Miguel, por sua vez, era conservador e avesso ao regime constitucional. Assim, uma vez que "numa guerra civil pretende-se, sobretudo, impor uma opinião" (Fernandez, 2015, p. 76), as sementes de um futuro conflito já eram lançadas pelos dois irmãos, com suas opiniões extremamente conflitantes.

Ainda no Rio de Janeiro, Dom Pedro tomou duas providências que dividiram a opinião dos portugueses: concedeu anistia aos presos políticos e outorgou uma Constituição liberal (Gomes, 2015; Fernandez, 2015). Todavia, o estopim da Guerra Civil foi outra decisão do monarca: confiar que Dom Miguel cumpriria com essas providências.

Dom Pedro nomeou Dom Miguel regente de Portugal, impondo a condição de que seu irmão jurasse a nova Constituição e promettesse se casar com Maria da Glória, sua filha e herdeira legítima do trono (Gomes, 2015). No entanto, assim que assumiu como regente, Dom Miguel tomou algumas atitudes, como a dissolução das Câmaras, a demissão do ministério, a proibição do hino constitucional e o afastamento dos governantes liberais. Por fim, em julho de 1928, foi declarado como legítimo rei de Portugal. Assim, usurpou o trono e descumpriu os compromissos assumidos com Dom Pedro (Fernandez, 2015): estava iniciado o conflito entre os irmãos.

Esse conflito se deu entre os liberais, que desejavam a implementação de um modelo de Monarquia constitucional, e os absolutistas (ou realistas), que não aceitavam o fim do sistema absolutista e rejeitavam qualquer reforma nele (Fernandez, 2015). Enquanto, para Dom Miguel, os absolutistas eram os “bons filhos amantes da sua Pátria”, os liberais não passavam de “filhos espúrios e desmoralizados da Mãe Pátria” (Lousada; Ferreira, 2006 *apud* Fernandez, 2015, p. 77). Em meio a tal conflito, é interessante observar o posicionamento do clero português, para analisá-lo, também, na obra em questão.

A Igreja Católica portuguesa apoiou Dom Miguel durante a guerra (Abreu, 2019), pois via nele uma figura messiânica da “salvação contra as sementes anticlericais plantadas pela Revolução Francesa” (Gomes, 2015, p. 308). Gomes (2015, p. 308) afirma que “padres e bispos usavam os púlpitos das igrejas em todo o para envenenar o povo contra a mudança dos tempos”. A demonização do pensamento liberal foi tamanha que, em 15 de março de 1829, “o Vaticano anunciou a excomunhão de todos os liberais portugueses” (Gomes, 2015, p. 308). Essa preconização da ala liberal é bem representada em *A bruxa de Monte Córdova*, quando Tomás de Aquino pergunta sobre o caminho para o mosteiro de Santa Clara:

Disseram-lhe que o maior número de freiras fugira, tirante as amigas da liberdade, e as que, atidas à idade e achaques,

confiavam na inviolabilidade de suas virginais isenções, bem que os frades do alto do púlpito trovejassem que os celerados pedreiros livres não respeitariam sexos nem idades (Castelo Branco, 2013, p. 50).

A Igreja atribuiu tamanha aura de sacralidade ao nome de Dom Miguel, combatente dos maçons, liberais e da “seita pedreiral”, que ele era comparado com a figura do arcanjo S. Miguel, que lutava contra demônios, e “emprestava ao combate dos partidários absolutistas as características de uma Cruzada contra os infiéis” (Fernandez, 2015, p. 82). Ainda assim, todo o apoio da Igreja não foi suficiente para conceder a vitória aos absolutistas. Em 9 de julho de 1832, os liberais conquistaram a cidade do Porto e, um ano depois, Lisboa (Fernandez, 2015). Com as duas principais cidades de Portugal sob seu domínio, os liberais subjugaram as forças miguelistas, que, em 26 de maio de 1834, depuseram as armas e assinaram o acordo de rendição em Évora-Monte, prevendo o exílio definitivo de Dom Miguel (Fernandez, 2015; Gomes, 2015). Com o fim do conflito e a vitória dos liberais, Dom Pedro tomou algumas medidas contra a Igreja Católica: confiscou seus bens, extinguiu o dízimo que sustentava os conventos e expulsou do país ordens e autoridades eclesiásticas apoiadoras do absolutismo (Gomes, 2015).

Feita a explicação do contexto da guerra e da participação da Igreja Católica no conflito, a seguir será demonstrado como essa questão político-militar foi apresentada na obra em análise e quais relações podem ser traçadas com o Anticlericalismo.

É interessante a posição de Joel Serrão ([s.d.]) quanto às diferentes funções que a Igreja Católica exerceu na história de Portugal. Apesar da imagem de classe diferente e apartada do povo comum e das coisas *deste mundo*, o clero sempre se dispôs de funções temporais ligadas à economia, sociedade e política, como “a arrecadação nacional dos dízimos” e até mesmo as “pretensões papais a um poder político super-estatal” (Serrão, [s.d.], p. 169). Em outras palavras, a Igreja e o clero sempre estiveram em contato

com a sociedade por diferentes meios, inclusive pelo meio político – durante a Guerra Civil, por exemplo, a Igreja tomou partido de um dos lados, o absolutista.

Há diversos momentos na obra em que é possível observar o envolvimento da Igreja e do clero com a Guerra Civil. Em determinado trecho, é dito que os frades do mosteiro de São João de Alpendorada souberam que seus irmãos do mosteiro de Bostelo “tinham pegado em armas na defesa do seu convento e alguns tinham morrido entre Penafiel e Amarante” (Castelo Branco, 2013, p. 71). Desejando imitar esse exemplo, tais frades também pegam em armas a favor de Dom Miguel e, num tom de censura, o narrador comenta que,

[...] em vez de saírem com a cruz a pacificar ódios entre portugueses, disparavam arcabuzes dos postigos de suas celas, baralhavam-se com homens de sangue; e já feridos e mortos no campo da batalha vergonhosamente expunham o hábito e provocavam gargalhadas injuriosas à Religião (Castelo Branco, 2013, p. 71).

Diante do que observava por parte de seus irmãos de fé, Frei Jacinto de Deus, um dos poucos clérigos bondosos da história, repudia tais ações, lembrando-lhes que “as Constituições de S. Bento nos não facultavam o uso das armas na milícia, quaisquer que fossem os inimigos” (Castelo Branco, 2013, p. 71-72). Horrorizado ante a cena dos “dormitórios do mosteiro profanados com espingardas, espadas, chuças e facas de dois gumes”, Jacinto prega que os frades, “soldados de Jesus Cristo, armados de paciência de evangelho e de exemplos de humildade”, não são incumbidos de “destrinçar enredos e dúvidas sobre a legitimidade dos príncipes” (Castelo Branco, 2013, p. 71-72).

Apesar da postura pacificadora adotada e defendida por Frei Jacinto de Deus, que chega ao ponto de afirmar que, caso o mosteiro seja invadido, perdoaria os invasores e morreria inocente, sem sangue nas mãos, o narrador demonstra que o restante do mosteiro continua firme em sua postura de pegar em armas:

A comunidade prosseguiu a começada discussão sobre sair do convento em demanda do exército realista, ou acastelar-se nele com as guerrilhas levantadas nos seus domínios e esperar o ataque. Prevaleceu o parecer de se conservarem, e sobreveio a corroborá-lo a notícia de que as forças liberais, depois da saída sobre Penafiel, se tinham recolhido ao Porto. Não obstante, o mosteiro, requisitando armas aos seus caseiros, ajuntou muitas variedades delas, desde o bacamarte de boca de sino até à baioneta encravada em rijos paus de carvalho, desde o punhal até à foice roçadoura. Além disto, preveniu as freguesias circunjacentes, que no lanço de ouvirem tocar a rebate os sinos do mosteiro, convergissem logo àquele ponto, fazendo repetir o toque nas sinetas paroquiais (Castelo Branco, 2013, p. 74).

Haja vista a contrariedade de Frei Jacinto de Deus, os demais frades do mosteiro decidem expulsá-lo, junto daqueles que possuíam pensamento semelhante: “Nesta posição, recebeu ordem de sair do convento com os demais frades que recusassem tomar a defesa da casa do Senhor. ‘Quem não é por nós é contra nós’, concluiu axiomáticamente o intimador da ordem prelaical” (Castelo Branco, 2013, p. 75). Com isso, o narrador deixa claro que o clero optou por Dom Miguel em relação a Frei Jacinto, acolhendo as ideias absolutistas e expulsando seu irmão pacifista. Tal episódio é uma crítica do narrador à Igreja e ao clero, que, em certas situações, tomam partido das coisas *deste mundo*, em detrimento de assuntos espirituais, nos quais deveriam estar primariamente interessados.

Como comenta Marinho (2005), Camilo Castelo Branco, em suas obras, apresenta duas vertentes para suas personagens religiosas, em especial os padres: (i) existem os já comentados “malditos, corruptos e interesseiros”, grande maioria das personagens; (ii) também existem os clérigos bondosos, menores em número e relevância para o enredo. No caso de *A bruxa de Monte Córdova*, enquanto a galéria de frades malditos é extensa, o maior exemplo de clérigo bondoso é Jacinto de Deus, “descrito pelo narrador como alguém excepcional

em termos de caráter e de bondade” (Vargas, 2016, p. 34). Exemplo disso é quando, ao entender que Tomás de Aquino sofria no mosteiro, se torna o principal arquiteto de sua fuga.

Outra ação do clérigo foi “ajudar o filho de Angélica e de Tomás, que é fruto de uma relação ilegal perante a igreja e que não é batizada” (Vargas, 2016, p. 34). A postura de Jacinto é a mesma do narrador: “a bondade e os sentimentos verdadeiros devem prevalecer frente às regras duras da igreja” (Vargas, 2016, p. 34); ou seja, os valores cristãos são mais importantes que os dogmas vazios da Igreja: “Podemos inclusive afirmar que as ideias de Jacinto se alinham perfeitamente às do narrador e que este último utiliza o discurso de Jacinto para corroborar o seu, sempre favorável ao respeito ao amor e contra qualquer coisa ou pessoa que se coloque contrário a ele” (Vargas, 2016, p. 37).

Frei Jacinto de Deus é um religioso que “defende uma fé racional, sem nenhuma forma de cegueira ou ascetismo” (Vargas, 2016, p. 46), como é observável no trecho a seguir:

– Eu queria fazer saber às senhoras desta casa que é preciso trancar suas portas à peçonha que saiu da postema dos conventos! Queria dizer-lhes que está ensopada em sangue a terra de Portugal por causa do fanatismo sacrílego dos frades que pregoaram a caridade das forcas e insinuaram nas almas ignorantes doutrinas sanguinárias, intervenção de Deus em baixas misérias do género humano, um jogo ímpio de Céu e Inferno para tudo e de tal forma que não haverá hoje alma alumiada por um lampejo de razão que possa conceber prémios nem castigos fora deste mundo, em que os visionários da casta do arrábico tornaram escarnecíveis todas as coisas sublimes da religião de Jesus Cristo! (Castelo Branco, 2013, p. 96).

O último momento que define Jacinto de Deus como o clérigo bondoso da obra, pelo menos no discurso do narrador, está na descrição de sua morte:

Daí a segundos, não vivia; mas aquele estado não podia ser morte. Era, como diz a gente das nossas aldeias, passar: vocábulo sublime que nos vem de algum superior espírito que o achou assim nas suas lucubrações sobre o mistério da imortalidade, e os latinos o perfilharam para o entesourarem depois os cristãos. Transire, 'passar, ir para além' diziam eles. Oh!, não me deparareis outro de tanta unção e verdade para vos eu dizer como foi o evoluar-se daquele grande espírito do monge. Passou. Além, a luz perpétua, a glorificação das inteligências salvadoras, o foco divino recebendo o raio luminoso que se apagara na terra. Aquém, um rosto glacial, com o riso do adeus ao mundo em que deixara alguma parte de sua essência de anjo, e à volta dele a contemplação e o chorar de velhos e criancinhas (Castelo Branco, 2013, p. 117).

Assim, o narrador descreve Frei Jacinto como o clérigo bondoso da obra. Não obstante, utiliza-se do discurso deste para corroborar suas opiniões.

Apesar de todo seu discurso pacifista e amoroso, a relação de Frei Jacinto com a Igreja demonstra como seu pensamento tende para o lado liberal (Santos, 2019), contrariando o pensamento absolutista da maioria do clero. A crítica anticlerical em torno da personagem pode ser resumida da seguinte maneira: (i) tanto narrador quanto personagem defendem que a Igreja não deve estar tão envolvida com as questões *deste mundo*, como guerras e partidos políticos; (ii) ao tomar partido de um governante, em detrimento de um irmão da mesma fé, o clero da obra demonstra quais são as prioridades da Igreja da época; (iii) ao apresentar Frei Jacinto com um pensamento que tende para o campo liberal, enquanto os demais frades, corruptos e hipócritas, são apresentados como seguidores fiéis do absolutismo miguelista, o narrador pode estar demonstrando, de maneira velada, que seu pensamento político também tende para o liberalismo.

Não apenas Frei Jacinto é importante para esta discussão, como também Tomás de Aquino, visto que ambos partilham dos ideias

liberais e progressistas (Vargas, 2016), o que pode ser averiguado na conversa deste com Dom Abade:

- Vossa Paternidade não sabe que os revolucionários do Porto são os pedreiros livres? Os jacobinos? Os inimigos de Deus e do rei? Do trono e do altar? Responda a isto!
- Em França, onde os jacobinos se geraram, há Deus, há rei, altar e trono – replicou brandamente o colegial [Tomás], amenizando a contradita com o tom doce das palavras (Castelo Branco, 2013, p. 20).

Outro ponto destacado é o fato de a personagem, após a fuga do mosteiro, ter ingressado nas fileiras do exército liberal (Vargas, 2016; Marinho, 2005). Inclusive, Caroline Aparecida de Vargas (2016) defende que seu pensamento progressista também explica a falta de vocação para o clero, pois, como já explicado, o mosteiro é um local de pensamento conservador, tanto na política quanto nos próprios dogmas da religião.

Dessa maneira, não apenas Jacinto de Deus, o arquétipo de clérigo bondoso, mas também Tomás, o herói da história, apresentam pensamentos de cunho liberal. Ambas as personagens são protegidas e elogiadas pelo narrador, que demonstra afinidade com suas ideias e opiniões. A partir disso, podemos inferir que Camilo Castelo Branco constrói um narrador que, apesar de não deixar explícito, possui tendências liberais. O autor utiliza até mesmo essa questão para construir uma obra que se enquadra no *topos* do Anticlericalismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A bruxa de Monte Córdova é uma crítica a diversos problemas da Igreja Católica portuguesa do século XIX, com destaque para o cinismo, a religiosidade vazia e os dogmas que cegam e prejudicam

os fiéis em busca de salvação (Vargas, 2016). Todavia, ao situar sua obra durante o período histórico da Guerra Civil, Camilo Castelo Branco abre novas possibilidades de análise a partir do *topos* do Anticlericalismo.

Ao optar pela abordagem de uma temática religiosa, o autor não poderia ignorar ou colocar a Igreja e o clero entre parênteses durante o período em que a história se passa, pois isso “redundaria num radical empobrecimento dos contextos históricos nos quais ocorreram dadas arremetidas anticlericais” (Serrão, [s.d.], p. 169). Então, Castelo Branco preenche todo o pano de fundo de sua obra com uma temática que ecoa diretamente no enredo e está o tempo todo incomodando o leitor, que percebe que há algo além de um simples romance proibido.

A obra faz jus à história quando insere a Igreja Católica e o clero como participantes ativos da Guerra Civil, pegando em armas e defendendo seus mosteiros em nome de Dom Miguel. No entanto, os mesmos clérigos que defendem o pensamento absolutista são apresentados como arquétipos dos frades malditos: religiosos hipócritas e sem piedade que se fundamentam em dogmas vazios para satisfazer seus interesses. Por outro lado, personagens bondosas, como Frei Jacinto de Deus e Tomás de Aquino, seguem o pensamento liberal – e o narrador demonstra concordância com suas ações.

Dessa maneira, podemos concluir que, na obra analisada, o autor cria um narrador que utiliza um discurso anticlericalista que expõe diversos problemas da Igreja e, com isso, demonstra também seu próprio posicionamento político. Afinal, se aqueles “que trazem Deus na boca e o demônio do ódio no coração” (Castelo Branco, 2013, p. 16) defendem um lado do conflito, ele é construído como o lado dos vilões da história.

REFERÊNCIAS

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

ABREU, L. M. **Portugal anticlerical**: uma história do Anticlericalismo. Lisboa: Gradiva, 2019.

CASTELO BRANCO, C. **A bruxa do Monte Córdova**. Braga: Versal, 2013.

FERNANDEZ, H. C. M. "Pior que inimigos, irmãos": sobre a Guerra Civil Portuguesa (1832-1834). **Perspectivas: Portuguese Journal of Political Science and International Relations**, [s.l.], n. 15, p. 75-93, 2015.

FRANCO, J. E. Anticlericalismo e universo feminino, polêmicas e estereótipos. **Revista Lusófona de Ciências das Religiões**, Lisboa, v. 6, n. 11, p. 257-270, 2007.

GOMES, L. **1822**: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram dom Pedro a criar o Brasil – um país que tinha tudo para dar errado. 2. ed. São Paulo: Globo, 2015.

GONDIM, J. V. S. *A bruxa de Monte Córdova*, de Camilo Castelo Branco. In: GAMA-KHALIL, M. M.; SILVA, A. P.; OLIVEIRA, B. S. (Org.). **Espacialidades metaempíricas**: do insólito ao monstruoso. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. p. 39-49.

MARINHO, M. F. Padres e frades: de malditos a corruptos. **Revista da Faculdade de Letras-Línguas e Literaturas**, Porto, v. 12, p. 221-234, 2005.

PERRY, E. C. Dos múltiplos registros informacionais em *A bruxa do Monte Córdova*. In: ROLOFF, A.; NERY, A. A.; MENDES, E. S. (Org.). **Diálogos com a Literatura Portuguesa**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. p. 97-117.

SANTOS, N. H. C. **Insanas ou insubmissas?**: o estigma da loucura em personagens femininas de Camilo Castelo Branco. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SERRÃO, J. **Portugueses somos**. Lisboa: Livros Horizontes, [s.d.].

VARGAS, C. A. **A representação da loucura em A bruxa do Monte Córdova e A doida do Candal**, de Camilo Castelo Branco. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

7

Salete Aparecida Franco Miyake

O ADULTÉRIO NA LITERATURA OITOCENTISTA:

**UMA LEITURA DE CAMILO CASTELO BRANCO,
EÇA DE QUEIRÓS E HONORÉ DE BALZAC**



RESUMO

Propomos uma leitura comparativa dos romances *A mulher de trinta anos* (1832), *O esqueleto* (1865) e *O primo Basílio* (1878), obras em que o pecado do adultério é associado a um comportamento transgressor que rompe com os papéis sociais tradicionalmente atribuídos a homens e mulheres, mas que acarreta consequências desproporcionais quando se trata das figuras femininas. Tais valores morais revelam-se constitutivos tanto da estrutura da aristocracia quanto da burguesia oitocentista em formação, refletindo as tensões entre convenção social, desejo e moralidade.

Palavras-chave: Literatura Oitocentista; adultério; moralidade; feminino.

INTRODUÇÃO

Neste estudo, buscamos nos aproximar de uma definição de moral para compreender a representação do pecado do adultério nos romances *A mulher de trinta anos* (1832), de Honoré de Balzac; *O esqueleto* (1865), de Camilo Castelo Branco; e *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Contudo, conceituar a moral revela-se uma tarefa complexa, pois envolve tanto as ações práticas quanto a teoria que as fundamenta.

Para Foucault (1998, p. 26), “por ‘moral’ entende-se um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as igrejas etc.” Já Vásquez (2012, p. 63) afirma que “a moral é um conjunto de normas, aceitas livre e conscientemente, que regulam o comportamento individual e social dos homens”. Por sua vez, Aristóteles (2021, p. 29), ao analisar o comportamento humano, trabalha com o conceito de virtudes, distinguindo-as entre virtude intelectual e virtude moral – ambas adquiridas, sendo a primeira pela educação e a segunda pelo hábito. Assim, enquanto Foucault (1998) enfatiza os valores institucionais, Vásquez (2012) ressalta a aceitação consciente das normas e Aristóteles (2021) amplia o conceito ao destacar a aquisição das virtudes como um processo educativo e habitual.

É importante considerar que os códigos morais se alteram historicamente, acompanhando as transformações de ordem social e incorporando – ou substituindo – teorias antes consideradas aceitáveis. No século XIX, predominava uma moral burguesa baseada no racionalismo, no capitalismo e no individualismo. Naquele contexto histórico, apesar da maior liberdade concedida pelos novos códigos civis franceses, observava-se uma tolerância quanto aos delitos masculinos. Essa prática não era incomum, aparecendo mesmo nos códigos legais da Antiguidade, ainda que as razões fossem distintas,

pois se tratava de uma moral pensada e escrita para homens. Como afirma Foucault (1998, p. 24), “moral viril, onde as mulheres só aparecem a título de objeto ou, no máximo, como parceiras às quais convém formar, educar e vigiar, quando as têm sob seu poder, e das quais, ao contrário, é preciso abster-se quando estão sob o poder de um outro (pai, marido, tutor)”.

A situação feminina se agravou com o avanço científico e político, como observa Perrot (2009), ao afirmar que a união do discurso médico com o discurso político reforçou a ideia de fragilidade feminina. Nesse sentido, a mulher passou a ser definida por seu útero, o qual determinaria seu comportamento emocional e moral. A combinação de fraqueza muscular e intelectual, somada à sensibilidade emocional, era vista como característica que a tornava mais apta à criação dos filhos. Assim, naturalizou-se a interferência do Estado na relação da mulher com seu próprio corpo e sexualidade.

Nos Oitocentos, o olhar social se voltou para a criação de uma base de sustentação da sociedade público-privada. As relações de ordem sexual passaram a ser rigidamente prescritas dentro da instituição matrimonial, destinada à perpetuação da família e da propriedade privada. Dessa forma, às mulheres restava a tutela de pais, maridos ou filhos. As personagens femininas de Balzac, Camilo e Eça refletem, em diferentes graus, essa prerrogativa, como será analisado a seguir.

A FAMÍLIA, O CASAMENTO E AS RELAÇÕES DE CONSANGUINIDADE

Um aspecto que aproxima os romances está na relação consanguínea entre os casais, um costume antigo que visava à pureza do sangue, à manutenção de bens entre iguais, bem como à perpetuação da nobreza. As ideias revolucionárias não extinguiram

totalmente essa prática, como informa Perrot (2009, p. 218): “A rede de relações de família e amizade desempenha seu papel com toda naturalidade: os irmãos e irmãs dos (as) melhores amigos (as) facilmente se convertem em partidos, tal como os primos distantes que se encontram em festas familiares [...]”.

Em *A mulher de trinta anos*, ao tentar dissuadir Júlia do relacionamento com Vítor, o pai da jovem cita o parentesco e constata que a filha não ama o primo, mas, sim, sua patente no Império: “Ignorando tua sorte, poderei acreditar num futuro tranquilo para ti; mas agora é impossível que eu leve comigo essa esperança de felicidade para tua vida, pois amas ainda mais o coronel do que o primo” (Balzac, 2012, p. 29). No romance *O esqueleto*, a trama gira em torno de um grande núcleo familiar: Nicolau é primo de Ricardo Almeida e de Martinho Xavier, sendo este o pai de Beatriz, sua esposa, que, por sua vez, é prima de Rafael, com quem a jovem se envolve. Finalmente, em *O primo Basílio*, a relação entre Luísa e Basílio é de longa data e, segundo o narrador, esperava-se que resultasse em matrimônio, não fosse a falência de Basílio e sua ida para o Brasil.

Assim, apesar das raízes religiosas, especialmente em Portugal, essa prática voltava-se a manter certos laços entre iguais, preservando um ideal de sociedade. É o caso de Júlia, que, como bem alerta o narrador, não era religiosa e teve certa liberdade na escolha do marido, assim como Luísa. Beatriz, por sua vez, foi induzida pelo pai ao casamento com um homem mais velho, aparentemente mais honrado.

A FRAGILIDADE FEMININA, DESEJOS E DEVERES

Ao analisar o comportamento feminino nos romances oitocentistas, observamos alguns pontos em comum, como a imaturidade

romântica das jovens, presente em personagens como Júlia, Luísa e Beatriz. Mesmo Margarida, a mais madura das quatro mulheres, se deixa iludir pela suposta paixão de Nicolau.

O caráter frágil da figura feminina, presente na cultura oitocentista, tem raízes em ordens religiosas e científicas, estando relacionado tanto ao aspecto físico quanto psicológico, conforme já abordado neste trabalho. Esse pensamento é reforçado pelo que Delumeau (2009, p. 493) sugere:

Ao lado dos homens de igreja, outras pessoas de peso – os médicos o afirmaram a inferioridade estrutural da mulher. Herdeiros a esse respeito de concepções antigas, mas retomando-as à sua conta, difundiram-nas amplamente, graças à imprensa, nos diversos setores da cultura vigente.

Júlia é uma jovem de beleza frágil, assim como sua natureza, como informa o narrador balzaquiano. O pai da jovem, consciente disso, parece pressagiar a vida solitária e infeliz que ela terá ao lado do militar, desaconselhando a união entre os dois. Suas provações começam logo após o casamento, quando ela lida com a morte do pai e o primeiro afastamento do marido.

Ela é levada para a casa da tia de Vítor, em Tours, como forma de proteção diante das ameaças que rondavam Paris em 1814. “Um mês foi suficiente para estabelecer entre elas uma amizade eterna. [...] As cores vivas que abrasavam seu rosto desvaneceram-se insensivelmente, e a pele adquiriu tons macilentos. Perdendo seu brilho primitivo, Júlia tornava-se menos triste” (Balzac, 2012, p. 42).

À medida que a amizade se fortalece, a senhora percebe com clareza a realidade da situação da recém-casada; é quando se inicia uma relação de cumplicidade entre as duas:

A tia, convencida de que a sua sobrinha não amava o marido, ficou perplexa ao descobrir que ela não amava ninguém. Receou ter de reconhecer em Júlia um coração desencantado, uma jovem a quem a experiência de um

dia, de uma noite talvez, tivesse bastado para apreciar a insignificância de Vítor (Balzac, 2012, p. 44).

Ao longo de sua estadia em Tours, graças à companhia da condessa, Júlia melhora seu humor. É nesse período que seu destino cruza com o de Arthur Ormond, um jovem inglês que a observa todos os dias enquanto ela passeia à frente da casa da condessa.

Obrigada a acompanhar o marido de volta a Paris, ela se resigna com sua sorte ao confirmar que o casamento foi um erro:

Conselheira do marido, dirigia-lhe os atos e a fortuna. Essa influência antinatural foi para ela uma espécie de humilhação e a fonte de muitos pesares que sepultava em seu coração. Acima de tudo, seu instinto, delicadamente feminino, dizia-lhe que é muito mais belo obedecer a um homem de talento do que conduzir um tolo, e que uma esposa jovem, obrigada a pensar e agir como homem, não é nem mulher nem homem, abdica de todas as graças de seu sexo, ficando privada de sua fraqueza, e não adquire nenhum dos privilégios que as nossas leis concederam aos mais fortes. Sua existência continha uma ironia bem amarga. [...] Como a maioria dos maridos que sentem o jugo de um espírito superior, o marquês salvava seu amor-próprio concluindo da fraqueza física a fraqueza moral de Júlia, que ele se comprazia em lastimar, recriando o destino por lhe ter dado como esposa uma moça doentia. [...] A marquesa, sob o peso de todos os desgostos dessa triste vida, devia ainda sorrir ao imbecil de seu marido, enfeitar com flores uma casa enlutada e ostentar felicidade (Balzac, 2012, p. 55-58).

O nascimento da filha Helena, a princípio, traz algum ânimo à protagonista. No entanto, essa harmonia não é duradoura e ela coloca sua filha em segundo plano. Como observamos ao longo do romance, em alguns momentos ela reage à amargura, enquanto em outros se resigna e adoece. Sua saúde física reflete a fragilidade de sua alma. Além disso, a traição do marido, Vítor, intensifica sua amargura. Nessa altura, sua saúde parece bastante debilitada e a

relação com Vítor se torna cada vez mais difícil. Ainda assim, ela decide reagir: “Foi à casa da Sra. de Sérisy. Sua rival esperava uma mulher desfigurada, abatida; a marquesa pusera *rouge* e se apresentou num trajar deslumbrante, que ainda mais lhe realçava a beleza” (Balzac, 2012, p. 66).

A mesma reação contra a adversidade é percebida em Margarida Fremont, em *O esqueleto*. Ela é apresentada como uma mulher mais madura. De origem francesa, abandonou sua terra natal e o marido, Ernesto Fremont, um dos primeiros fabricantes de Leão, conhecido por ser rico, gentil, jovem e honrado, para viver discretamente com Nicolau de Mesquita em um morgado próximo ao Porto. Embora mantenham pouca interação com a vizinhança e se desloquem raramente, não estão isentos da atenção e do julgamento da sociedade local.

O narrador camiliano deixa indícios de que Margarida sabia usar sua sensualidade e beleza: “Vestia-se e galeava a primor. Achava-se linda. Aos vinte e oito anos, não invejava o frescor das suas quinze primaveras. [...] Esta vaidade era-lhe um esteio” (Castelo Branco, 1969, p. 14-15). Ainda, a personagem tem pleno entendimento de sua condição, uma vez que, ao deixar a proteção do marido, assumiu o risco de ser relegada e abandonada à própria sorte pelo amante: “Era mulher, e francesa. Ao pungimento da desonra, botaram-se os fios no hábito de a praticar. [...] As mulheres que chegam até aqui tocam a extrema do pudor. Daí em diante, se choram, não é remorso, é a áspide do orgulho que as morde” (Castelo Branco, 1969, p. 14).

Por sua atitude rebelde, não resta a Margarida outra opção senão se subjugar ao amante e concordar com uma separação proposta por Nicolau, que, cansado da relação desonrosa, deseja se afastar após ser desafiado por um chanceler francês que busca vingar a honra do amigo traído, o marido de Margarida, como observado no excerto a seguir:

Achou que era tempo de espezinhar considerações de menor alcance. Propôs à francesa uma separação temporária e urgente à quietação de ambos. Margarida ouviu-o de boa-fé. Aceitou alguns mil cruzados; residência no Porto, se lhe desprazia viver na quinta; e a segurança de se reunirem na província, assim que a entrevada mãe de Nicolau passasse a melhor vida. Anuiu a francesa, dizendo em tom lastimoso que de bom grado, e com o coração cheio de lágrimas, se imolava à tranquilidade do amante (Castelo Branco, 1969, p. 16).

Esse triângulo amoroso se completa com a donzela Beatriz, que gozava do frescor da mocidade, com beleza e atitude adolescente. “Tinha dezesseis anos esta menina. Rosto e candura do céu. Alegria de borboleta na primavera entre as alvéssimas flores do espigueiro” (Castelo Branco, 1969, p. 20). Ela se torna esposa de Nicolau, com as bênçãos do pai.

Não demora, contudo, para que a jovem se torne infeliz, diante da monotonia do casamento, da falta de convívio com a sociedade e do isolamento no campo, imposto pelo marido, que buscava uma vida pacata e honesta, longe do convívio do pai e de pessoas da sua própria idade, bem como de outros prazeres. Marinho alerta Nicolau sobre isso: “– Porque ela tem dezessete anos e foi criada com as inofensivas regalias da sociedade culta” (Castelo Branco, 1969, p. 67).

Quanto a Beatriz, restava-lhe a resignação, a despeito do desgosto visível:

– Porque sofres, prima? – perguntava ele. – Eu não soffro. – Mas que tristeza é essa? – Sinto-me adoentada. E tu que tens, Nicolau? – Nada, Beatriz. – Mas estás tão pensativo!... – Medito na nossa sorte e vejo que nos enganámos. Esta vida solitária não quadra ao teu génio. Tu querias os brinquedos de solteira; e eu me casei tarde para lhes achar prazer. O silêncio de Beatriz irritava-o; mas a delicadeza continha-o. [...] – Queres que chame um cirurgião? – A minha doença não a curam cirurgiões: há de curar-ma... bem cedo a morte. Nicolau riu-se sarcasticamente.

Sentou-se Beatriz no leito e escondeu entre as mãos o rosto, para abafar soluços. O marido contemplou-a com azedume, afastou-se. Saiu; foi emboscar-se no arvoredo da quinta; e meditou meia hora. Quando cessou de meditar, sentia saudades de Margarida Froment (Castelo Branco, 1969, p. 75-76).

No decorrer da trama, essa relação apresenta-se desgastada, tanto que Nicolau volta para os braços de Margarida e toma-a por sua concubina. Ela, por sua vez, abandona Ricardo Almeida, por quem era mantida, para ficar com o antigo amante. Ricardo sofre com a ausência de Margarida; apesar do abandono, sente-se atraído pela cortesã e lamenta o rompimento.

Já Luísa, fisicamente, é descrita pelo narrador como igualmente bonita e frágil: “O cabelo louro, um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras [...]” (Queirós, 2017, p. 5). Havia sido educada para ser esposa e suas atividades restringem-se ao convívio com os amigos de Jorge e à organização da casa em função do marido, tipicamente burguesa: “Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa: tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho: e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério” (Queirós, 2017, p. 7).

Quando Jorge se ausenta a trabalho para ir ao Alentejo, ela se sente angustiada com a futilidade de sua vida. “Mas estava tão farta de estar só! Aborrecia-se tanto! De manhã, ainda tinha os arranjos, a costura, a toilette, algum romance..., Mas de tarde!” (Queirós, 2017, p. 39). Nesse cenário de fragilidade, reencontra Basílio, o primo por quem havia sido apaixonada, e envolve-se com ele em adultério.

O ADULTÉRIO, A CULPA E AS CONSEQUÊNCIAS

Ao desafiar a amante de Vítor, indo a uma *soirée* na casa de madame de Sérisy, Júlia reencontra Arthur. O jovem médico ofereceu-se para ajudá-la a recuperar-se de seus males, com a autorização de Vítor. A despeito das intenções de Arthur e mesmo estando muito próximos, ela se recusa a cair em tentação, alertando-o a respeito. Da mesma forma, ciente de seu papel na transação matrimonial, a marquesa deixa claro ao marido que não irá trair seus deveres, mas que não mais pertencerá a ele:

– Meu amigo – disse-lhe –, você já quase me matou, bem o sabe. Se eu ainda fosse uma mocinha sem experiência, poderia recomçar o sacrifício de minha vida; mas sou mãe, tenho uma filha para criar e devo-me tanto a um como a outro. Sofremos uma desgraça que nos atinge igualmente. Você é muito menos digno de lástima que eu. [...] Olhe – acrescentou ela –, você esqueceu estovadamente numa gaveta três cartas da sra. de Sérisy; cá estão. Meu silêncio prova-lhe que você tem em mim uma mulher cheia de indulgência e que não exige de você os sacrifícios a que as leis a condenam; mas tenho refletido bastante para compreender que nossos papéis não são idênticos e que só a mulher é predestinada ao infortúnio. Minha virtude repousa em princípios determinados e fixos. Saberei levar uma vida irrepreensível; mas deixe-me viver (Balzac, 2012, p. 81-82).

O adultério casto entre Júlia e Arthur termina quando, já doente, este vai até ela para se despedir, mas adoece e morre em seguida, após passar a noite escondido no parapeito da janela dos seus aposentos, ao serem surpreendidos pela chegada de Vítor. “– Seu criado de quarto pretende que ele passou toda uma noite sobre o peitoril exterior de uma janela para salvar a honra da amante; e tem feito um frio dos diabos estes dias!” (Balzac, 2012, p. 92).

Júlia se isola em sua dor e o narrador caracteriza essa desolação como uma doença moral: “Um homem adorado, jovem e generoso, a cujos desejos jamais acedera, a fim de obedecer às leis da sociedade, tinha morrido para lhe preservar aquilo a que a sociedade chama a honra de uma mulher” (Balzac, 2012, p. 98).

Júlia não era religiosa; sua educação fora laica. Ela tinha pleno entendimento de seus deveres como esposa, em uma sociedade patriarcal: “[...] e a marquesa era filha do século XVIII, cujas crenças filosóficas foram as de seu pai. Não seguia nenhuma prática religiosa” (Balzac, 2012, p. 82). Sua culpa, nesse momento do romance, está ligada às próprias decisões, uma vez que escolheu casar-se com Vítor. Sente-se incompleta em relação à maternidade, pois sonhava com filhos que fossem frutos do amor, não da obrigação. Nesse sentido, a pobre Helena também sofre com a infelicidade da mãe, que não a ama como deveria, por ela ser fruto de uma “prostituição legal”, como afirma a jovem:

Se a criança não teve a alma da mãe como primeiro invólucro, a maternidade cessa nesta, como cessa nos animais. [...] Os sacrifícios que fiz por Helena separaram-me dela, ao passo que para outro filho meu coração teria sido inesgotável; para esse outro, nada seria sacrifício, tudo seria prazer (Balzac, 2012, p. 108-109).

Nesse estado melancólico, não demora para ela se envolver com outro cavaleiro. Desta vez, o relacionamento parece progredir para algo físico, como alerta o narrador, diante da preferência de Júlia pelo segundo filho e da similaridade dele com o jovem Carlos de Vandenesse. No entanto, os sofrimentos de Júlia intensificam-se. O menino, ainda pequeno, morre pelas mãos de Helena:

Vendo o irmão no declive do talude, Helena lançou-lhe o mais horrível olhar que jamais iluminou os olhos duma criança e empurrou-o com um movimento de raiva. Carlos escorregou pela encosta íngreme, indo de encontro a raízes que o atiraram violentamente sobre as pedras

cortantes do muro; partiu a cabeça e depois, sangrando, foi cair nas águas barrentas do rio. [...] O menino fatalmente morreria; era impossível socorrê-lo. Àquela hora, num domingo, tudo estava em repouso. Não há no Bièvre barcos nem pescadores. Não vi nem varas com que sondar o rio fétido, nem ninguém à vista. [...] Helena tinha talvez vingado o pai. Seu ciúme era sem dúvida o gládio de Deus. [...] A infância tem a fronte transparente, a tez diáfana; e a mentira é nela como uma luz que lhe ruboriza até o próprio olhar. A infeliz mulher não pensava ainda no suplício que a esperava em casa. Ela olhava o Bièvre (Balzac, 2012, p. 146-147).

Apesar disso, a relação extraconjugal se estende por alguns anos e, ao que tudo indica, a marquesa teria outra filha com Carlos, a jovem Moina. Júlia, que havia jurado não pertencer a ninguém depois da morte trágica de Arthur, além do caso com Carlos, volta a relacionar-se com o esposo, com quem tem mais filhos, em um sinal de cumplicidade e resignação aos seus papéis:

Sentada num sofá do outro lado da lareira, diante do marido, a mãe estava rodeada de roupas espalhadas e conservava-se, com um sapato vermelho na mão, numa atitude cheia de abandono. Sua indecisa severidade morria num suave sorriso gravado sobre os lábios. Com trinta e seis anos de idade, aproximadamente, conservava ainda uma beleza devido à rara perfeição das linhas do rosto, ao qual o calor, a luz e a felicidade emprestavam nesse momento um brilho sobrenatural. Por vezes deixava de olhar os filhos para dirigir os olhos acariciadores sobre a grave figura do marido; e, às vezes, ao encontrarem-se, os olhos dos dois esposos trocavam gozos mudos e profundas reflexões (Balzac, 2012, p. 158).

Helena, ressentida com a mãe, oferece todo o carinho ao pai, até que deixa a família e foge para unir-se a um pirata. Anos depois, após a morte do pai, Helena e seu filho, gravemente doentes após um naufrágio, se encontram com Júlia; infelizmente, é demasiado tarde para a reconciliação:

A marquesa não quis ver essa censura; esqueceu que Helena fora uma filha concebida outrora nas lágrimas e no desespero, a filha do dever, uma filha que fora a causa de suas maiores infelicidades; caminhou suavemente para a filha mais velha, lembrando-se apenas de que Helena fora a primeira a fazê-la conhecer os prazeres da maternidade. [...] – Tudo isto é obra sua! Se tivesse sido para mim o que... [...] morreu inclinando a cabeça sobre a do filho, que estreitou convulsivamente (Balzac, 2012, p. 210-211).

Perdidos os filhos, com a morte de Carlos, Helena, Gustavo e Abel, Júlia dedica-se à filha Moina, a quem, desde a morte do pequeno Carlos, oferece sua preferência:

Para fazê-la desposar o herdeiro duma das mais ilustres casas de França, a marquesa tudo sacrificara. [...]. Moina, bela e encantadora desde criança, fora sempre para a sra. d'Aiglemont objeto duma dessas predileções inatas ou involuntárias nas mães; fatais simpatias que parecem inexplicáveis, ou que os observadores sabem perfeitamente explicar. [...] não dedicara senão fracas recordações aos filhos já tombados segundo os caprichos da morte [...] (Balzac, 2012, p. 211-213).

Fato é que Moina é inescrupulosamente mimada e comporta-se imoralmente na sociedade na ausência do marido, resultando no desgosto e na preocupação de sua mãe. Certa da perdição da filha, ela tenta intervir, mas é repelida. Ao constatar que a filha está terrivelmente perdida, sua morte se aproxima.

Não havia dúvida, sua filha estava perdida. [...] Essa ideia cruel foi acompanhada de uma revelação ainda mais odiosa que tudo o mais. Ela supôs que o filho do marquês de Vandenesse havia destruído no coração de Moina esse respeito que uma filha deve à sua mãe. Seu sofrimento aumentou; ela foi perdendo insensivelmente os sentidos e ficou como que adormecida (Balzac, 2012, p. 225).

No romance camiliano, a maternidade também não impede Beatriz de, finalmente, se envolver com Rafael. Não era novidade

que o jovem galã a amava, porém sua índole libertina impediu que se unisse a ela – a honra da jovem Beatriz é protegida pelo pai, que a vigia constantemente. Com a ajuda dos criados, os amantes se encontram às escondidas. É no meio de uma dessas aventuras que Rafael é morto, em uma mina nas terras de Nicolau. Beatriz enlouquece, adoece e morre na mesma noite:

[...] A congestão cerebral declarou-se. Socorreram-se das copiosas sangrias os facultativos; porém, no momento em que o intenso afogo do rosto parecia esfriar, Beatriz abriu os olhos, encontrou os do filho que chorava, sacudiu os braços com vibrações de metal eletrizado e caiu a um lado sobre o seio do cirurgião que a relancetava (Castelo Branco, 1969, p. 255).

O esqueleto de Rafael é encontrado cinco anos depois da tragédia. Nicolau é considerado suspeito, mas inocentado por uma criada de Beatriz que tinha conhecimento do caso e, diante da tragédia daquela noite, fugiu amedrontada. Lê-se uma notícia de jornal:

Em agosto de 1844, o morgado de Faiões, Rafael Garção Cogominho, rapaz de costumes não louváveis, mas igual a muitos que o mundo respeita, lisonjeia e admira, desapareceu da casa de seus pais e nunca mais voltou. [...] O regedor, que seguiu Nicolau de Mesquita, observou com grande assombro um ato de extraordinária ferocidade; e foi que o morgado, depois de examinar a manilha pendente do pulso do esqueleto, fez um gesto de raiva frenética; e, com um pé assentado em cheio no arcaboço das costelas, fez que debaixo rangessem e estalassem os ossos do peito e costas. [...] Sr. redator, como se vê, o indício de um assassinio está manifesto a todas as luzes; mas o indigitado homicida, porque é fidalgo e opulento, está no libérrimo gozo dos seus direitos civis. Se fosse um pobre, já estava preso e teria sido interrogado em casa de Anás, e Caifás, e Pilatos (Castelo Branco, 1969, p. 275-278).

Margarida, por essa ocasião, suspeita que Nicolau matou Rafael e, por isso, o abandona. Sem amantes e na miséria, ela reencontra

o ex-marido, igualmente arruinado, e ele, solidariamente, divide um pedaço de pão com ela. Algum tempo depois, ao herdar bens da mãe e do irmão, ela retorna à sociedade e garante ao ex-marido recursos para sua velhice, em retribuição à sua bondade.

Nicolau não perdoa o adultério de Beatriz; a raiva o consume ao longo dos anos. Tendo tido notícias do adultério da avó, que fora morta pelo avô por ter cometido esse delito, ele não parece se conformar. O narrador deixa claro que ele nunca havia entrado na capela onde jaziam os restos da única adúltera da família, desde a morte de Beatriz. Era uma alma atormentada, pelo pecado da esposa e pelo seu próprio:

Chamaram médicos e sacerdotes. A medicina capitulou de paralisia o incurável ataque. Os padres ungiram-no, que a língua não podia acusar as angústias da alma. Numa luta de espasmos e ânsias se desprende, ao fim de vinte e quatro horas, o atormentado espírito de Nicolau de Mesquita. Ao cair a pedra sepulcral sobre o cadáver, justaposto aos ossos de Beatriz de Sousa, a piedade impõe-nos silêncio. Vimos o que é a justiça de Deus na terra; noutros mundos é-nos defeso devassá-la (Castelo Branco, 1969, p. 293).

Por fim, Basílio, o primo de Luísa, ao retornar a Lisboa, a procura e descobre que ela está casada com o jovem burguês Jorge, mas isso não o impede de cercá-la e envolver-se em adultério com ela. Quando a maldosa Juliana, empregada de Luísa e Jorge, ameaça revelar o segredo da patroa, exigindo dinheiro para não tornar público o caso, ele foge para Paris, abandonando Luísa à própria sorte:

As pretensões de Luísa, os seus terrores burgueses, a trivialidade deles do caso, irritavam-no tanto, que tinha quase vontade de não voltar ao 'Paraíso', calar-se, e deixar correr o marfim. Mas tinha pena dela, coitada! [...], Mas não, idiota! Os seus negócios tinham-se concluído – e ele, burro, ficara ali a torrar em Lisboa, a gastar uma fortuna em tipoias para o Largo de Santa Bárbara, para quê?

Para uma daquelas! Antes ter trazido a Alphonsine! [...] Que, verdade, verdade, enquanto estivesse em Lisboa o romance era agradável, muito excitante; porque era muito completo! Havia o adulteriozinho, o incestozinho. Mas aquele episódio agora estragava tudo! Não, realmente, o mais razoável era safar-se! (Queirós, 2017, p. 185).

As aventuras do primo e suas histórias servem para enredá-la no pecado: a princípio, ela resiste. A ausência do marido e a vida sem sentido parecem empurrá-la para os braços do primo:

Porém, o primo Basílio, fazendo flutuar o seu *bornous* branco pelas planícies da Terra Santa; ou em Paris, direito na almofada, governando tranquilamente os seus cavalos inquietos – dava-lhe a ideia de uma outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento (Queirós, 2017, p. 49).

Os vizinhos não demoram a comentar as visitas do jovem a Luísa: “Todo o mundo começava a reparar, hem! Pudera! Um rapaz novo, janota, vir todos os dias de trem, estar duas, três horas! Uma vizinhança tão chegada, tão maligna...” (Queirós, 2017, p. 89).

Jorge retorna, após passar um tempo no Alentejo em seu ofício, e Luísa desdobra-se para esconder seu caso amoroso, calando Juliana com favores e presentes. O medo de ser descoberta e a culpa por sua estupidez a deixam doente. Sebastião, amigo de Jorge, a ajuda a recuperar as cartas. Mesmo a morte de Juliana não é suficiente para acalmá-la, ela definha até a morte:

Luísa, quando ele saiu à tardinha, fechou-se no quarto, com a carteirinha de Juliana, correu os transparentes por precaução, acendeu uma vela, e queimou as cartas. As mãos tremiam-lhe; e via, com os olhos marejados de lágrimas, a sua vergonha, a sua escravidão irem-se, dissiparem-se não fumo alvadio! Respirou completamente! Enfim! E fora Sebastião, aquele querido Sebastião! (Queirós, 2017, p. 290-291).

Ao final, Jorge toma conhecimento do fato ao ler uma carta de Basílio. A vergonha e a raiva são evidentes, mas ele se contém até que Luísa esteja melhor para questioná-la:

Ao outro dia Jorge foi ao Ministério, onde não tinha aparecido nos últimos tempos. Mas demorou-se pouco. A rua, a presença dos conhecidos ou dos estranhos torturava-o; parecia-lhe que todo o mundo sabia; nos olhares mais naturais via uma intenção maligna, e nos apertos de mão mais sinceros uma irônica pressão de pêsames; as carruagens mesmo que passavam davam-lhe a suspeita de a terem conduzido ao rendez-vous, e todas as casas lhe pareciam a fachada infame do Paraíso (Queirós, 2017, p. 302).

Ao confrontá-la, ela entra em choque e sucumbe à culpa:

E estendeu-lhe a carta de Basílio. – O que é? – fez ela muito branca. E o papel dobrado tremia-lhe na mão. Abriu-a devagar, viu a letra de Basílio, num relance adivinhou-o. Fixou Jorge um momento de um modo desvaído, estendeu os braços sem poder falar, levou as mãos à cabeça com um gesto ansioso como se se sentisse ferida, e oscilando, com um grito rouco, caiu sobre os joelhos, ficou estirada no tapete (Queirós, 2017, p. 303).

A ironia é que ele parecia disposto a perdoá-la: “– Não, não quero ouvir. Quero que estejas boa, que não sofras! Diz que estás boa! Que tens? Vamos amanhã para o campo, e esquece-se tudo. Foi uma coisa que passou... [...], Mas agora vais ser feliz outra vez...” (Queirós, 2017, p. 304).

Complementando as condições que levam aos comportamentos não aceitáveis, observam-se as personagens masculinas nos romances ora analisados, que se destacam em seus papéis patriarcais. O que as diferencia é a relação com o trabalho. Vítor é militar de um Império e assim tenta permanecer, mudando sua posição política sempre que lhe convém; ao perder a fortuna, parte em busca de tesouros, deixando sua família por longos meses. Rafael

é herdeiro de terras e títulos. Nicolau, igualmente, é um fidalgo e, quando se encontra em dificuldades, recorre ao casamento com Beatriz. Ricardo Almeida gasta sua fortuna com Margarida, levando suas tias ao desespero.

Basílio, igualmente, não é afeito ao trabalho nos moldes burgueses. Tal como Nicolau, gasta seus recursos e, para recuperá-los, envolve-se em negócios de especulação. Além disso, a libertinagem é um motivo de desconfiança, como expressa Sebastião, amigo de Jorge: “[...] ouvira que ele tinha ido para o Brasil para fugir aos credores; que enriquecera por acaso, numa especulação, [...] nunca fora um trabalhador; e supunha que a posse da fortuna, para ele, seria apenas um desenvolvimento dos vícios” (Queirós, 2017, p. 49). O único que vive e prospera a partir do próprio esforço é Jorge, cuja profissão e emprego cumprem bem o papel da burguesia oitocentista.

Vítor, sendo o patriarca e senhor da casa, vangloria-se da sua sorte, ao mesmo tempo que se queixa da fragilidade da mulher, a qual usa para justificar a infidelidade:

É verdade que tenho certeza da virtude de minha mulher, mas meu casamento é um objeto de luxo; e se me julgas casado, te enganas. Assim, pois, minhas infidelidades são de certa forma legítimas. Gostaria muito de saber como é que vocês se portariam, no meu lugar, senhores motejadores! Muitos homens não teriam tantas atenções como eu tenho com minha mulher. Tenho certeza – acrescentou em voz baixa – que a sra. d’Aiglemont não desconfia de nada. Assim, eu procederia muito mal se me queixasse. Sou muito feliz... (Balzac, 2012, p. 68).

Por fim, verificamos que, entre as personagens masculinas, as mais preocupadas com suas honras são Nicolau e Jorge, especialmente após a confirmação do adultério. Vítor, ao que parece, não chega a ter conhecimento; em um único momento no romance, ele sugere ter alguma desconfiança. Ernesto Fremont, marido de Margarida, tem sua honra defendida por um amigo. Somente anos

depois, ao reencontrar Nicolau, o narrador sugere veladamente que ele poderia vingar-se. Até mesmo Jorge, descrito como um jovem recatado no romance de Eça, enquanto esteve no Alentejo, não deixou de aproveitar a liberdade que a sociedade lhe dava, como ele mesmo conta para seu amigo Sebastião em carta:

Saberás, amigo Sebastião, que fiz aqui uma conquista. [...] Receio muito que se repita comigo o caso bíblico da mulher de Putifar. [...] Acredita que há um certo mérito em lhe resistir, porque a mulher, estanqueira como é, é lindíssima. E tenho medo de que suceda algum fracasso à minha pobre virtude. [...] Olha se a Luísa soubesse desta aventura! De resto, o meu sucesso não para aqui: a mulher do delegado faz-me um olho dos diabos! [...] Deu uma soirée em minha honra, e em minha honra, creio também, decotou-se. Muito bonito colo...[...] e uma queda do diabo... (Queirós, 2017, p. 195-196).

As más condutas masculinas não são passíveis de expiação ou culpa nesses romances, pois há um longo distanciamento da gravidade dos atos, representado principalmente nos papéis de Nicolau e Basílio. Parafraseando Perrot (2009), para a sociedade pós-revolucionária francesa, o homem só poderia ser denunciado se tivesse uma concubina instalada no mesmo lar que a esposa, não por ter uma amante, mas por ser bígamo. Dessa forma, havia um tratamento desigual: constatado o adultério feminino, que se configurava como um delito, era passível de prisão, a qual também se aplicava ao cúmplice do adultério. Segundo a pesquisadora, tratava-se não do favorecimento da conduta masculina, mas do desejo do legislador de proteger a família.

A despeito disso, certa censura pesa sobre os ombros de Rafael, por sua vida pregressa e por não ser afeito ao casamento, e sobre Nicolau e Ricardo, pelo envolvimento com Margarida. As mortes de Arthur e Rafael são apresentadas como fatalidades, mas, ironicamente, diretamente ligadas às ações pecaminosas: Arthur morre após passar a noite no parapeito da janela do quarto de Júlia

para não ser surpreendido pelo marido desta; Rafael é assassinado equivocadamente, em uma mina nas terras de Nicolau, enquanto aguarda o sinal de Beatriz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao comparar os romances oitocentistas aqui analisados sob a perspectiva do pecado entendido como delito moral, constatamos que, à exceção de Beatriz, as demais personagens evidenciam arrependimento por seus atos, temor das consequências e aceitam seus destinos trágicos, cientes de suas faltas. Margarida, a mulher fatal do romance camiliano, consegue recuperar-se, sendo a única a não ter um desfecho trágico – um resultado semelhante ao de Cassilda Arcourt, cortesã do romance *A mulher fatal*, do mesmo autor, publicado em 1870. Observamos que o narrador camiliano poupa mais essa personagem, reforçando sua tese de que o romance de costumes não exerce influência significativa, para o bem ou para o mal, no tocante à educação moral.

Beatriz e Luísa, embora apresentem diferentes graus de sofrimento, sucumbem a uma condição descrita como doença físico-moral. A distinção entre ambas repousa na natureza da perda experimentada: Beatriz vê-se privada de Rafael, figura que parece representar uma alternativa de fuga frente ao matrimônio fracassado com Nicolau; Luísa, por sua vez, é consumida pela culpa, alimentada pelas ações de Juliana, pela relação com Basílio e, por fim, pela perda de sua reputação como esposa perante Jorge e a sociedade lisboeta.

O caso de Júlia apresenta-se peculiar, uma vez que o processo de expiação se prolonga ao longo da narrativa. Ao final do romance, a personagem passa a reconhecer a complexidade de suas próprias ações, em especial no que concerne à preferência

pelos filhos concebidos fora do casamento. É nesse gesto que se evidencia o arrependimento.

As dicotomias observadas nos atos de adultério dessas figuras oitocentistas são múltiplas. O comportamento de Júlia, por exemplo, distancia-se do de seu pai, que, embora desaprovasse Jorge, lhe concedeu liberdade de escolha. Júlia, ao contrário, incentiva o casamento da filha Moina com um homem nobre e supostamente fiel. Beatriz, por sua parte, acatou a escolha imposta pelo pai em um ato de submissão, rebelando-se apenas diante da frustração com o matrimônio com Nicolau. Já Luísa, ainda que tivesse liberdade para escolher Jorge, fora educada para cumprir o papel de esposa e acabou abandonada por Basílio – personagem que, ao longo do romance, revela não nutrir inclinação para o casamento, assemelhando-se, nesse aspecto, a Rafael.

Por fim, há uma relação significativa entre os romances no que se refere às condutas das personagens femininas, vinculada à ruptura da garantia de proteção e segurança que a estrutura familiar lhes conferia no contexto oitocentista. Ainda que infelizes, essas mulheres precisavam suportar tal condição ou sucumbir a uma “doença moral”. Essa relação advém tanto do componente religioso – mais evidente em *O primo Basílio* e *O esqueleto* – quanto da posição social ocupada pelas personagens nas relações e no corpo social, aspecto mais visível em *A mulher de trinta anos*.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Jandira: Principis, 2021.

BALZAC, H. **A mulher de trinta anos**. Rio de Janeiro: Globo, 2012.

CASTELO BRANCO, C. **O esqueleto**. 10. ed. Lisboa: Parceria A M. Pereira, 1969.

DELUMEAU, J. **A história do medo no Ocidente**: 1300-1800 uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

PERROT, M. **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

QUEIRÓS, E. **O primo Basílio**. São Paulo: Via Leitura, 2017.

VÁSQUEZ, A. S. **Ética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

8

Bruno Vinicius Kutelak Dias

**A ALIMENTAÇÃO COMO
CRÍTICA À “CIVILIZAÇÃO”
EM *A CIDADE E AS SERRAS*,
DE EÇA DE QUEIRÓS**

RESUMO

O romance *A cidade e as serras* (1901), de Eça de Queirós, representa uma das mais contundentes críticas à Modernidade europeia e à noção de progresso material que marcou o fim do século XIX. Por meio da ironia característica de sua escrita, o autor desmonta o mito da civilização como sinônimo de felicidade, expondo o vazio moral e afetivo de uma sociedade que confunde abundância com realização. Neste artigo, analisamos como a alimentação e os rituais à mesa funcionam como recursos simbólicos para representar as contradições da vida urbana e o esgotamento espiritual do homem moderno. As refeições sofisticadas, os utensílios excessivos e a multiplicidade de águas e vinhos revelam uma civilização presa ao consumo e à aparência, na qual o prazer é substituído pelo automatismo. Assim, a comida, longe de ser mero detalhe descritivo, adquire dimensão crítica, tornando-se um espelho das desigualdades sociais e do distanciamento humano. Baseados nas teorias de Andrade (2016), Berrini (2000), Bourdieu (2007) e Montanari (2008), analisamos como Eça de Queirós transforma a gastronomia em instrumento de denúncia social, reafirmando a força simbólica do alimento como linguagem de cultura, poder e alienação.

Palavras-chave: Eça de Queirós; alimentação; gastronomia; crítica social.

INTRODUÇÃO

A alimentação e a comida vão além de necessidades básicas ou elementos a ser ingeridos com a função puramente nutritiva. Na verdade, além disso, funcionam como representações culturais e de como as sociedades se estruturam e funcionam. Comer cria e reforça identidades, especialmente por ser instrumento de socialização (Fischler, 1995). Comida é cultura, gerada a partir de tais identidades, carregando consigo expressões e simbolismos (Montanari, 2008). Para Montanari (2008), ela se configura como um elemento decisivo da identidade humana, sendo um dos instrumentos mais eficazes para comunicá-la. Dessa forma, explorar tal temática proporciona a oportunidade de analisar aspectos importantes e intrínsecos de diferentes grupos e como afetam e são afetados pelo mundo à sua volta.

A Literatura, por sua vez, é uma das manifestações culturais mais potentes na tarefa de representar a sociedade. Consideramos a obra literária um sistema de mediações que, ao mesmo tempo que nasce da realidade social, devolve a ela uma imagem transformada, condensada, estilizada e carregada de valores. Tal capacidade de representar faz da Literatura um espaço para a observação de práticas sociais, como a alimentação, que adquirem na ficção dimensões simbólicas. Nessa perspectiva, a ficção não apenas retrata a sociedade, mas revela, por exemplo, como a comida e a alimentação podem expressar sentimentos, relações entre personagens e críticas sociais presentes na obra.

Dentro desses dois universos distintos, Eça de Queirós (1845-1900) nos apresenta obras literárias em que a comida faz parte intrínseca das narrativas, servindo como reflexo de conflitos e questões sociais presentes nos enredos que retratam as sociedades portuguesa e europeia de fins do século XIX. Como cita Berrini (2000), o autor entremeia a gastronomia na tessitura da trama e, por meio dela, expõe subversivamente a sua visão sobre a sociedade.

Neste trabalho, desenvolvido como início de pesquisa de pós-doutorado, utilizamos o romance *A cidade e as serras* (1901) como base para nossa análise. O romance contrapõe o progresso técnico e o luxo da vida parisiense ao ideal de simplicidade e autenticidade do mundo rural português, expondo, com ironia, as contradições da Modernidade. Por meio da trajetória de Jacinto, saturado de Civilização¹, Eça desmonta a crença no avanço material como sinônimo de felicidade. A descrição minuciosa das máquinas, das refeições artificiais e do esvaziamento afetivo da vida urbana revela a percepção aguda do autor sobre a alienação do indivíduo moderno e a superficialidade das elites cosmopolitas do fim do século XIX.

Por meio desse romance, pretendemos apontar como o autor faz uso de cenas de jantares, alimentos e pratos para representar críticas a respeito de uma realidade idealizada e frágil da Modernidade parisiense, utilizando a alimentação como alegoria para criticar os excessos da Modernidade e da Civilização.

EÇA, GASTRONOMIA E SOCIEDADE

Eça de Queirós, como aponta Andrade (2016), não apenas tinha a comida como tema em suas obras literárias, mas também escrevia sobre o assunto em textos jornalísticos publicados em Portugal. Para o autor, a alimentação era parte essencial da cultura não só de Portugal, destacando sua relevância nas terras lusitanas, mas de todas, sendo a mesa um dos mais fortes alicerces das sociedades humanas.

De acordo com Andrade (2016, p. 5),

além de ecoar e antecipar, as afirmações de Eça, tomadas na perspectiva da proposta de representação realista

1

Utilizamos o termo como representação da ideia de Jacinto relativa à vida na metrópole e aos avanços da Modernidade.

da sociedade portuguesa, significam, em alguma medida, considerar a cozinha e a comida como forma de caracterizar personagens e sociedade. Elas seriam também matéria a ser observada e moldada nas narrativas.

A gastronomia, assim, funciona como um dos principais marcadores sociais, pois as escolhas alimentares não se limitam ao gosto pessoal, mas expressam hábitos socialmente adquiridos que refletem o capital cultural e econômico dos sujeitos.

Bourdieu (2007) analisa como o consumo alimentar serve à reprodução das estruturas sociais, pois revela estilos de vida e preferências que reforçam posições hierárquicas. Para o autor, há a distinção até mesmo da preferência por determinados tipos de alimento segundo a classe social em que o indivíduo está inserido. Nesse sentido, Montanari (2008) afirma que o gosto não é apenas um reflexo de necessidades biológicas, mas uma construção social que comunica distinção, pertença e poder. Escolher o que se come e como se come é, também, um forte elemento de distanciamento social:

A comida não é 'boa' ou 'ruim' por si só: alguém nos ensinou a reconhecê-la como tal. O órgão do gosto não é a língua, mas o cérebro, um órgão culturalmente (e, por isso, historicamente) determinado, por meio do qual se aprendem e transmitem critérios de valoração. Por isso, esses critérios são variáveis no espaço e no tempo: o que em determinada época é julgado positivamente, em outra pode mudar de caráter; o que em um lugar é considerado uma guloseima, em outro pode ser rejeitado como repugnante. A definição do gosto faz parte do patrimônio cultural das sociedades humanas. Assim como há gostos e predileções diversos em diferentes povos e regiões do mundo, assim os gostos e as predileções mudam no decorrer dos séculos (Montanari, 2008, p. 74).

A forma como os alimentos são preparados, apresentados e consumidos também revela a estrutura social à qual pertencem. O ato de comer é uma prática carregada de significados, em que os códigos

alimentares operam como linguagem social. Um jantar, por exemplo, não é apenas uma refeição: é um rito que estabelece e reforça hierarquias, define papéis e organiza o espaço social, como observado na obra literária proposta. Dentro dessas situações à mesa, inclusive como e com o que os pratos são preparados podem reforçar esses conceitos, revelando relações de poder e marcando o lugar da comida nos processos históricos de dominação (Mintz, 1985). Dessa forma, a gastronomia se torna um espaço privilegiado para a análise das desigualdades sociais e das tensões entre tradição, inovação e *status*, especialmente ao considerar contextos sociais específicos que carregam consigo a fama de uma culinária superior às demais.

A chamada “alta gastronomia” está frequentemente vinculada ao capital econômico e cultural das elites, que transformam práticas alimentares em símbolos de distinção. Como aponta Bourdieu (2007), as escolhas alimentares não são neutras, mas representam classes e funcionam como símbolos de *status*: enquanto as classes populares valorizam a abundância, o sabor e a tradição, os grupos mais privilegiados constroem, ao redor da comida, um campo de sofisticação e prestígio. A alimentação passa, então, a funcionar também como linguagem de poder, como refletido na obra em apreço, em que os rituais da mesa, os banquetes e até mesmo os corpos que cozinham e servem evidenciam tensões sociais e hierárquicas.

Dessa forma, ao observar a presença da comida e da alimentação na obra, é possível compreender como esses elementos operam como recursos narrativos que articulam identidade, cultura e poder. A análise das práticas alimentares no interior da narrativa revela as estruturas sociais e simbólicas que atravessam o cotidiano das personagens e, conseqüentemente, dos contextos históricos e culturais em que estão inseridas. A comida não aparece de forma neutra ou decorativa, mas como elemento ativo na construção das relações sociais, funcionando como linguagem e forma de expressão dentro da lógica ficcional.

No romance, a alimentação funciona como um dos eixos simbólicos mais expressivos da crítica social que Eça de Queirós constrói. Em Paris, o excesso e a mecanização do comer transformam o prazer em vazio. Jacinto vive cercado de fartura, mas o ato de alimentar-se é reduzido à ostentação e ao automatismo. As refeições sofisticadas, os vinhos caros e os utensílios modernos são descritos com ironia, evidenciando que a abundância material não satisfaz o apetite moral e emocional do protagonista. Comer, nesse ambiente urbano e artificial, torna-se um gesto de alienação – uma tentativa frustrada de preencher o vazio existencial do homem civilizado.

A COMIDA DA CIVILIZAÇÃO

Uma das ideias centrais da vida de Jacinto, pelo menos enquanto vivia em Paris, era a de que o “homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado” (Queirós, 2013, p. 3). A exaltação da vida e das benesses da metrópole representa, na narrativa, a ironia utilizada pelo autor como ferramenta de crítica a essa mesma sociedade. A comida, como mencionado, é um dos seus elementos centrais, sendo destacada em diversas passagens do enredo. Aqui, nos ateremos a alguns episódios ocorridos enquanto o protagonista vive na capital francesa.

Essa referida felicidade superior, pregada por Jacinto, não poderia estar mais distante da realidade da personagem. O que vemos é um reforço da “maçada”, como dito pelo protagonista, especialmente no momento de suas refeições e, até mesmo, com relação à água:

Mas já eu me começava a inquietar, reparando que a cada talher correspondiam seis garfos, e todos feitos astuciosos. E mais me impressionei quando Jacinto me desvendou que era um para ostra, outro para peixe, outro para carnes, outro para legumes, outro para frutas, outro para o queijo.

Simultaneamente, com a sobriedade que louvaria Salomão, só dois copos, para dois vinhos: – um Bordéus rosado em infusas de cristal, e Champanhe gelando dentro de baldes prata. Todo um aparador, porém, vergava sob o luxo redundante, quase assustador de águas – águas oxigenadas, águas carbonizadas, águas fosfatadas, águas esterilizadas, águas de sais, outras ainda, em garrafas bojudas, com tratados terapêuticos impressos em rótulos.

– Santíssimo nome de Deus, Jacinto! Então és ainda o mesmo tremendo bebedor de água, hem?... *Un aquático!* Como diria o nosso poeta chileno, que andava a traduzir Klopstock.

Ele derramou, por sobre toda aquela garrafaria encapuçada em metal, um olhar desconhecido:

– Não... É por causa das águas da Cidade, contaminadas, atulhadas de micróbios... Mas ainda não encontrei uma boa água que me convenha, que me satisfaça... Até sofro sede (Queirós, 2013, p. 11).

Zé Fernandes, o narrador, ao encontrar com seu príncipe, Jacinto, se depara com o excesso de apetrechos luxuosos que correspondiam ao serviço de uma refeição, além de dois vinhos provenientes de regiões francesas que esperavam para serem servidos. Todo esse excesso reforça a artificialidade cansativa – destacada até pelo discurso repetitivo de Zé Fernandes ao enumerar os talheres – que permeia a vida do protagonista. Se comer é um rito que retrata a sociedade, os vinhos, representantes da cultura francesa, em conjunto com a utilidade efêmera dos talheres, refletem a Civilização tão adorada por Jacinto. Como citado, não apenas os ingredientes, mas como são preparados e, no caso, servidos, podem expressar a dominação cultural sendo exercida nos hábitos da população.

Após a primeira surpresa, o narrador encontra a extensa lista de águas, algumas que hoje seriam utilizadas apenas em contextos farmacêuticos. Ao ser confrontado, Jacinto mostra um dos lados problemáticos da Civilização: tantas águas, além de servirem como alternativa à precariedade da água parisiense, ainda não conseguem

satisfazê-lo. A busca por matar sua sede física é, também, a busca pela satisfação pessoal que já não é obtida na vida da cidade, um vazio que não é preenchido nem com a comida, como na continuação do trecho anterior:

Começava honradamente por ostras clássicas, de Marennes. Depois aparecia uma sopa de alcachofras e ovas de carpas...

– É bom?

Jacinto encolheu desinteressadamente os ombros:

– Sim... Eu não tenho nunca apetite, já há tempo... já há anos (Queirós, 2013, p. 11).

Em um excerto em que, novamente, a França é representada por alguma iguaria – as ostras advindas da região de Marennes –, a opulência dos ingredientes apenas serve como imagem desinteressante aos olhos de Jacinto. Seu apetite pela comida, ou mesmo pela Civilização, já o deixou há tempos. Eça utiliza a comida aqui não de forma generalizada, mas reforça identidades culturais por meio dos elementos da ceia, mostrando, também, sua crítica a essa sociedade. Tal visão é retomada, na história, com a chegada do Grão Duque para o jantar especial, no qual seria servido um peixe raro que ele havia pescado na região da Dalmácia. Aqui, temos o nobre faminto e exclamando sua revolta com os hábitos parisienses:

– E o peixe?... Preparado pela receita que mandei, hem?

Um murmúrio de Jacinto tranquilizou Sua Alteza.

– Ainda bem, ainda bem! – exclamou ele, no seu vozeirão de comando. Que eu não jantei, absolutamente não jantei! É que se está jantando deploravelmente em casa do José. Mas por que se vai jantar ainda ao José? Sempre que chego a Paris, pergunto: ‘Onde é que se janta agora?’ em casa do José!... Qual! não se janta! Hoje, por exemplo, galinhas... Uma peste! Não tem, não tem a noção da galinha!

Os seus olhos azulados, de um azul sujo, rebrilhavam, alargados pela indignação:

– Paris está perdendo todas as suas superioridades. Já se não janta, em Paris! Então, em redor, aqueles senhores concordaram, desolados. O conde de Trèves defendeu o Bignon, onde se conservavam nobres tradições. E o diretor do Boulevard, que se empurrava todo para S. alteza, atribuiu a decadência da cozinha, em França, à República, ao gosto democrático e torpe pelo barato (Queirós, 2013, p. 25).

Segundo o Grão Duque, Paris perdeu o hábito dos jantares, uma decadência cultural que causa indignação nos demais convidados. A metrópole civilizada perdia nobres tradições que ainda eram conservadas no interior, como defende o conde de Trèves. Para outro convidado, tal decadência se devia à República e ao seu gosto torpe pelo barato. Se considerarmos que o gosto, como já apontado, depende muito de aspectos sociais, especialmente econômicos, teremos no trecho a demonstração do contraste entre classes na sociedade francesa. A tradição – aqui, nas figuras da nobreza e na menção à esquecida galinhola – se opõe à Modernidade, que adapta refeições e alimentos, principalmente por considerarem tal afronta a um ato do povo. A comida, nesse caso, é objeto de distinção e reforço de hierarquias sociais que ainda permeavam o contexto histórico da obra. O jantar continua:

Depois de desdobrar o guardanapo, de o acomodar regaladamente sobre os joelhos, Dornan desenvencilhou da corrente do relógio uma enorme luneta para percorrer o menu – que aprovou. E inclinando para mim a sua face de Apóstolo obeso.

– Este Porto de 1834, aqui em casa de Jacinto, deve ser autêntico... Hem?

Assegurei ao Mestre dos Ritmos que o ‘Porto’ envelhecera nas adegas clássicas do avô Galião. Ele afastou, numa preparação metódica, os longos, densos fios do bigode que lhe cobriam a boca grossa. Os escudeiros serviram um consommé frio com trufas. E o moço cor de milho, que espalhara pela mesa o seu olhar azul e doce, murmurou, com uma desconsolação risonha:

– Que pena!... Só falta aqui um general e um bispo!

Com efeito! Todas as Classes Dominantes comiam nesse momento as trufas do meu Jacinto... [...] (Queirós, 2013, p. 26).

Com o início do serviço, percebe-se, de novo, a tradição aparecendo como reforço de um passado que luta para sobreviver na mesa de Jacinto, o vinho do Porto, envelhecido nas adegas de seu avô. Em contraste com os vinhos franceses que foram ofertados a Zé Fernandes em uma ceia enfadonha para o anfitrião, talvez o mais famoso vinho português seja visto como sinônimo de qualidade, pelo menos pelos convidados. A crítica, nesse jantar, vai de encontro não apenas à opulência da Civilização, mas reafirma a relação entre comida e poder. Jacinto e seus convidados representam as classes dominantes da Civilização, seus hábitos alimentares, além do simples gosto, que já é criado por meio da cultura em que estão inseridos, são políticos e se apartam do restante da sociedade que não detém o mesmo tipo de poder e influência.

Nosso narrador, em outra ocasião, mostra essa relação entre as distintas classes parisienses, e mesmo de outras partes da sociedade:

Se nas suas tigelas fumegasse a justa ração de caldo – não poderia aparecer nas baixelas de prata a luxuosa porção de *foie-gras* e túberas que são o orgulho da Civilização. [...] 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 de um fio de éter!

– E eu comi dos teus morangos, Jacinto! Miseráveis, tu e eu! Ele murmurou, desolado:

– É horrível, comemos desses morangos... E talvez por uma ilusão! (Queirós, 2013, p. 37).

Em um discurso que instiga as emoções tanto de Jacinto quanto do leitor, Zé Fernandes explora a imagem triste do povo que chora de fome enquanto há não apenas abundância nas mesas,

mas a própria qualidade da comida, em comparação com a ração do pobre. Zé Fernandes expõe a dualidade entre o luxo, seja das peças de serviço, seja do *foie-gras* e trufas, orgulhos da Civilização – à qual pertenciam as esferas mais economicamente abastadas – e a ração de caldo das classes inferiores.

Se observarmos esses dois termos – ração e caldo –, vemos a descrição da pobreza e luta pelas necessidades mais básicas daqueles que não fazem parte do convívio de Jacinto. Ao utilizar “ração”, o narrador caracteriza a comida como escassa, em quantidade contada para a refeição, quiçá para o dia daquele que irá consumi-la. O caldo, por sua vez, vem como um tipo de preparo que, embora possa ter semelhanças com preparos das mesas ricas, retrata um método desenvolvido com a intenção do aproveitamento total dos alimentos, característica que se inseria “numa realidade de maior conveniência e rentabilidade (valores caros ao mundo camponês, mas, ao contrário, estranhos à mentalidade aristocrática)” (Montanari, 2008, p. 62). Cozer os alimentos em uma panela faz com que nada seja desperdiçado, nem mesmo os sucos dos ingredientes que seriam nutritivos à população e ficariam concentrados na água, elemento também necessário se levarmos em consideração, por exemplo, o acesso a carnes secas e salgadas, diferentemente das frescas, que simbolizavam um sinal de privilégio social (Montanari, 2008). O caldo, aqui, contrasta diretamente com o *consommé* servido como entrada aos aristocratas no jantar de Jacinto, explorado previamente, pois, nesse caso, se busca clarificar o líquido, removendo as impurezas antes de servi-lo, as quais serviriam como base para a alimentação de outras pessoas.

Por último, o trecho ainda faz referência à desimportância que a comida tem para “os Jacintos”: enquanto parte da população chora de fome, a elite debica, ou seja, come sem vontade, bocejando, os morangos com champanhe e éter. Jacinto percebe a revolta de Zé Fernandes e se junta ao amigo no sentimento que o faz perceber

não só o contraste horrível que teve de enfrentar, mas a ilusão da Civilização moderna que tanto prega como ideal para a sua vida.

Outro episódio, o qual encaminha a história do nosso protagonista para o abandono da Civilização em direção a Tormes, em Portugal, é o jantar cor-de-rosa. Jacinto “ofereceu às suas amigas esse sublime jantar cor-de-rosa, em que tudo era róseo, as paredes, os móveis, as luzes, as louças, os cristais, os gelados, os Champanches, e até (por uma invenção da Alta Cozinha) os peixes, e as carnes, e os legumes” (Queirós, 2013, p. 44), em um ambiente também adornado e preparado na mesma cor. Mesmo com o encanto dos convidados, o anfitrião não pôde, como de costume, sair do sentimento de aborrecimento: “Hem? Que maçada!...” (Queirós, 2013, p. 44).

Como mencionado previamente, a chamada “alta gastronomia” é vinculada à elite e a criações culinárias que buscam a distinção da comida, seja por meio de modos de preparo, seja por ingredientes utilizados. No excerto, vemos isso na prática por meio da transformação da comida em um banquete que continua refletindo o vazio social e de Jacinto. O jantar, aparentemente sem função além de apelo estético, aparece mais uma vez como crítica do autor à alienação cultural.

Por fim, Jacinto recebe um derradeiro golpe durante a sobre-mesa encomendada por Zé Fernandes:

Eu encomendara pelo Grilo ao nosso magistral cozinheiro uma larga travessa de arroz-doce, com as iniciais de Jacinto e a data ditosa em canela, à moda amável da nossa meiga terra. E o meu Príncipe à mesa, percorrendo a lâmina de marfim onde no 202 se escreviam os pratos a lápis vermelho, louvou com fervor a ideia patriarcal:

– Arroz-doce! Está escrito com dois ‘ss’ mas não tem dúvida... Excelente lembrança! Há que tempos não como arroz-doce! Desde a morte da avó.

Mas quando o arroz-doce apareceu triunfalmente, que vexame! Era um prato monumental, de grande arte! O arroz,

maciço, moldado em forma de pirâmide do Egito, emergia de uma calda de cereja, e desaparecia sob os frutos secos que o revestiam até ao cimo onde se equilibrava uma coroa de Conde feita de chocolate e gomos de tangerina gelada! E as iniciais, a data, tão lindas e graves na canela ingénua, vinham traçadas nas bordas da travessa com violetas pralinadas! Repelimos, num mudo horror, o prato acanalhado. E Jacinto, erguendo o copo de Champanhe, murmurou como num funeral pagão:

– Ad Manes, aos nossos mortos! (Queirós, 2013, p. 46).

Um simples arroz-doce, que inicialmente trouxe alegria e sentimento de nostalgia de um passado confortável e associado à família, foi alterado de forma cômica, com direito a coroa de chocolate, frutas e flores. O arroz-doce, que deveria simbolizar o afeto, a memória e a simplicidade do lar, surge desfigurado pela estética da ostentação. A sobremesa, transformada em espetáculo, perde seu sentido original de partilha e aconchego, convertendo-se em objeto de exibição e chacota. No gesto de repulsa do protagonista, Eça sintetiza a decadência moral da elite urbana, incapaz de reconhecer o valor do genuíno em meio ao artificial. O brinde aos mortos sela o fim simbólico dessa Civilização, ao tentar modificar a tradição popular pela forma e pela aparência. Assim, a cozinha, espaço da memória e da identidade, torna-se também palco da crítica: nela, o excesso burguês é revelado como sintoma de vazio e desconexão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A cidade e as serras*, Eça de Queirós constrói uma crítica à Modernidade europeia e às contradições do progresso material. Por meio das descrições das refeições, utensílios e hábitos alimentares de Jacinto, o autor evidencia o vazio existencial que permeia a vida burguesa parisiense. A fartura e o luxo à mesa, em vez de traduzir prazer e plenitude, revelam uma sociedade que transformou o comer

em espetáculo e consumo, esvaziando-o de qualquer dimensão afetiva ou simbólica. O excesso se torna sinal de decadência e alienação.

Ao explorar aspectos como a quantidade de talheres, os diversos tipos de água e até mesmo a artificialidade de pratos que, na Civilização, são transformados em outros irreconhecíveis, Eça reforça duelos tanto gastronômicos quanto morais, em uma sociedade dual em que a comida é elemento-chave de distinção e poder. Dessa forma, a alimentação cumpre na narrativa uma função crítica e simbólica: ela expõe as estruturas sociais e os valores de uma classe que vive do excesso e ignora a carência alheia.

O contraste entre a fartura dos banquetes e a fome do povo sintetiza a desigualdade de uma época marcada pela hipocrisia moral e pela superficialidade do luxo. Ao satirizar os rituais da mesa, Eça de Queirós desmonta o mito da Civilização como sinônimo de progresso, evidenciando que, sob o brilho das luzes modernas, persistem o vazio, a fome e a ilusão.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, J. R. Gula e Literatura: diálogo gastronômico com a obra de Eça de Queirós. **Revista Desassossego**, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 204-218, 2016.
- BERRINI, B. Eça de Queirós: cozinha e adega. **Revista Camões**, Lisboa, n. 9/10, p. 162-170, 2000.
- BOURDIEU, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- FISCHLER, C. **El (h)omnívoro**: el gusto, la cocina y el cuerpo. Barcelona: Anagrama, 1995.
- MINTZ, S. W. **Sweetness and power**: the place of sugar in Modern History. New York: Penguin, 1985.
- MONTANARI, M. **Comida como cultura**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.
- QUEIRÓS, E. **A cidade e as serras**. São Paulo: Centaur, 2013.

9

Juliana Cavalcante

**UM CONTRASTE
ENTRE AS PERSONAGENS
LUÍSA E JULIANA POR INTERMÉDIO
DA ANÁLISE DOS ESPAÇOS,
EM *O PRIMO BASÍLIO***

RESUMO

Este artigo analisa *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós (1845-1900), a partir da centralidade do espaço doméstico na construção narrativa. Em vez de privilegiar a leitura tradicional que vê o romance como relato de adultério, examinamos aqui a casa de Jorge e Luísa como estrutura simbólica e eixo organizador das relações sociais, afetivas e morais. Argumentamos que o espaço doméstico funciona como microcosmo da sociedade burguesa lisboeta da segunda metade do século XIX, delimitando posições, regulando comportamentos e definindo personagens. A análise concentra-se especialmente em Luísa e Juliana, cujas trajetórias contrastantes e interdependentes são mapeadas pelos espaços que ocupam.

Palavras-chave: *O primo Basílio*; Eça de Queirós; casa; burguesia.

INTRODUÇÃO

No romance *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós (1845-1900), é notável o fato de o enredo se desenvolver quase que exclusivamente em ambientes domésticos. A casa de Luísa, personagem central da narrativa, constitui o principal cenário e funciona como um dispositivo fundamental de construção simbólica. Logo em suas primeiras páginas, um narrador observador, minucioso e atento às texturas do cotidiano burguês, dedica-se a descrever esse espaço e a relação dos moradores e de seus visitantes com ele.

O narrador mobiliza a imagem da casa para despertar no leitor um conjunto de sensações: conforto, sossego e, curiosamente, também monotonia, marca que aparece em alguns momentos-chave da história. Essa tonalidade é evidente no conhecido trecho que descreve a sala, no início da narrativa: um ambiente preso ao calor de julho e à sonolência de uma manhã de domingo. A sala “esteirada”, com seu teto branco e papel de ramagens verdes, compõe um cenário que mistura quietude e languidez, onde até o “zumbido monótono das moscas” participa da atmosfera adormecida. Trata-se de um espaço que, ao ser meticulosamente detalhado, revela o ritmo lento e confortável da vida burguesa lisboeta:

A sala esteirada alegrava, com o seu teto de madeira pintado a branco, o seu papel de ramagens verdes. Era em julho, um domingo; fazia um grande calor. As duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol a faiscar nas vidraças, esquentar a pedra da varanda; havia o silêncio comovido e sonolento de manhã de missa; uma vaga quebreira amolentava, trazia desejos de sestas, ou de sombras fofas debaixo de arvoredos, no campo, ao pé d'água; nas duas gaiolas, entre as bambinelas de cretone azulado, os canários dormiam; um zumbido monótono de moscas arrastava-se por cima da mesa, pousava no fundo das chávenas sobre o açúcar mal derretido, enchia toda a sala de um rumor dormente (Queirós, 2020, p. 7-8).

Um pouco mais adiante, a casa volta a ser descrita, agora sob o olhar de Jorge, marido de Luísa e proprietário daquele espaço, e é marcada pela afetividade e pela memória: os móveis “do tempo da mamãe”, o guarda-louça envidraçado, o painel gasto que ele conhece desde menino. A descrição, embora física, evidencia também o valor íntimo e emocional da casa, que surge como extensão da própria biografia familiar. Assim, o narrador não apenas mostra a materialidade dos objetos, mas a carga afetiva que eles condensam.

E cofiando a barba curta e fina, muito frisada, os seus olhos iam-se demorando, com uma ternura, naqueles móveis íntimos, que eram do tempo da mamãe: o velho guarda-louça envidraçado, com as pratas muito tratadas a gesso-crê, resplandecendo decorativamente; o velho painel a olho, tão querido, que vira desde pequeno, onde apenas se percebiam, num fundo lascado, os tons avermelhados de cobre de um bojo de caçarola e os rosados debotados de um molho de rabanetes! [...] (Queirós, 2020, p. 8).

Esse olhar duplo – do narrador e de Jorge – introduz as duas personagens que serão aqui contrastadas: Luísa e Juliana. Ambas vivem e atuam dentro da casa de Jorge. É justamente por ele ser o proprietário daquele espaço que sua perspectiva serve como porta de entrada para compreender a hierarquia doméstica que estrutura a narrativa.

Luísa ocupa e torna-se senhora daquele espaço em virtude do casamento, integra-se a um ambiente que já existia antes dela e, ao mesmo tempo, passa a reconfigurá-lo com sua presença. O narrador destaca que sua função doméstica é central para a dinâmica familiar: cuidadosa, asseada, “alegre como um passarinho”, Luísa acrescenta à casa um encanto que não existia desde a morte da mãe de Jorge. Seu papel é descrito como o de revitalizar o lar, trazendo-lhe ordem, doçura e um novo sentido afetivo, um “encanto sério”: “Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho amiga do

ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério" (Queirós, 2020, p. 9).

Desde o início, portanto, a casa se afirma como espaço essencial e estruturante: é refúgio, local de trabalho para Jorge e ambiente onde se cultiva a individualidade. Os móveis, a decoração e a disposição dos objetos contribuem decisivamente para a construção e a interpretação desse lar burguês, funcionando como indicadores de tradição familiar e estabilidade social.

As descrições minuciosas da casa nos conduzem a uma inevitável pergunta: trata-se de um lar tipicamente burguês? Considerando o contexto histórico representado no romance – meados da década de 1870 –, a resposta parece afirmativa. Como observa Eric Hobsbawm (1975), no capítulo "O mundo burguês", de *A era do capital*, o lar constituía, naquele período, o núcleo simbólico da burguesia:

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. Ali, e somente ali, os burgueses e mais ainda os pequenos burgueses podiam manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica, cercada pelos objetos materiais que a demonstravam e faziam-na possível (Hobsbawm, 1975, p. 238).

A casa que Jorge herdara de sua família e na qual vive com Luísa se inscreve exatamente nessa lógica. Jorge, engenheiro de minas, garante financeiramente o lar e sustenta a esposa e as criadas, reproduzindo o modelo doméstico da pequena burguesia lisboeta. A caracterização do espaço confirma esse enquadramento: a estrutura sólida do imóvel, os móveis elegantes, a vizinhança respeitável, a presença de criadas internas, todos esses elementos compõem o imaginário burguês oitocentista.

Importa notar, porém, que o romance deixa entrever certa ambiguidade moral, pois, embora as criadas ocupem uma posição social inferior, a narrativa sugere uma proximidade significativa entre elas e os patrões, sobretudo no que se refere aos valores morais e às formas de convivência no interior da casa. A domesticidade do romance é, portanto, burguesa tanto no sentido de oferecer conforto e refúgio quanto no de produzir tédio e imobilidade, características que atravessam a experiência de Luísa.

Esse conforto é continuamente reforçado pela insistente presença dos objetos domésticos ao longo da narrativa: o piano, a *causeuse*, a *voltaire*, o toucador de Luísa, a cama do casal. Os móveis, mais do que peças decorativas, funcionam como signos do universo burguês. A dinâmica da casa é igualmente estruturada pelas criadas e pelas visitas frequentes que o casal recebe, elementos que compõem o tecido social daquele lar e acentuam seu caráter.

Como podemos ver, o romance não utiliza a casa burguesa apenas como um cenário, mas a transforma em matriz simbólica em que se organizam sociabilidades, afetos e hierarquias. É nesse espaço construído material e ideologicamente, ao mesmo tempo confortável e opressivo, estável e marcado pelo tédio, que as personagens ganham forma, sentido e limite. Desse modo, a casa impõe um modo específico de existência, principalmente às figuras femininas, cuja subjetividade é moldada pela distribuição dos cômodos, pelas tarefas diárias e pela vigilância moral que atravessa o lar burguês.

A partir deste ponto, torna-se essencial analisar como essa espacialidade doméstica estrutura a experiência de Luísa, marcada pelo ócio, pela leitura romanesca e por uma busca difusa de plenitude, e como ela se contrapõe à presença inquietante de Juliana, que habita a mesma casa sob condições radicalmente distintas. É na fricção entre essas duas formas de habitar o espaço que o romance faz emergir seu principal contraste social, moral e narrativo.

A SENHORA E A CRIADA: FIGURAS DUPLAS NA CASA BURGUESA

Nesse ambiente doméstico, vive Luísa, esposa de Jorge, que não trabalha, não tem filhos e conta com duas criadas. Ela dispõe de tempo livre em abundância, mas não sabe como preenchê-lo: passa os dias lendo romances românticos e projetando-se nas narrativas que consome, numa tentativa de dar sentido a um vazio existencial.

Como demonstra Antonio Augusto Nery (2019, p. 279), ao analisar *As farpas* (1871-1872) em *O primo Basílio*, Eça de Queirós via com desconfiança a ociosidade feminina da burguesia, sugerindo que mulheres das classes mais abastadas estariam mais propensas a cometer adultério justamente por disporem de empregados e, portanto, de muito tempo livre. No caso de Luísa, seu casamento com Jorge é estável e confortável; a rotina acaba por torná-la vulnerável ao devaneio e ao escapismo romanesco.

Antes de partir para uma viagem de trabalho, o que ocorre no início da narrativa, Jorge reflete sobre a vida conjugal serena que vinha levando, sentindo-se até contrariado por precisar deixar os confortos do lar:

Estavam casados havia três anos. Que bom que tinha sido! Ele próprio melhorava: achava-se mais inteligente, mais alegre... E recordando aquela existência fácil e doce, soprava o fumo do charuto, a perna traçada, a alma dilatada, sentindo-se tão bem na vida como no seu jaquetão de flanela! (Queirós, 2020, p. 10).

Essa tranquilidade, porém, vem a ser perturbada pela presença de Juliana, a criada encarregada da casa e responsável por engomar as roupas dos patrões. Desde sua introdução na narrativa, essa personagem aparece como figura, no mínimo, estranha. Jorge a contratara em retribuição pelos cuidados prestados por ela a uma tia

sua até o fim de sua vida; reconhecia nela uma excelente engomadeira. Luísa, contudo, a detestava. Na véspera da viagem do marido, ao saber que Juliana ainda não havia engomado alguns coletes, afirma a Jorge estar a “tomar ódio àquela criatura” (Queirós, 2020, p. 11). Esse comentário antecipa o conflito entre as duas personagens, que, ao longo do romance, ganha grandes proporções; o ponto de choque sempre se dá em casa e é nutrido pela posição desigual que cada uma ocupa naquela hierarquia doméstica.

A dinâmica interna da residência de Jorge – ele como senhor da casa, Luísa como o “anjo do lar” e Juliana como “serva” – encontra ressonância direta na descrição que Hobsbawm (1975) faz da família burguesa oitocentista. Afirma o historiador:

Sua unidade básica, a casa de uma única família, era uma autocracia patriarcal e um microcosmo da espécie de sociedade que a burguesia como classe (ou seus porta-vozes teóricos) denunciava e destruíra: uma hierarquia de dependência pessoal [...]. Abaixo dele – continuando a citar o grande filósofo Martin Tupper, estavam o ‘bom anjo da casa, a mãe, esposa e amante’ (Hobsbawm, 1975, p. 244).

Enquanto Luísa desfruta do conforto e dos privilégios desse lar, como tocar piano e passar os dias a ler romances em sua *cau-seuse*, Juliana ocupa a posição diametralmente oposta: passa a maior parte da primeira parte da narrativa em espaços funcionais e subalternos, como a cozinha e o seu quarto.

O modo como Luísa exerce autoridade sobre Juliana também revela o caráter burguês da casa. Embora apresentada inicialmente como figura dócil e angelical, Luísa encarna o modelo descrito por Hobsbawm (1975, p. 245) a respeito da mulher burguesa:

[...] este ser atraente, ignorante e idiota era requisitado para exercer também dominação; não sobre as crianças, cujo senhor era ainda o pater famílias, mas sobre os criados, cuja presença distinguia os burgueses dos que lhes eram socialmente inferiores. Definia-se uma ‘lady’

pelo fato de que era alguém que não trabalhava mas dava ordens para outra pessoa fazê-lo, sua superioridade estando estabelecida por esta relação.

Desde o início, portanto, o romance apresenta duas personagens cujos “destinos” se contrastam a partir de sua posição dentro da estrutura burguesa da casa: de um lado, Luísa, jovem, bonita, casada, cercada de conforto e convenções que a protegem e limitam; de outro, Juliana, pobre, solteira, dependente do emprego e sem casa própria, sobrevivendo no espaço alheio e submetida ao trabalho que garante sua subsistência. A posição que essas duas mulheres ocupam no ambiente doméstico e a maneira como ali se movimentam evidenciam a estrutura social que rege suas vidas. Essa distinção, longe de ser “natural”, é resultado do comportamento e cosmovisão burgueses. Eça de Queirós, por meio do narrador, constrói a narrativa de modo a ressaltar essas tensões.

É nesse sentido que o contraste entre Luísa e Juliana constitui um dos eixos interpretativos centrais do romance. No universo burguês representado por *O primo Basílio*, a classe social também determina os espaços que elas podem ocupar, a mobilidade a que têm direito e os gestos que lhes são permitidos. A estrutura da casa portuguesa oitocentista funciona, assim, como microcosmo do ordenamento social: os privilégios e limitações espaciais refletem e reforçam as hierarquias sociais.

Esse contraste se revela, inclusive, nas descrições físicas das personagens. A estética burguesa do século XIX valorizava a mulher branca, loira, dedicada e graciosa, atributos que Luísa encarna. Juliana, ao contrário, é descrita como feia, de feições duras e aparência pouco agradável aos padrões de beleza burgueses. A oposição é simbólica e material, pois, no romance, o corpo feminino também funciona como signo de classe e é marcado de valor social. Como lembra Umberto Eco (2010), em *História da beleza*, o século XIX consolidou um ideal de beleza feminina associado à ordem doméstica,

à pureza moral e à docilidade, um corpo compreendido como superfície ornamental e, ao mesmo tempo, como índice da respeitabilidade burguesa. A mulher bela, nesse imaginário, não apenas agradava ao olhar, mas legitimava simbolicamente o lar, funcionando como elemento estético que reafirmava o prestígio social da casa.

É possível, portanto, ler Luísa quase como uma extensão decorativa do próprio ambiente doméstico, pois sua brancura, delicadeza e “alegria de passarinho”, descritas pelo narrador, harmonizam-se com a ornamentação do lar burguês, fazendo do corpo feminino uma espécie de complemento visual tão integrado ao mobiliário quanto o piano, a *causeuse* ou a *voltaire*. A beleza de Luísa não é apenas atributo pessoal, mas prolongamento simbólico da casa como espaço de ordem moral e distinção social.

Por contraste, o corpo de Juliana – feio, cansado, marcado pela dureza do trabalho – converte-se em signo de sua posição subalterna e da degradação do espaço que ocupa (o sótão quente, abafado, cheio de percevejos). Também ele funciona como extensão simbólica da casa, mas do seu “avesso”, o lado invisível, funcional e rude da domesticidade burguesa. Assim como o quarto de Juliana revela as condições materiais de exploração da criadagem, seu corpo torna-se registro de desigualdades naturalizadas no interior da própria casa.

Dessa forma, tanto Luísa quanto Juliana são incorporadas ao espaço doméstico não apenas como habitantes, mas como corpos significantes que a casa produz e, simultaneamente, exhibe. A percepção estética do feminino, longe de ser neutra, reforça desigualdades de classe no nível mais íntimo da narrativa, inclusive no modo como cada personagem é enquadrada pelos espaços que habita.

É nesse ponto que o romance intensifica a relação entre corpo e ambiente, evidenciando como a casa prolonga e reafirma a posição social das personagens. O quarto de Luísa, por exemplo,

funciona como extensão de sua figura burguesa: um espaço fresco, ordenado e ornado, no qual sua presença se inscreve de modo quase natural. O narrador reforça essa associação quando descreve o aposento por ocasião da visita de dona Leopoldina, amiga de quem o marido não gosta, pois é adúltera e, por isso, uma mulher malfalada pela sociedade local. O ambiente, embora simples, é marcado pela ornamentação delicada e pela atenção aos detalhes:

Entraram no quarto. Luísa foi descerrar a janela, abrir o guarda-vestidos. Era um quarto pequeno, muito fresco, com cretones de um azul pálido. Tinha um tapete barato, de fundo branco, com desenhos azulados. O toucador, alto, estava entre as duas janelas, sob um dossel de renda grossa, muito ornado de frascos facetados. Entre as bambinelas, em mesas redondas de pés de galo, plantas espessas, begônias, macomas, dobravam decorativamente a sua folhagem rica e forte, em vasos de barro vermelho vidrado (Queirós, 2020, p. 20).

Já o quarto de Juliana é apresentado como um espaço de sofrimento físico:

O quarto era baixo, muito estreito, com o teto de madeira inclinado; o sol, aquecendo todo o dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requentado de tijolo escandecido. Dormia num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto de uma colcha de chita; da barra da cabeceira pendiam os seus bentinhos e as redes enxovalhadas que punha na cabeça. [...] (Queirós, 2020, p. 56).

Na prática cotidiana, essa diferença se traduz nos espaços e hábitos de cada uma. Juliana habita o pior espaço da casa: um pequeno quarto próximo ao telhado, abafado, infestado de percevejos e quase inabitável. Para obter pequenas regalias, como caldos preparados pela cozinheira, recorre à chantagem, guardando o segredo do romance da colega com um rapaz da vizinhança. Esses pequenos artifícios são a única forma de atenuar a dureza de sua condição, marcada

por precariedade e completa dependência. O quarto também é apresentado como um lugar de sofrimento moral:

Foi para o quarto. Rezou, apagou a luz. Um calor mole e contínuo caía do forro; começou a faltar-lhe ar; tornou a abrir o postigo, mas o bafo quente que vinha dos telhados enjoava-a; e era assim todas as noites, desde o começo do estio! Depois as madeiras velhas fervilhavam de bicharia! Nunca, nunca nas casas que servira, tinha tido um quarto pior. Nunca! [...] (Queirós, 2020, p. 58).

Ajustando as duas cenas, percebemos que os espaços íntimos funcionam como dispositivos de classe: enquanto o quarto de Luísa introduz frescor, ordem e ornamentação (expressões da vida burguesa), o de Juliana exprime precariedade, desconforto e vigilância constante. Essa oposição espacial constrói a própria subjetividade das personagens e as situações narrativas que delas decorrem. Esse ponto fica ainda mais claro à luz de Hobsbawm (1975), para quem a doméstica burguesa vivia numa relação de dependência quase absoluta. Sua vida era rigidamente prescrita:

[...] a doméstica, embora recebendo salário, o que a igualava ao trabalhador cujo emprego definia o homem burguês na economia, era essencialmente bem diferente deste mesmo trabalhador, já que ela (ou mais raramente ele) mantinha uma ligação com o empregador maior que a de meramente receber um salário, pois era uma ligação muito mais pessoal, e de fato, de forma prática, uma ligação de dependência total. Tudo na sua vida era estritamente prescrito e controlado, já que vivia num quarto magramente mobiliado. Desde o uniforme que usava até a carta-testemunho de boa conduta e 'caráter' sem a qual era impossível conseguir novo emprego, tudo simbolizava uma relação de poder e dominação (Hobsbawm, 1975, p. 245).

Em outras palavras, Juliana não é apenas pobre, ela está presa a uma estrutura de dependência que produz humilhação cotidiana, reforçada pelo espaço que ocupa. Sob esse ponto de vista,

compreendemos, ainda que não se justifiquem, a revolta, a inveja e mesmo as “maldades” da personagem. Se ambas são mulheres, por que apenas uma desfruta de conforto, respeito e segurança material? Por que a outra é relegada ao espaço degradado da casa alheia?

Paradoxalmente, apesar de toda a estabilidade de que dispõe (um marido afetuoso, uma casa confortável e tempo abundante), Luísa sente-se atraída pela possibilidade de viver um romance de aventura, semelhante aos que lê. A traição com Basílio surge como fuga à monotonia burguesa e à rotina ordenada. Nesse aspecto, é importante notar que o narrador, propositalmente, cultiva o “culto das aparências” característico da sociedade burguesa, sugerindo uma Luísa angelical que, no entanto, comete desvios morais. Personagens como Sebastião ou conselheiro Acácio não acreditam que ela pudesse trair o marido, não porque isso fosse impossível, mas porque corresponde ao imaginário idealizado que o narrador apreende e a sociedade burguesa sustenta.

Quando Luísa começa a se interessar por seu primo Basílio, o narrador, muitas vezes traduzindo e justificando seus pensamentos, apresenta seus conflitos como resultado da ausência do marido, do tédio e do exemplo de outras mulheres. Se outras mulheres burguesas, com melhores condições sociais, traíam seus maridos sem grande reprovação, por que ela deveria agir de modo diferente? Tal lógica revela uma moralidade seletiva, que pune mais severamente as classes baixas e tolera vícios das classes privilegiadas. Toda a aventura adúltera, inclusive, nasce dentro da própria casa, mais especificamente na sala de estar, espaço antes associado ao conforto burguês. A corrupção simbólica desse ambiente não é, portanto, monopólio das criadas: se Joana tem um amante e Juliana trama para sobreviver, os próprios donos da casa participam da degradação moral que perpassa o espaço doméstico.

Estar na casa, porém, impedia Luísa e Basílio de se entregar livremente às suas paixões. Por isso, passam a se encontrar num local

externo, o Paraíso, pensão barata escolhida por Basílio e onde podiam viver seus encontros longe dos olhares da vizinhança e da vigilância do espaço doméstico. Dessa forma, Luísa se sentiria mais tranquila e afastaria os rumores dos vizinhos.

Desde o primeiro momento em que Basílio estivera na casa de Luísa, Juliana desconfiara da proximidade entre os primos. Discreta, passa a observá-los em busca de provas que pudesse usar em benefício próprio, com o objetivo de assegurar algum sustento para sua velhice e libertar-se do trabalho extenuante. Astutamente, consegue roubar algumas das cartas trocadas entre os amantes. Seguindo os conselhos da tia Vitória, decide guardá-las e esperar o momento exato para empregá-las como arma de chantagem.

A oportunidade surge quando, certa tarde, Luísa, frustrada por não ter conseguido encontrar Basílio no Paraíso, chega antes do habitual à sua casa e encontra seu quarto ainda desarrumado. Irritada, trata Juliana com rudeza. É aproximadamente na metade do romance que esse episódio ocorre, marcando uma mudança significativa na narrativa, que passa a ganhar novos contornos:

Luísa foi direto ao quarto: o cuco cantava três horas. Estava tudo desarrumado: vasos de planta no chão, o toucador coberto com um lençol velho, roupa suja pelas cadeiras. E Juliana, com um lenço amarrado na cabeça, varria tranquilamente, cantarolando. – Então você ainda não arrumou o quarto! – gritou Luísa (Queirós, 2020, p. 193).

O episódio reforça algo prenunciado no início do romance: a animosidade de Luísa diante de Juliana e, sobretudo, o modo como sua posição superior na hierarquia doméstica a autoriza censurar o trabalho da criada. A casa volta a assumir papel central, não como mero cenário, mas como espaço estruturante das relações de poder que sustentam a desigualdade entre as personagens.

Importa notar que havia em Luísa uma espécie de neurose pela ordem doméstica: o quarto precisava estar sempre limpo e

asseado, mesmo quando não havia necessidade evidente, pois Jorge passava longas temporadas fora, Luísa ficava quase sempre sozinha, saía bastante e não havia crianças para desorganizar a casa. Ainda assim, a limpeza e a ordem eram exigidas como forma de reafirmação da superioridade ocupada por ela na escala social privada e pública.

O que a dona da casa não esperava era que Juliana já possuísse as cartas trocadas com Basílio. Depois da repreensão, a serviçal, enfurecida, decide revelar o que sabe, mostra que tem provas da traição e que está disposta a usá-las. Luísa, tomada de choque, desmaia: "Luísa fitou-a um momento com os olhos desvairados e caiu no chão, junto à *causeuse*, desmaiada" (Queirós, 2020, p. 194). Logo após esse episódio, o narrador insiste na descrição do espaço, marcando o impacto emocional da revelação:

Luísa, só, pôs-se a olhar em roda, espantada. Estava já tudo arrumado, as janelas cerradas. Uma luva ficara caída no chão; ergueu-se; ainda trôpega; foi apanhá-la; esteve a esticar-lhe os dedos maquinalmente, como sonâmbula, pô-la na gaveta do toucador. Alisou o cabelo; achava-se mudada, com *outra* expressão, como se fosse *outra*; e o silêncio do quarto impressionava, como extraordinário (Queirós, 2020, p. 195, grifo nosso).

A descrição minuciosa do quarto pós-desmaio repete a lógica espacial do romance: a ordem doméstica continua, mas algo se rompeu internamente. O silêncio e o quarto arrumado contrastam com o caos emocional de Luísa, uma oposição típica do narrador queiroiano, que contrapõe aparência e substância. Ao ouvir as acusações de Juliana, Luísa é tomada por uma inquietação, que nasce não tanto da possibilidade de destruir seu casamento, mas do medo do escândalo público. Sua primeira reação é arrumar suas malas e fugir com Basílio, oscilando entre o fascínio pela aventura e o apego à comodidade do lar.

O narrador insiste, muitas vezes traduzindo os pensamentos da protagonista, em apresentá-la como frívola, superficial e quase

ornamental. Essa representação, contudo, também é produto de uma estratégia narrativa que evidencia o modo como a sociedade burguesa moldava e limitava o universo emocional feminino. A pergunta que se coloca, portanto, é: será que Luísa é realmente desprovida de profundidade sentimental ou estamos vendo apenas a versão de mundo filtrada pelo narrador, que enfatiza sua hesitação, seu fascínio pelo romance e sua fragilidade emocional? Esse ponto torna-se evidente no seguinte trecho, em que o narrador intensifica a idealização e o devaneio romanesco de Luísa:

Mas por que se afligia, por fim? Quantas invejariam a sua desgraça! O que havia de infeliz em abandonar a sua vida estreita entre quatro paredes, passada a examinar róis de cozinha e a fazer crochê, e partir com um homem novo e amado, ir para Paris! Para Paris! Viver nas consolações do luxo, em alcovas de seda, com um camarote na Ópera!... Era bem tola em se afligir! Quase fora uma felicidade aquele 'desastre'! Sem ele nunca teria tido a coragem de se desembaraçar da sua vida burguesa; mesmo quando um alto desejo a impelisse, haveria sempre uma timidez maior para a reter! (Queirós, 2020, p. 197).

Aqui, mais uma vez, é o narrador quem conduz a leitura moralizante da personagem, sublinhando seus devaneios e sua inconstância. A casa, nesse momento, não é apenas o cenário do adultério, mas o espaço simbólico onde se inscrevem os limites do imaginário burguês e no qual se revela a distância entre a imagem angelical projetada sobre Luísa e suas inquietações íntimas.

Observamos, portanto, que Luísa é mais semelhante a Juliana do que ela própria (ou mesmo o leitor) poderia supor. A relação entre essas duas personagens revela-se muito mais intrincada do que a leitura inicial deixa entrever. Afinal, ambas compartilham preocupações fundamentais: garantir o próprio sustento, assegurar uma vida mais confortável e encontrar alguma forma de estabilidade em uma sociedade na qual dependem economicamente de alguém. Nesse sentido, Juliana funciona como uma espécie de duplo social de Luísa,

uma sombra que evidencia aquilo que a personagem burguesa se recusa a reconhecer: sua fragilidade, sua dependência e a precariedade latente de sua posição. Essa perspectiva de “duplo doméstico” abre um caminho interpretativo particularmente fecundo, pois vê na casa não apenas um espaço físico, mas um dispositivo que espelha, duplica e distorce subjetividades.

À medida que a narrativa avança e após revelar que detém as cartas comprometedoras, Juliana compreende que Luísa não tem dinheiro para lhe pagar. É então que sua chantagem assume nova forma, pois, se não pode ser sustentada financeiramente, passa a reivindicar regalias dentro da própria casa. A criada deseja ocupar o lugar simbólico de patroa, ou ao menos aproximar-se dele. Descansa enquanto Luísa trabalha, exige ser servida e finalmente abandona o quarto degradado que lhe cabia para ocupar um dos bons quartos da casa. Trata-se de um gesto que materializa a inversão simbólica que perpassa o romance: os espaços da casa, antes rigidamente hierarquizados, tornam-se fluidos, instáveis, abertos à subversão. Esse movimento de Juliana, aliás, reforça a ideia do “duplo”, no sentido de que ela não quer apenas destruir Luísa, mas quer tornar-se Luísa, ocupar seu espaço, seu conforto, sua posição imaginária no mundo.

No entanto, essa inversão é breve. O drama da chantagem se encerra de modo abrupto com a morte de Juliana, a qual ocorre dentro da casa e que, como um mau presságio, não restabelece a ordem doméstica. Pelo contrário, é na sequência desse evento que Jorge encontra uma correspondência do primo Basílio direcionada a Luísa e a confronta, provocando nela uma crise nervosa que culmina em sua morte. Esta, aliás, também ocorre na casa, selando assim a trajetória das duas personagens.

A morte de ambas as personagens – Luísa e Juliana – dentro do espaço doméstico evidencia não apenas sua ligação simbólica, mas a codependência estrutural que as une. Uma não existe sem a outra: Luísa necessita de Juliana para manter o funcionamento

material da casa; Juliana depende de Luísa para sobreviver economicamente; e ambas são condicionadas (e destruídas) pelo mesmo sistema burguês de que fazem parte. Entretanto, para além da relação entre as duas, o ponto decisivo é outro: é a casa que organiza, regula e encerra suas vidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de *O primo Basílio* a partir da análise dos espaços evidencia que, no romance de Eça de Queirós, a casa não é mero enquadramento da ação, mas elemento estruturante da narrativa e da crítica social que o atravessa. A casa burguesa oitocentista, com sua promessa de conforto, ordem e respeitabilidade, constitui o eixo simbólico a partir do qual se desenham as trajetórias de Luísa e Juliana, personagens que, embora marcadas por posições sociais distintas, se revelam profundamente interligadas pela arquitetura material e ideológica que as circunscreve.

Desde a abertura do romance, a descrição minuciosa dos ambientes revela uma geografia moral que distribui privilégios e sofrimentos segundo os valores da sociedade burguesa. Esse mesmo espaço que abriga e ornamenta Luísa é o que oprime e desgasta Juliana; ao mesmo tempo, é nele que se cristalizam seus desejos, seus medos e suas possibilidades de ação. A casa, assim, converte-se em microcosmo de uma organização social hierárquica, em que classe, gênero e moralidade se entrelaçam para produzir lugares fixos e, quando ameaçados, conflitos irreversíveis.

A oposição entre as personagens, longe de ser apenas psicológica ou moral, é espacial: cada uma ocupa zonas distintas da casa (Luísa no centro delicado e ornamentado; Juliana nos confins quentes e degradados), e essa disposição material traduz a distância

entre elas. Contudo, como demonstramos, o romance também sugere uma inquietante proximidade: Luísa e Juliana são duplos. Ambas buscam, por caminhos diversos, segurança e conforto num sistema que, ao mesmo tempo, lhes nega autonomia e lhes prescreve papéis rígidos. O narrador, operando com ironia e aguda observação social, reforça esse jogo de espelhamentos, do culto das aparências e da moralidade seletiva da sociedade burguesa que simultaneamente idealiza e corrompe.

A chantagem, eixo dramático da segunda metade do romance, explicita o colapso da ordem espacial. Quando Juliana ascende simbolicamente dentro da casa e quando Luísa, por sua vez, vê seus espaços de conforto ameaçados, a própria casa se torna campo de batalha. É significativo, portanto, que tanto a morte de Juliana quanto a de Luísa aconteçam dentro da residência, ou seja, o espaço que deveria proteger as personagens é também o que as destrói. A casa, nesse sentido, emerge como metáfora crítica da própria sociedade burguesa: se sólida na aparência, corroída em sua intimidade; se organizada, permeada por desigualdades que a corroem silenciosamente; se moralizante, fundada em hipocrisias e fragilidades.

Ao final, o romance revela a profunda ambiguidade do espaço doméstico burguês. É nele que se projetam os ideais de ordem e decoro, mas também nele que se desvela o que tais valores escondem: a opressão das criadas, o confinamento das mulheres, a superficialidade das convenções sociais, a precariedade dos afetos e a inevitabilidade do escândalo. Luísa e Juliana, ao mesmo tempo opostas e espelhadas, são figuras que só podem ser compreendidas integralmente quando observadas dentro da casa que habitam, casa que as molda, que as aprisiona e que, em última instância, as consome.

Em *O primo Basílio*, portanto, Eça de Queirós transforma a casa em protagonista silenciosa e implacável, revelando, por meio dela, os limites do ideal burguês e as contradições de uma sociedade fundada na desigualdade e no controle. A análise dos espaços

permite compreender a complexidade das personagens e iluminar a crítica mordaz que o autor dirige à estrutura social do seu tempo. É no interior da casa que se encontram e se esgotam os destinos de Luísa e Juliana, confirmando que o romance também é uma anatomia minuciosa dos espaços e das vidas que neles se desenrolam.

REFERÊNCIAS

ECO, U. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HOBSBAWM, E. **A era do capital**: 1848-1875. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

NERY, A. A. *As farpas em O primo Basílio*. In: SANTOS, G. L. I.; PAVANELO, L. M.; GARMES, H. (Org.). **Novas leituras queirosianas: O primo Basílio** e outras produções. Porto Alegre: Fi, 2019. p. 273-288.

QUEIRÓS, E. **O primo Basílio**. São Paulo: Principis, 2020.

10

Leonardo de Atayde Pereira

CAVALEIROS, NAVEGADORES E AVENTUREIROS:

**GONÇALO MENDES RAMIRES
E OUTROS HERÓIS DO FIM DO SÉCULO XIX**

RESUMO

Com a publicação do romance *A ilustre casa de Ramires*, em 1900, Eça de Queirós estabeleceu um diálogo com a produção finissecular portuguesa debruçada sobre a ressignificação do passado nacional e dos rumos da política colonial. A crise da Monarquia em Portugal, o episódio diplomático do Ultimato Inglês, de 1890, e uma série de efemérides históricas vivenciadas em solo português desencadearam uma nova onda de produções literárias referenciadas em torno das questões históricas. Autores como Artur Lobo de Ávila, Rocha Martins e António Maria de Campos Júnior, motivados por essas mudanças e incertezas históricas, iniciaram uma série de publicações de romances históricos que tinham como propostas centrais revisitar figuras paradigmáticas do passado pátrio, como Camões e Vasco da Gama.

Palavras-chave: Eça de Queirós; efemérides; navegações; história.

– Sublime!... A Torre de d. Ramires!... O grande feito de Tructesindo Mendes Ramires contado por Gonçalo Mendes Ramires!... E tudo na mesma Torre! Na Torre o velho Tructesindo pratica o feito; e setecentos anos depois, na mesma Torre, o nosso Gonçalo conta o feito! Caramba, menino, carambíssima! Isso é que é reatar e tradição! (Queirós, 2023, p. 49).

Essa citação, retirada do romance *A ilustre casa de Ramires* (1900), de Eça de Queirós, nos apresenta o seu protagonista, Gonçalo Mendes Ramires, um nobre português decadente que resolve resgatar, na forma de uma narrativa inspirada no poema de um parente – *Castelo de Santa Ireneia* –, as glórias de seus antepassados, para obter, quem sabe, vantagens na corrida eleitoral e alguma visibilidade no complexo mundo burguês no qual estava inserido. Contudo, trazer de volta das poeiras do passado o velho Tructesindo Ramires, espécie de D. Sebastião familiar, não garante a satisfação esperada por Gonçalo Ramires, mas o ajuda a dar uma nova perspectiva à sua vida.

A personagem Gonçalo Mendes Ramires, “Gonçalinho” para os íntimos, quando lida em perspectiva com os outros romances produzidos no contexto finissecular oitocentista, elaborados dentro de um cariz histórico e de exaltação às efemérides do período, ganha novos contornos interpretativos e assume uma posição de opositor ao passado português e, por que não, de um D. Sebastião às avessas.

Em seu trabalho sobre a construção do mito sebastianista em Portugal, *Do Sebastianismo ao socialismo em Portugal*, o historiador Joel Serrão (1969) faz referência a uma breve citação de Oliveira Martins, presente em *História de Portugal* (1879), acerca do início da União Ibérica (1580-1640), na qual o autor de *Portugal contemporâneo* pontua que o edifício imperial havia tombado por terra. Contudo, para Oliveira Martins e alguns outros nomes da intelectualidade portuguesa conhecida como Geração de 70, entre eles, Antero de Quental, o “edifício imperial português” não começou a ruir com o desaparecimento do rei D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir,

mas estava em processo de desmoronamento político, social, econômico e cultural desde o contexto das Grandes Navegações.

A ideia de decadência de Portugal em relação aos outros Estados europeus e a perda de sua “índole cultural” eram ventiladas pela intelectualidade portuguesa desde o contexto da Restauração (1640), com a difusão do profetismo e messianismo em torno de D. Sebastião, o Encoberto, e a formação do Quinto Império pelo jesuíta padre António Vieira.

O discurso sobre o rei desaparecido não deixa de dialogar com uma necessidade de reconstrução da identidade nacional e da ideia de Monarquia lusitana abalada por tantos anos de domínio espanhol. Essa importância do Sebastianismo também foi trabalhada, dentro desse viés, pelos românticos liberais portugueses e por Oliveira Martins, um dos grandes responsáveis por transformar o culto ao rei desaparecido em um “mito cultural”, como alerta o ensaísta Eduardo Lourenço (1999), no seu famoso *Mitologia da saudade*.

Lourenço (1999) configura Portugal como a “Terra da Saudade” e afirma que reviver a nostalgia guerreira e conquistadora, tanto do período medieval da reconquista cristã quanto da expansão marítima dentro do seu sentido messiânico, se tornou a nova tônica política da Restauração pós-União Ibérica, tendo também abarcado o discurso intelectual do século XIX. Como tradução desse momento de incertezas e novos rumos históricos para Portugal, compartilho uma das definições de nostalgia e saudade cunhadas pelo teórico:

Voltar-se para o passado, lembrar-se, não é nunca um ato neutro, mas essa regressão constitutiva da memória pode ser vivida apenas como simples alusão, mero sinal endereçado aos acontecimentos ou aos sentimentos que salpicam, [...]. Os ‘regressos’ específicos da melancolia, da nostalgia, da saudade são de outra ordem: conferem um sentido ao passado que por meio delas convocamos. Inventam-no como ficção. [...]. A nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos

de desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável (Lourenço, 1999, p. 13).

Dentro das interpretações históricas portuguesas oitocentistas e da construção de uma historiografia moderna em Portugal, Alexandre Herculano desponta como autor paradigmático e aglutinador. Tanto suas narrativas ficcionais que flertam com o gênero do romance histórico quanto seus escritos de verniz mais histórico e científico, como *História de Portugal*, foram importantes para repensar a importância da Monarquia no passado português e a figura do monarca em diversos momentos históricos.

Herculano, opositor do Setembrismo e defensor da Carta Constitucional de 1826, que, entre outros pontos, ampliava o poder real como mediador dos outros poderes, foi responsável pela popularização da importância da Monarquia portuguesa, na representação histórica dos primeiros reis da dinastia de Borgonha, para a construção da identidade e da “índole” nacional. Mesmo apontado como um historiador que orientou o olhar da pesquisa histórica para as instituições e os processos históricos, em alguns de seus escritos ficcionais, mostrou a relevância de determinados reis medievais portugueses, como D. Afonso I, em *O bobo*, e D. João I, em *O monge de Cister*, trazendo momentos históricos essenciais para a formação do Estado português.

Antes de elaborar *História de Portugal*, escreveu *Cartas sobre a história de Portugal*, inspirado no trabalho do historiador francês Augustin Thierry. Nessa obra, entre outras reflexões históricas, há uma ousada interpretação sobre o passado português. Na Carta V, Herculano afirma que a Monarquia portuguesa vivenciou dois momentos em sua trajetória histórica: a primeira de glória e a segunda de decadência.

O contexto histórico definido como glorioso para Portugal teve como protagonistas os reis da dinastia de Borgonha e caracterizou-se como um período marcado pela educação guerreira que a

aristocracia recebia em sua formação moral e ética e que iria nortear seu comportamento em sociedade. Além disso, Herculano destaca como elementos históricos da época a existência do equilíbrio político exercido entre o poder real e os conselhos municipais e a valorização dos costumes nacionais, o “espírito do povo” dos românticos. Para ele, a decadência cultural de Portugal teve início com o avanço das Grandes Navegações, momento histórico que enriqueceu o Estado português, mas foi responsável pela corrupção dos costumes aristocráticos, pela concentração do poder político nas mãos do monarca e pela perda dos laços comunitários entre o povo português.

Essa interpretação romântica do passado português é corroborada por Almeida Garrett, tanto no seu romance histórico *O arco de Sant’Ana*, no qual D. Pedro, o Cru, aparece como elemento pacificador dos conflitos e adorado pelo povo, quanto nas suas reflexões históricas presentes em *Portugal na balança da Europa*.

A reinterpretção histórica acerca dos limites do poder real e as reflexões sobre a importância da figura do monarca e a necessidade de Portugal construir uma nova referência cultural com base na valorização de seu passado foram temas-chave não só para os intelectuais portugueses mais próximos da geração de Herculano, como Almeida Garrett e Antônio de Castilho, mas também para a chamada Geração de 70.

Se Alexandre Herculano lutou contra a Ditadura Cabralista, Oliveira Martins, Eça de Queirós, Antero de Quental, entre outros, foram adversários do modelo político português engendrado com a Regeneração de 1851. Além das discussões literárias de que tomaram parte, os intelectuais da segunda metade do século XIX, principalmente Oliveira Martins e Antero de Quental, estruturaram uma interessante interpretação da história de Portugal.

Como destaque dessas reflexões históricas, cito o trabalho *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três*

séculos, originalmente um discurso proferido na sala do Casino Lisbonense em 27 de maio de 1871, por Antero de Quental, que, além de deixar escancarado o problema histórico da decadência cultural presente em Portugal, flerta com as ideias históricas de Alexandre Herculano, apontando o expansionismo ibérico como uma das causas dessa quase endêmica decadência. Assim como o autor de *Eurico, o presbítero*, Antero considera que, no período da Idade Média, a Península “brilha na plenitude do seu gênio, das suas qualidades naturais. O instinto político de descentralização e federalismo patenteia-se na multiplicidade de reinos e condados soberanos [...]” (Quental, 1982, p. 258).

Já Oliveira Martins, em *Portugal contemporâneo*, de 1894, explora o tema da decadência cultural portuguesa a partir da submissão da Monarquia portuguesa ao Ultimato Inglês (1890). O historiador, o nome da Geração de 70 que mais trocou cartas com Alexandre Herculano, revela como a questão política envolvendo as antigas colônias portuguesas africanas deixou evidente o iminente esgotamento dos reinados de D. Luís e D. Carlos I, como também a necessidade de mudança política e histórica para a sobrevivência de Portugal.

A questão da autonomia portuguesa envolvendo o episódio do Ultimato Inglês foi também explorada, na época, por outros homens célebres de Portugal, como Eça de Queirós, que, em agosto de 1891, diz: “Eu creio que Portugal acabou”. É dentro desse contexto que o autor de *Os Maias* estrutura a narrativa de Gonçalo Mendes Ramires.

O romance *A ilustre casa de Ramires*, como apontado por Hélder Garmes (2023), teve uma “longa gênese editorial”. Antes de ser publicado na forma de livro, em 1900, teve partes veiculadas em periódicos da época, entre 1893 e 1897, e não passou pela pena revisionista do autor quando alcançou seu formato definitivo.

Seu protagonista, um aristocrata que se orgulha em sustentar uma das linhagens mais antigas da Península, vive em meio ao tédio e ao vazio existencial em uma localidade provinciana de Portugal. Sua decadência está em sintonia com a decrepitude material que o cerca, objetivada na antiga torre que compõe as partes de sua morada, lar e orgulho de seus antepassados, e no quase abandono do cultivo de suas terras.

Não há nada de heroico em Gonçalo Mendes Ramires. Ele nem parece ser descendente de uma fidalguia guerreira e varonil aos moldes daquela pintada por Alexandre Herculano em seus contos e narrativas históricas: em vez de encontrar um Egas Moniz, nos deparamos, no romance, com um fidalgote que treme perante bravatas de valentões e que não conseguiria carregar as pesadas espadas visigóticas do medievo peninsular. O fidalgo da Torre só encontra o verdadeiro heroísmo quando resolve encarar a missão de elaborar uma narrativa de exaltação de sua linhagem, tarefa que preenche muitos dos seus dias e o obriga a consultar vários documentos históricos, a fim de resgatar a verdadeira “cor local” dos romances históricos scottianos e engendrar uma linguagem digna da grandeza de seus antepassados.

Gonçalo Mendes Ramires, quando ainda estudante em Coimbra, participou de um grupo de amigos que fundaram um semanário, intitulado *A Pátria*, comandado por José Lúcio Castanheiro e que tinha por objetivo resgatar o orgulho português. Foi lá que “Gonçalinho” estreou nas letras e no cultivo da memória fidalga.

Como o Semanário apareceu regularmente durante três domingos, e publicou realmente estudos recheados de grifos e citações sobre as *Capelas das Batalha*, a *Tomada de Ormuz*, a *Embaixada de Tristão da Cunha*, começou logo a ser considerado uma aurora, ainda pálida, mas segura, de Renascimento Nacional. E alguns bons espíritos da Academia, sobretudo os companheiros de casa do Castanheiro, os três que se ocupavam das coisas do saber e da inteligência, [...], aquecidos por aquela chama

patriótica, a esquadrinhar na Biblioteca, aos grossos tomos nunca de antes visitados de Fernão Lopes, de Rui de Pina, de Azurara, proezas e lendas – 'só portuguesas, só nossas (como suplicava o Castanheiro), que refizessem à nação abatida uma consciência da sua heroicidade!' Assim crescia o Cenáculo Patriótico da casa das Severinas (Queirós, 2023, p. 39, grifo do autor).

Não podemos negar que Eça de Queirós escreveu seu romance utilizando-se da pena da ironia e toda a reflexão que realiza em torno do resgate do passado português dialoga profundamente com eventos históricos da época. Além da temática da decadência cultural portuguesa, retomada com a veiculação de *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, de Antero de Quental, e o *Ultimato Inglês*, há uma série de romances históricos publicados no fim do século XIX com o intuito de exaltar as glórias portuguesas dentro das efemérides do período.

Entre as datas comemorativas finisseculares, destacam-se: o tricentenário da morte de Luís Vaz de Camões, em 1880; o quadricentenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia, em 1898; e, finalmente, o quadricentenário do descobrimento do Brasil, em 1900. Todas essas efemérides geraram narrativas ficcionais de cariz histórico, lançadas, primeiramente, pelo periódico *O Século* e depois publicadas em livros.

De acordo com o pesquisador português Daniel Melo (2013), a casa editorial Romano Torres, contribuiu para a publicação e divulgação da maior parte desses romances históricos, incluindo *A descoberta e conquista da Índia pelos portugueses*, de 1898, e *Os caramurús*, de 1900, de Arthur Lobo de Ávila, além dos maiores sucessos editoriais de Antônio Maria de Campos Júnior, *Guerreiro e monge*, que teve sucessivas edições entre 1898 e 1901, e *Luís de Camões*, "cujas edições de 1901 se esgotaram num ápice, totalizando 7 mil exemplares" (Melo, 2013, p. 131).

Campos Júnior, autor hoje desconhecido, mas apreciado pelo público da época, estruturou a narrativa de *Guerreiro e monge* dentro das propostas estéticas do romance histórico moderno scottiano, com a utilização de vários documentos históricos citados ao longo da obra, a mescla de personagens fictícias e personagens históricas e tomando como referência as interpretações históricas de Herculano e Antero de Quental. O romance, dividido em vários volumes, conta a história de José Afonso, “[...] moço intrépido e culto, que tinha alma para sonhar batalhas e ansiar glórias” (Campos Júnior, 1952, tomo I, p. 43), filho bastardo de D. João II, apaixonado por Raquel, filha do judeu Salomão Zacuto, homem de ampla riqueza e de muitos saberes e que tinha livre acesso à corte do monarca.

Nos primeiros capítulos, Campos Júnior apresenta um extenso panorama da cidade de Lisboa do final do século XV, com destaque aos seus costumes, sua geografia e à forma como os grupos sociais que habitavam o local eram separados em agrupamentos conforme suas origens de nascimento. Na caracterização histórica feita pelo autor, a Lisboa do período

[...] não era então a grande e ruidosa cidade que é hoje. Mais pequena e mais simples, mais rústica e mais crente, guerreira e monástica, fanática e mercadora, vivia apertada no seu cinto de muralhas e repartia-se-lhe a vida, a bem dizer, entre o lar e o templo, entre o palácio do nobre privilegiado, a oficina do mecânico e a loja do mercado vilão. Estavam ainda as suas classes profundamente extremadas, embora já fossem consideráveis as conquistas da plebe; tinham outra feição, outras paixões, outros hábitos (Campos Júnior, 1952, tomo I, p. 7).

Nesse excerto da obra, fica clara a intenção do autor de dialogar com a tradição do romance histórico português de pontuar a passagem do tempo e as transformações de ordem material e de mentalidade ocorridas ao longo dos séculos, conforme a fórmula do historicismo romântico presente, por exemplo, nos romances históricos de Herculano. Além disso, Campos Júnior mostra, nesse

breve trecho e no transcorrer da narrativa, tanto a transição quanto as continuidades do período medieval em relação a uma nova fase da história portuguesa, voltada ao comércio e à transformação dos valores sociais.

Essas permanências históricas estão relacionadas, por exemplo, na caracterização que Campos Júnior faz das superstições e preconceitos que ainda vigoravam no povo português da época, como a ligação dos judeus a desgraças e epidemias, como podemos constatar neste trecho da obra:

Estupidamente fanática, a tia Vicência tomara ao judeu um ódio de morte e, já desconfiada da eficácia da água benta do 'credo' em cruz e do chifre de carneiro preto, abraçara a resolução de consultar uma bruxa, pessoa muito das suas relações. [...]. O século XV herdara da Idade Média todas as superstições e credices que ela inventara ou também recebera de herança na tradição das antigas raças, [...] (Campos Júnior, 1952, tomo I, p. 215-218).

José Afonso, protagonista do romance, descobre já adulto que possui uma gênese fidalga, mas, por meio de várias situações romanescas, revela, para aqueles que convivem com ele, desde cedo a bravura, o cariz guerreiro e a retidão de seu caráter, aspectos que para Campos Júnior e Alexandre Herculano, caracterizavam o verdadeiro nobre medieval.

Se Gonçalo Mendes Ramires tinha seus parentes fidalgos como inspiração moral, José Afonso, no romance, convive com figuras históricas importantes do período das Grandes Navegações, como D. Afonso de Albuquerque, estribeiro-mor de D. João II, e Bartolomeu Dias, navegante português que atravessou o extremo Sul da África, contornando o Cabo da Boa Esperança.

Na narrativa, os soldados de D. João II e os grandes conquistadores configuram-se como homens exemplares, repletos das virtudes fidalgas e portadores do espírito guerreiro, que preferem

“as rudes pelejas com mouros de África ou turquescos do que as grandezas e os festejos da corte” (Campos Júnior, 1952, tomo I, p. 19). Com a morte de D. João II, caracterizado como um rei guerreiro e heroico, seu sucessor, D. Manuel I, o jovem duque de Beja, arbiloso e cruel, incitado pela sua ânsia de poder e riquezas e por um fanatismo cristão, inicia uma onda de perseguições aos judeus e a família de Salomão Zacuto precisa fugir de Portugal. Frustrado com a perda da amada e fugindo do ódio de D. Manuel I, devido à sua condição de bastardia e de possível herdeiro do trono, José Afonso entra para a frota naval de Vasco da Gama, se destacando por sua coragem, inteligência e lealdade, chegando até mesmo a salvar a vida do navegador português.

A viagem de Vasco da Gama é resgatada, em suas minúcias, por Campos Júnior, que se utiliza dos relatos de Álvaro Velho e de diversos historiadores para construir uma exaltação dos valores da fidalguia portuguesa, da superioridade dos reinóis em relação aos povos africanos e asiáticos e das bases culturais da identidade cultural da nação, um julgamento histórico acerca do período das Grandes Navegações não muito distante da leitura feita pela inteligência portuguesa do período, como pontuado neste breve comentário feito por Antero de Quental:

As descobertas, que coroaram tão brilhantemente o fim do século XV, não se fizeram ao acaso. Precedeu-as um trabalho intelectual, tão científico quanto a época o permitia, inaugurado pelo nosso infante D. Henrique, nessa famosa escola de Sagres, de aonde saíam homens como aquele heroico Bartolomeu Dias, e cuja influência, directa ou indirectamente, produziu um Magalhães e um Colombo. [...]. Viu-se de quanto era capaz a inteligência e a energia peninsular (Quental, 1982, p. 261).

Curiosamente, Campos Júnior, em *Guerreiro e monge* e em outros romances, como *A rainha-madrasta* e *Luís de Camões*, traça uma visão negativa de D. Manuel I e D. João III, os afastando da formação fidalga guerreira de cariz medieval e os situando dentro

de um fanatismo religioso e de um individualismo centralizador que desconsidera as necessidades do povo e só se preocupa em usufruir as riquezas coloniais. Também para o autor, assim como para Alexandre Herculano e Antero de Quental, a decadência cultural de Portugal teve início com as consequências históricas geradas pelas Grandes Navegações.

Eça de Queirós, que escreveu o seu romance *A ilustre casa de Ramires* nesse torvelinho de publicações, debates e eventos finis-seculares, revela, pelo resgate histórico dos Ramires, com a ajuda do seu último descendente, a crueldade e a falsa heroicidade dessa exaltada fidalguia portuguesa. No final da história, Gonçalo Mendes Ramires passa por uma crise existencial, alimentada pelo contato com os espíritos dos seus antepassados, em um dos momentos da mais fina ironia e humor ecianos, e pela desonra ocasionada pela infidelidade conjugal de sua irmã. A escolha é abandonar Portugal e, por que não, o passado e o seu “espírito guerreiro”.

Gonçalves Mendes Ramires, silenciosamente, quase misteriosamente, arranjava a concessão dum vasto prazo de Macheque, na Zambézia, hipotecara a sua quinta histórica de Treixedo, e embarcava em começos de junho no paquete *Portugal*, com o Bento, para a África (Queirós, 2023, p. 367, grifo do autor).

O “Gonçalinho” acabou seguindo os conselhos de Antero de Quental grafados nas *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*: abandonar a ideia de um Portugal “altivo, nobre e fantástico” e vislumbrar o futuro. “Esse espírito guerreiro, com os olhos fitos na luz de uma falsa glória, desdenha, desacredita, envilece o trabalho manual – o trabalho manual, a força das sociedades modernas, a salvação e a glória das futuras...” (Quental, 1982, p. 290).

A fuga de Gonçalo Mendes Ramires para África, mesmo destino procurado por D. Sebastião e João Afonso, personagem de *Guerreiro e monge*, tinha por objetivo o futuro, resguardado na energia

do trabalho. Contudo, como alertara Antero de Quental, “a conquista da Índia pelos portugueses, da América pelos espanhóis, foi injusta, porque não civilizou” (Quental, 1982, p. 291).

Depois da *via crucis* de Gonçalo Ramires, fica a certeza de que ele foi para África com a intenção de civilizá-la, só não sabemos como foi conduzido esse verdadeiro “fardo do homem branco”. Talvez a resposta, a encontremos na releitura do romance de maturidade de Eça, ficando atentos para as entrelinhas do discurso e para o poder de sua pena irônica, mordaz e demolidora.

REFERÊNCIAS

CAMPOS JÚNIOR, A. M. **Guerreiro e monge**. Lisboa: Livraria Romano Torres, 1952. Tomos I, II, III e IV.

GARMES, H. Um romance polissêmico e polêmico. *In*: QUEIRÓS, E. **A ilustre casa de Ramires**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2023.

LOURENÇO, E. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MELO, D. O intelectual no seu labirinto: alta cultura, romance moderno e nacionalismo no tardio – Oitocentismo português. **Romance Studies**, [s.l.], v. 31, n. 2, p. 123-135, 2013.

QUEIRÓS, E. **A ilustre casa de Ramires**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2023.

QUENTAL, A. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. *In*: QUENTAL, A. **Prosas sócio-políticas**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982. (Coleção Pensamento Português).

SERRÃO, J. **Do Sebastianismo ao socialismo em Portugal**. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1969.

11

Lucas do Prado Freitas

VÉUS DA PERCEPÇÃO:

ILUSÃO, DESEJO E ENGANO
EM *SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA
LOURA*, DE EÇA DE QUEIRÓS

RESUMO

Este artigo examina como *Singularidades de uma rapariga loura* (1874) dramatiza a impossibilidade de um olhar transparente sobre a realidade, articulando os temas da ilusão, do desejo e do engano em consonância com a estética da percepção que atravessa a obra de Eça de Queirós. Partindo das reflexões de Campos Matos (2019) sobre as “névoas” queirosianas e dialogando com textos como *Positivismo e idealismo* (1893), analisamos de que forma a narrativa do amor frustrado de Macário se estrutura por mediações ópticas – cortinas, vidraças, enquadramentos e molduras –, que condicionam a experiência sensorial e afetiva do protagonista. Ao aproximar o conto de *A relíquia* (1887) e *José Matias* (1897), argumentamos que Eça problematiza tanto o olhar romântico quanto o positivista, revelando a precariedade perceptiva como uma constante estética e epistemológica no seu projeto literário.

Palavras-chave: Realismo português oitocentista; Eça de Queirós; estética do olhar.

Nas últimas décadas, os estudos queirosianos vêm passando por um processo de revisão crítica que busca repensar categorias tradicionalmente atribuídas à obra de Eça de Queirós, como o moralismo, o conservadorismo provinciano e a rigidez tipológica de suas personagens. Tais leituras, herdeiras da crítica formalista e historicista do século XX, tendiam a restringir a potência estética e filosófica da prosa queirosiana a um realismo descritivo, frequentemente acusado de superficialidade ou dependência de esquemas ideológicos importados. Contudo, novas abordagens têm evidenciado as camadas mais sutis e ambivalentes da obra do autor, destacando seu ceticismo estrutural, sua complexa consciência estética e sua relação crítica com os sistemas de representação da Modernidade.

Este trabalho resulta de uma pesquisa mais ampla, focada na leitura da obra queirosiana a partir de uma chave específica: a centralidade do olhar, este entendido aqui não apenas como percepção sensorial ou técnica descritiva, mas como operador epistêmico, narrativo e ideológico. Nosso ponto de partida é a hipótese de que Eça de Queirós articula, por meio de uma prosa altamente visual e ambivalente, uma reflexão literária sobre os limites da percepção e da representação do real, a qual se manifesta por meio de jogos de ocultação e revelação, focalizações móveis, montagem de cenas visuais e mediações ideológicas que atravessam tanto a experiência das personagens quanto a própria voz narrativa.

A análise que pretendemos desenvolver aqui se funda, sobretudo, em algumas das ideias apresentadas por críticos como Campos Matos (2019), em *Por entre a névoa e a realidade*. Para os propósitos deste artigo, interessa-nos, especialmente, sua leitura das “névoas” queirosianas – formas recorrentes de mediação do olhar humano vividas ficcionalmente por personagens de Eça de Queirós – e a maneira como essas imagens revelam a suspeita do autor quanto à possibilidade de acesso a uma verdade inteiramente desnuda: a “mais importante matéria que Eça tratou de um modo muito sutil e simples, que tem escapado a considerações de seus críticos”

(Campos Matos, 2019, p. 11). Consiste, enfim, na simbologia dos véus que recobrem ou atravessam a percepção dos objetos e das pessoas, algo anunciado já no célebre subtítulo d'A *reliquia* (1887): "Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia".

Neste texto, buscamos averiguar de que maneira o tema do olhar – e, mais especificamente, o tema da relativização do conhecimento sensível – é mobilizado em *Singularidades de uma rapariga loura*, conto publicado no suplemento do *Diário de Notícias* em 1874. A história da desilusão amorosa do jovem minhoto Macário interessa-nos, num primeiro momento, pelo que denominamos prólogo: a narrativa homodiegética que antecede os fatos relativos ao desvelamento da cleptomania de Luísa, a mulher com quem ele quase firma matrimônio.

Esse introito estabelece o enquadramento farsesco da narrativa e define o tom crítico – abertamente antirromântico – com que o narrador reproduz o melodrama recolhido em uma estalagem no Minho. Já nesse curto trecho inicial, destaca-se uma reflexão sobre as fraquezas da razão em face das tiranias da imaginação, enunciada por uma personagem (futuro narrador da história) que se autodeclara "positivista e realista":

Vinha de atravessar a serra e os seus aspectos pardos e desertos. Eram oito horas da noite. Os céus estavam pesados e sujos. E, ou fosse um certo adormecimento cerebral produzido pelo rolar monótono da diligência, ou fosse a debilidade nervosa da fadiga, ou a influência da paisagem escarpada e chata, sobre côncavo silêncio nocturno, ou a opressão da electricidade que enchia as alturas, o facto é que eu – que sou naturalmente positivo e realista – tinha vindo tiranizado pela imaginação e pelas quimeras (Queirós, 2009a, p. 168).

Os elementos espaciais aqui dispostos correspondem a um cenário bucólico e soturno, que descreve um refúgio natural e distante dos centros urbanos. Devemos notar a relação íntima entre a paisagem

e o estado psíquico do sujeito viajante: entorpecido pela monotonia do percurso, fatigado, sensível às impressões da noite invernal e silenciosa. Palavras como “pesado”, “sujos” e “opressão” reforçam essa interação, traduzindo o esforço do narrador em registrar minuciosamente os efeitos sensoriais produzidos pelo ambiente. A interação, contudo, é bilateral: também o sujeito projeta na paisagem seu estado mental, conferindo valor simbólico aos elementos circundantes. Essa projeção torna-se ainda mais clara na meditação que se segue:

Existe no fundo de cada um de nós, é certo – tão friamente educados que sejamos – um resto de misticismo; e basta às vezes uma paisagem soturna, o velho muro de um cemitério, um ermo ascético, as emolientes brancuras de um luar – para que esse fundo místico suba, se alargue como um nevoeiro, encha a alma, a sensação e a ideia, e fique assim o mais matemático, ou o mais crítico, tão triste, tão visionário, tão idealista – como um velho monge poeta (Queirós, 2009a, p. 168).

Essa reflexão antecipa outra, mais tardia, de 1893, presente no artigo *Positivismo e idealismo*, em que Eça descreve a reação espiritualista que, segundo ele, se disseminara entre estudantes parisienses do fim do século XIX. Ali, o escritor opõe a potência da imaginação à insuficiência do racionalismo científico, valorizando o retorno de um “nevoeiro místico” que envolveria a Literatura e as artes. Para Eça, esse nevoeiro seria benéfico, pois permitiria à imaginação ascender novamente diante das amarras positivistas. Essa tensão entre razão e imaginação – fundamental na configuração estética da obra queirosiana – aparece, de modo emblemático, em *Singularidades*, um texto inaugural do escritor, no qual já se manifestam tensões perceptivas que reaparecem depois.

Mas tudo isto são temerosas questões. Descendo delas, mais especialmente para este renascimento espiritual, este nevoeiro místico que em França e em Inglaterra está lentamente envolvendo a literatura e a arte, eu penso que ele será benéfico – benéfico como todos os nevoeiros, repassados de fecundo orvalho e de onde as flores emergem

com mais viço, mais cor, mais graça e mais doçura de aroma. Nunca mais ninguém, é certo, tendo fixo sobre si o olho rutilante e irônico da ciência, ousará acreditar que, das feridas que o cilício abria sobre o corpo de São Francisco de Assis, brotavam rosas de divina fragrância. Mas também, nunca mais ninguém, com medo da ciência e das repreensões da fisiologia, duvidará em ir respirar, pela imaginação, e se for possível colher, as rosas brotadas do sangue do santo incomparável.

E isto é para nós, fazedores de prosa ou de verso, um positivo lucro e um grande alívio (Queirós, 1961, p. 199-200).

Eça de Queirós foi um viajante no exercício da função consular, tendo vivido em diferentes lugares da Europa, nos quais atuou também como correspondente internacional para jornais. Isso lhe permitiu adquirir uma visão ampla dos movimentos culturais europeus e desenvolver uma sensibilidade analítica, a ponto de pontuar com exatidão uma viragem na filosofia de fins de século. Embora não fosse filósofo, tendeu a se apropriar, a seu modo, do discurso filosófico, parafraseando-o por vezes e convertendo-o em instrumento de reflexão.

No conto, o motivo das meditações do sujeito positivista que introduz a narrativa é uma viagem: um deslocamento espacial que, ao mesmo tempo, simboliza uma viagem mental – reflexo de sua divagação filosófica –, na qual o sujeito se percebe “nervoso e sensível”, propenso a receber uma história “terrível” e de “humor grotesco”: um “acidente singular da vida amorosa...” (Queirós, 2009a, p. 169-170). Esse dado é relevante porque a narrativa já se inicia sob o signo da especulação, com um sujeito que pensa sobre as condições da própria percepção. Ao fazê-lo, Eça confere à abertura do conto uma dimensão filosófica, sugerindo também a sua inclinação, como autor de ficção, para converter temas filosóficos em matéria literária – tendência que se tornaria ainda mais evidente no último Eça (Real, 2006).

Conforme o relato, no tempo em que trabalhava como guarda-livros do tio em Vila Rica, o jovem Macário teria se apaixonado por Luísa, com quem buscou o matrimônio. Seu tio, Francisco, um respeitado comerciante de Vila Real, no entanto, não aprovava o noivado e despediu o sobrinho de casa, deixando-o sem recursos. Perante a urgência do casamento, Macário tenta lucrar algum dinheiro em Cabo Verde, onde enfrenta dificuldades para obter um ganho que logo perde devido à sua austera integridade moral. Seu cauteloso tio, ciente dos infortúnios do sobrinho, após ver testada a sua honradez, recebe-o de volta e permite o casamento. No final, Macário descobre que Luísa é uma ladra, dispensando-a de maneira categórica.

Órfão criado pelo tio, Macário é descrito como um jovem “infático” e “tímido”, pertencente a uma família tradicional de comerciantes que “mantinham com uma severidade religiosa a sua velha tradição de honra e de escrúpulo” (Queirós, 2009a, p. 171). Portanto, seus únicos interesses de moço teriam sido: “Um trabalho escrupuloso e fiel, algumas raras merendas no campo, um apuro saliente de fato e de roupas brancas” (Queirós, 2009a, p. 171). Conta-se também que, tal qual a “burguesia cautelosa”, levou uma vida simples, “caseira e apertada”, tendo por entretenimento apenas “os melodramas que rugiam entre os bastidores do Salitre” (Queirós, 2009a, p. 171). Além disso, aos vinte e dois anos, não tivera ainda “sentido Vénus [isto é, era virgem]” (Queirós, 2009a, p. 171).

Sua sensibilidade romântica, inteiramente contrastante com a vida monótona de guarda-livros e com seus hábitos discretos, revela-se como suscetibilidade às paixões arrebatadoras. Sua sensibilidade aflora, sobretudo, no contato com duas figuras femininas incomuns para o pequeno burguês minhoto: primeiro, uma mulher de quarenta anos, enlutada, de “aspecto desejável”, que se muda para o prédio de frente ao armazém em que trabalhava (Queirós, 2009a, p. 171); depois, Luísa, “uma rapariga de vinte anos, talvez”, “loura como uma vinheta inglesa”, de uma brancura de pele transparente como “velhas porcelanas” (Queirós, 2009a, p. 172). A visão das mulheres

causa enlevo no jovem: à noite, no seu quarto, “numa penumbra doce e cheia de mistério” ao som da “rebeca de um vizinho” que “gemia uma xácara mourisca, que então sensibilizava, e era de um melodrama”, Macário se sente impressionado com a lembrança “daqueles cabelos negros e fortes e daqueles braços que tinham a cor dos mármore pálidos” (Queirós, 2009a, p. 172).

Vemos, na predisposição do jovem para divagações imaginativas, como o desejo vai revestindo, como véu, o objeto idealizado. É na descrição de Luísa que se evidencia, de modo claro, a estética da percepção que guia o conto: janelas, vidraças, cortinas e enquadramentos compõem uma verdadeira moldura melodramática que condiciona a visão do protagonista. O narrador observa:

A rapariga loura reparou naturalmente em Macário, mas naturalmente desceu a vidraça correndo por trás uma cortina de cassa bordada. Estas pequenas cortinas datam de Goethe e elas têm na vida amorosa um interessante destino: revelam. [...] A cortina ergueu-se devagarinho e o rosto louro espreitou (Queirós, 2009a, p. 173).

A referência a Goethe – figura epigonal do Romantismo – associa Luísa à tradição da paixão avassaladora e idealizada de um jovem Werther. Ao mesmo tempo, a presença da vidraça e da cortina indica a filtragem do visível: Macário vê a jovem apenas parcialmente, tanto no sentido físico quanto moral. Essa parcialidade é o motor da ilusão. A realidade concreta é substituída por uma imagem recoberta pelos véus da imaginação – a “névoa” de que fala Campos Matos (2019), à qual a razão não resiste, tampouco pode vencer, conforme as reflexões queirosianas analisadas.

Como num jogo sedutor de mostrar e esconder, a jovem espreita pela cortina, alimentando, aos olhos de Macário, a sua fantasia. A provocação advém também do fato de que, no século XIX, o código de conduta imposto à mulher era de cobertura quase completa do corpo. A mínima exposição da pele, como a de um tornozelo,

era motivo de grande excitação para a maioria dos homens. O cortinado, aqui, funciona como uma camada a mais de tecido que recobre Luísa, reforçando o regime óptico do conto. Assim, em cinco dias, o jovem vê-se “*doido por ela*” (Queirós, 2009a, p. 173, grifo do autor). Seu trabalho fica comprometido, “*vagaroso e infiel*” (Queirós, 2009a, p. 173). Macário se torna impaciente, esperando o momento em que Luísa, “*estendendo uma almofadinha no rebordo do peitoril, vinha encostar-se mimosa e fresca com o seu leque*” (Queirós, 2009a, p. 173).

Entre os elementos que acentuam essa opacidade perceptiva da personagem masculina, destaca-se o leque oriental que Luísa porta: uma “*ventarola chinesa*”, não esperada nas “*mãos plebeias de uma rapariga vestida de cassa*” (Queirós, 2009a, p. 173). Tal objeto, simbolicamente, remete à atividade colonial, uma associação que, no imaginário oitocentista, acentuava o exotismo e a suspeição. Com isso, insinuam-se o mistério e, sobretudo, a dissimulação. O narrador indica que o leque preocupava Macário, mas não o suficiente para que ele percebesse os sinais de advertência que somente o Macário sexagenário, narrador do passado, reconhece retrospectivamente.

A relação entre Macário e Luísa desenvolve-se, de fato, sob o signo da distância e da mediação: seus encontros são raros, supervisionados e marcados pelo sumiço de objetos (um pacote de lenços no armazém do tio e uma moeda na casa do tabelião). Aos olhos de Macário, a bela jovem jamais poderia ser uma ladra. Ele insiste em ver Luísa como pura e angelical, acreditando inclusive que ela seria filha de um inglês viajante, suposição jamais confirmada, assim como a hipótese de que as duas mulheres seriam mãe e filha. A própria idealização é explicitamente comentada pelo narrador, que questiona a parcialidade do olhar do protagonista, isto é, sua “*intuição interpretativa*” e incapacidade de ver a cumplicidade equívoca entre Luísa e a suposta mãe.

A culminância da ilusão romântica ocorre no instante do único beijo do casal, testemunhado por “*uma imagem em gravura*

da Virgem" (Queirós, 2009a, p. 181) – outra moldura simbólica que reforça o caráter idealizado, algo místico, da cena e coloca em dúvida a veracidade dos fatos (bem como a recorrência de palavras como "talvez" e a suspeita de que teria sido um beijo "fugitivo, superficial, efêmero"). Como diz o narrador, "é a paz que, dando os vagares da imaginação, causa as impaciências do desejo" (Queirós, 2009a, p. 171), as quais levam o jovem a ignorar todos os sinais de engano. No desfecho, Macário desperta da sua fantasia "como num fundo de um sonho", momento que marca a transição entre a ilusão e o engano revelado. Colapsa, assim, a filtragem do visível:

[...] via-lhe a mão pendente, a sua mão de cera, com as veias docemente azuladas, os dedos finos e amorosos: era a mão direita, e aquela mão era a da sua noiva!

[...] – És uma ladra (Queirós, 2009a, p. 192-193).

A metáfora da mão "de cera" – artificial, plástica, enganadora – sintetiza o colapso entre a imagem idealizada e a realidade factual. O gesto derradeiro de Macário, ao despedir Luísa, evidencia o trauma moral provocado pelo desbaratamento da farsa e pelo choque entre o desejo e o real. É, em suma, abominável para seus princípios de burguês cauteloso, de modo que Macário dispensa Luísa e a responsabiliza pelos seus próprios desvios de percepção.

Tal estrutura perceptiva, marcada por ilusão e engano, não é exclusiva de *Singularidades*. A visão atravessada pela distância, pela moldura ou pelo desejo reaparece também nos romances e contos posteriores de Eça. São identificáveis, por exemplo, paralelos claros em *Os Maias* (1888), quando Carlos Eduardo vê Maria Eduarda como uma deusa envolta por uma névoa dourada que interfere no regime óptico da narrativa. Só mais tarde, após a entabulação de uma relação, como se supunha, extraconjugal, descobre tratar-se de uma concubina – "uma mulher que eu pagava" (Queirós, 2006, p. 348), na definição de Castro Gomes. Por fim, Mac Green, de histórico reprovável aos olhares vigilantes da sociedade da época, na verdade

é aquela filha de Maria Monforte e Pedro da Maia que todos foram levados a acreditar que estava morta:

E seria tão fácil, desde o primeiro dia no Aterro, ter percebido que aquela deusa, descida das nuvens, estava amigada com um brasileiro! Mas quê! A sua paixão absurda de romântico pusera-lhe logo, entre os olhos e as coisas flagrantes e reveladoras, uma dessas *névoas douradas* que dão às montanhas mais rugosas e negras um brilho polido de pedra preciosa! (Queirós, 2006, p. 394, grifo nosso).

Da mesma forma, em *José Matias* (1897), Elisa Miranda é uma figura sempre submetida à parcialidade do olhar a distância, emoldurada por janelas iluminadas, descrita quase como um vulto branco, etéreo, cuja aparição reforça o caráter artificioso da visão romântica: “Na casa da Parreira duas janelas brilhavam, fortemente alumadas, abertas à macia aragem. E essa claridade viva envolvia uma figura branca, nas longas pregas de um roupão branco, parada à beira do terraço, como esquecida numa contemplação” (Queirós, 2009b, p. 378). Poderíamos mencionar outros paralelos desse conto com *Singularidades*, como a perspectiva testemunhal (problematizadora da percepção de seus protagonistas) e a visão crítica do narrador (frequentemente positivista), que se opõe ao romantismo da personagem.

Essas correspondências permitem entrever, nessas obras, a coerência interna da estética queirosiana da percepção que se manifesta em boa parte de suas obras, nas quais a visão é sempre parcial, mediada e atravessada por processos de seleção sensorial. Em *A relíquia*, por exemplo, Teodorico também percebe o mundo por intermédio de fantasias, ilusões e dissimulações, sendo incapaz de mostrar a verdade sem o manto diáfano da imaginação. Ao cabo das suas malfadadas aventuras, afirmará ainda a dissimulação como estratégia de conformação da realidade: “E tudo isto perdera! Por quê? Porque houve um momento em que me faltou esse *descarado*

heroísmo de afirmar, que, batendo na Terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, Ciências e Religiões” (Queirós, 2021, p. 312, grifo do autor).

Assim, a obra de Eça parece oscilar entre dois polos: o sujeito romântico, incapaz de distinguir fantasia de realidade, e o sujeito positivista, igualmente falho em sua pretensão de acesso objetivo ao real, visto que é incapaz de alcançar os verdadeiros motivos de sua personagem. Tanto em *Singularidades* quanto em *José Matias*, é manifesta a insuficiência do olhar racionalizador (“rutilante e irônico”) na explicação dos casos apresentados. Resulta disso que são todos vítimas de uma mesma condição perceptiva: a impossibilidade de ver sem véus. Estão eles também, os narradores, suscetíveis “às tiranias da imaginação”, a ponto de transformar em objeto literário suas histórias românticas, como quem não resiste a “ir respirar, pela imaginação, e se for possível colher, as rosas brotadas do sangue do santo incomparável” (Queirós, 1961, p. 200).

Concluimos, portanto, que *Singularidades de uma rapariga loura* revela, de maneira patente e precoce, a suspeita queirosiana diante do realismo ingênuo. A interposição constante de vidraças, cortinas e molduras não é mero recurso estilístico, mas sintoma de uma estética da percepção fundada na opacidade, na mediação e na instabilidade do olhar. Essa problemática filosófica, central também em *A relíquia* e *José Matias* – e não apenas, fazendo-se presente em toda a obra do romancista –, confirma a importância do tema da percepção na conformação da narrativa queirosiana e reforça sua relevância para a compreensão das tensões entre fantasia, desejo e realidade na Literatura realista portuguesa da segunda metade do século XIX.

REFERÊNCIAS

CAMPOS MATOS, A. **Por entre névoa e realidade**: Eça e a filosofia. Braga: Humus, 2019.

QUEIRÓS, E. Positivismo e idealismo. /n: QUEIRÓS, E. **Notas contemporâneas**. São Paulo: Brasiliense, 1961. p. 189-200.

QUEIRÓS, E. **A relíquia**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. (Biblioteca Folha; 6).

QUEIRÓS, E. **Os Maias**. São Paulo: Martin Claret, 2006. (Coleção Obra-Prima de Cada Autor. Série Ouro; 44).

QUEIRÓS, E. Singularidades de uma rapariga loura. /n: QUEIRÓS, E. **Contos I**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009a. p. 167-194.

QUEIRÓS, E. José Matias. /n: QUEIRÓS, E. **Contos I**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009b. p. 363-384.

QUEIRÓS, E. **A relíquia**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021.

REAL, M. **O último Eça**. Lisboa: QUIDNOVI, 2006.

12

Sara Vitória Silva Monteiro

EDUCAÇÃO À INGLESA:

COMPARANDO AS PERSONAGENS
MR. SLANG (DE MONTEIRO LOBATO)
E MR. BROWN (DE EÇA DE QUEIRÓS)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é estabelecer paralelos entre o papel pedagógico desempenhado por duas personagens inglesas da Literatura: Mr. Slang, de Monteiro Lobato, e Mr. Brown, de Eça de Queirós. Mr. Slang figura nos romances *Mr. Slang e o Brasil* (1927) e *América* (1932), narrados em primeira pessoa, que consistem em diálogos entre o narrador e o inglês. Já Mr. Brown está presente no romance *Os Maias* (1888), cuja narrativa acompanha três gerações da família Maia, linhagem de aristocratas portugueses, desde a década de 1830 até a década de 1880. Apesar das grandes diferenças de contexto, composição e narrativa entre os dois romances, em ambos há uma personagem inglesa que desempenha uma função pedagógica na trama, apresentando paralelos reveladores de concepções de conhecimento, autoridade e hierarquia de culturas.

Palavras-chave: Eça de Queirós; Monteiro Lobato; ingleses; educação.

Desde meados do século XX, a Literatura Comparada tem buscado compreender as relações entre temas, personagens, autores e sistemas literários, percebendo aproximações e afastamentos entre forma e conteúdo dos textos analisados. Além disso, uma análise em perspectiva comparada se constitui como instrumento crítico para examinar hierarquias, transferências simbólicas e fluxos culturais.

A questão de hierarquização de culturas e figuras de autoridade na Literatura é o foco deste trabalho. Nele, discutimos a figura do estrangeiro pedagogo, que assume na narrativa o papel de intérprete, crítico ou contraste da educação da sociedade observada. Esse tipo de personagem é recorrente tanto na Literatura Brasileira quanto na Portuguesa, assumindo variadas funções: ora como mediador cultural, ora como instrumento satírico, senão também como contraponto de racionalidade.

No início do século XX, no Brasil, Monteiro Lobato recorreu a essa figura em diversas obras, criando personagens que, por meio do diálogo, introduzem debates sobre ciência, política e modernização. No caso português, Eça de Queirós frequentemente emprega observadores de fora – ingleses, franceses ou portugueses que retornam do estrangeiro – para destacar as contradições da sociedade lusitana.

É nesse contexto que se insere a análise comparativa entre *Mr. Slang*, personagem presente nas obras *Mr. Slang e o Brasil* (1927) e *América* (1932), de Monteiro Lobato, e *Mr. Brown*, figura secundária, porém significativa, em *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós. Embora oriundos de obras distintas em tempo, forma e propósito, ambos introduzem personagens inglesas que ocupam uma função pedagógica. Eles operam como vozes de autoridade, filtram o olhar sobre o Brasil e Portugal e, sobretudo, tensionam ideias de conhecimento, racionalidade e hierarquia cultural.

MR. BROWN

Na narrativa queirosiana, a relação da família Maia com ingleses era de longa data: a desordem social, as invasões e a instabilidade política em Portugal, provenientes do conflito sucessório que ocorria no país por ocasião da ascensão de D. Miguel ao poder¹, levam o patriarca, Afonso da Maia, sua esposa, Maria Eduarda e seu filho, Pedro, ainda criança, a buscar refúgio na Inglaterra. É um período difícil para as personagens: Maria Eduarda, muito católica, teme pela alma do filho em uma terra anglicana, o que a leva a contratar um tutor católico e português. Essa escolha não é somente religiosa, mas também marca a associação do Catolicismo como um dos elementos basilares do “ser português”, que perpassa todas as esferas da vida – inclusive a da formação educacional do indivíduo. Proibido de sair de casa, Pedro passa a infância e parte da adolescência confinado, estudando latim e preceitos católicos, o que o torna um jovem assustado e nervoso.

Após a morte da mãe, Pedro oscila entre o luto profundo e a euforia da descoberta dos bordéis. Contrariando a vontade do pai, foge e se casa com Maria Monforte, cortesã, filha de traficantes de escravizados, com quem tem dois filhos. Anos depois, ao retornar

1 D. Miguel foi o terceiro filho de D. João VI e tio de D. Pedro I. Quando este proclamou a Independência e abdicou da sucessão à coroa portuguesa, D. Miguel compreendeu que toda a linhagem de D. Pedro I estaria excluída da linha sucessória. Assim, em um golpe, depôs a rainha D. Maria II (D. Maria da Glória, filha de D. Pedro I). Partidário do absolutismo, em oposição ao liberalismo que se fortalecia após a Revolução Liberal do Porto (1820), mobilizou alas conservadoras da sociedade portuguesa, os miguelistas, em prol de sua causa, prendendo opositores, censurando jornais, invadindo e confiscando imóveis e bens de liberais (como foi o caso de Afonso da Maia, no romance). D. Miguel reinou entre 1828 e 1831. D. Pedro I, com o objetivo de defender o trono de sua filha, seguiu para Portugal e mobilizou tropas leais à sua linhagem, abdicando da coroa brasileira em favor de D. Pedro de Alcântara, então com cinco anos. Isso deu início à Guerra Civil Portuguesa (1831-1834), período no qual, no romance, os Maias permaneceram exilados na Inglaterra. Mesmo terminado o conflito, Afonso da Maia temia retornar a Portugal e permaneceu mais alguns anos em Londres, o que teria contribuído para o isolamento de Pedro da Maia e para a piora no quadro depressivo de Maria Eduarda Runa.

para a casa do pai após ser abandonado por ela, Pedro deixa seu filho, Carlos, sob os cuidados de Afonso e se mata com um tiro na cabeça. O patriarca da família atribui as desgraças que recaíram sobre os Maiais ao Catolicismo, à Igreja e à educação religiosa, prometendo criar seu neto de maneira totalmente diferente do que era comum na aristocracia portuguesa.

Assim, desde criança, Carlos da Maia é submetido a uma educação à inglesa:

Não tinha a creança cinco annos já dormia n'um quarto só, sem lamparina; e todas as manhãs, zás, para dentro d'uma tina d'agua fria, ás vezes a gear lá fóra... E outras barbaridades. Se não se soubesse a grande paixão do avô pela creança, havia de se dizer que a queria morta. Deus lhe perdoe, elle, Teixeira, chegara a pensal-o... Mas não, parece que era systema inglez! Deixava-o correr, cair, trepar ás arvores, molhar-se, apanhar soalheiras, como um filho de caseiro. E depois o rigor com as comidas! Só a certas horas e de certas cousas... (Queirós, 2016, p. 22).

Mr. Brown, tutor de Carlos, é citado principalmente no capítulo III da obra queirosiana. Trata-se de uma personagem rígida, enérgica e, diferentemente do esperado na educação de um fidalgo português (latim, Escrituras Sagradas e superproteção), institui um programa voltado principalmente para a educação física², com atividades como hipismo, ginástica, corrida, boxe e remo – este especialmente

2 A educação é um *topos* nos escritos de Eça. Em muitos romances, tanto personagens que recebem educação religiosa tipicamente portuguesa – como D. Patrocínio das Neves, de *A relíquia* (1887) – quanto excessivamente pautada na leitura de romances – como Leopoldina e Luísa, de *O primo Basílio* (1878) – são retratadas como volúveis, nervosas, emotivas e costumam ter fins trágicos, principalmente por ações decorrentes de seu descontrole emocional. Em alguns casos, também são retratadas como bobas, incapazes de compreender os acontecimentos que as cercam. Para além da ficção, Eça de Queirós também escreveu acerca da educação tradicional portuguesa em cartas, panfletos e textos jornalísticos: de forma desdenhosa, em *As farpas* (1871-1872); como a culpada pela decadência cultural portuguesa, em *Notas contemporâneas* (1880-1881). A crítica à educação tida como “tradicionalmente portuguesa” também era recorrente nos escritos de outros membros da Geração de 70.

associado a trabalhadores braçais no século XIX e motivo de escândalo nos círculos de amizade dos Maiais.

Para o tutor, o corpo deveria ser treinado antes do cérebro, para que a criança se desenvolvesse plenamente. O corpo seria a base de uma educação completa e sadia, que priorizava aspectos práticos da vida. Essa concepção diferia drasticamente da educação tradicional dos aristocratas e membros da alta burguesia portuguesa da época, como podemos verificar no trecho a seguir:

O abbade obedeceu com deleite; e escolhendo no molho rico os bons pedaços de ave, ia murmurando:

– Deve-se começar pelo latimsinho, deve-se começar por lá... É a base; é a basesinha!

– Não! latim mais tarde! exclamou o Brown, com um gesto possante. Prprimeiro forrça! Forrça! Musculo...

E repetio, duas vezes, agitando os formidaveis punhos:

– Prprimeiro musculo, musculo!...

Affonso apoiava-o, gravemente. O Brown estava na verdade. O latim era um luxo d'erudito... Nada mais absurdo que começar a ensinar a uma creança n'uma lingua morta quem foi Fabio, rei dos Sabinos, o caso dos Grachos, e outros negocios d'uma nação extincta, deixando-o ao mesmo tempo sem saber o que é a chuva que o molha, como se faz o pão que come, e todas as outras cousas do Universo em que vive... (Queirós, 2016, p. 24-25).

No trecho, a divergência de concepções não se restringe somente ao currículo e às atividades empregadas no ensino: a própria postura das personagens e as palavras escolhidas reforçam tais diferenças. O abade Custódio murmura termos no diminutivo enquanto se curva e se permite os excessos da gula, de maneira oposta à postura enérgica e ativa de Mr. Brown. Essa cena é emblemática desse embate, uma vez que o próprio narrador revela sua simpatia pelas ideias do inglês.

A educação à inglesa de Mr. Brown choca os amigos e agregados da casa, que a consideram desnecessariamente rígida e bárbara: se, por um lado, é permitido a Carlos pular, escalar árvores e lutar com as outras crianças; por outro, tem horários muito rígidos para dormir e fazer as refeições, independentemente de sua vontade. Sua criação, bastante metódica e voltada para as atividades físicas, tem como contraponto a educação da personagem Eusebiozinho, pouco mais novo que Carlos, filho de amigos da família.

Desde bebê, Eusebiozinho se interessa muito por livros, o que é bastante incentivado por sua família. O rapaz, descrito como “molengão e tristonho” em todas as suas menções na narrativa, é frágil, débil e se pauta na aprovação das mulheres mais velhas da família. Enquanto isso, Carlos da Maia é espirituoso, corre e luta, treinando seu inglês com Mr. Brown e escandalizando os mais velhos – com exceção de seu avô, bastante satisfeito com a educação do neto.

No início do livro, o narrador reforça de forma cômica a diferença entre a educação à portuguesa e à inglesa por meio da construção das personagens. Um exemplo é D. Anna, amiga dos Maias, tia de Eusebiozinho e de Theresinha, noiva de Carlos. D. Anna, bastante católica,

sempre detestára ver a sobrinha, uma menina delicada de dez annos, brincar assim com o Carlinhos. Aquelle bello e impetuoso rapaz, sem doutrina e sem proposito, aterrava-a; e pela sua imaginação de solteirona passavam sem cessar idéas, suspeitas de ultrages que elle poderia fazer á menina. Em casa, ao agasalhar-a antes de vir para Sta. Olavia, recommendava-lhe com força que não fosse com o Carlos para os recantos escuros! que o não deixasse mecher-lhe nos vestidos! [...]” (Queirós, 2016, p. 28).

O pensamento de D. Anna, no entanto, estava bastante afastado da realidade, pois

a menina, que tinha os olhos muito langorosos, dizia: 'Sim, titi.' Mas, apenas na quinta, gostava de abraçar o seu maridinho. Se eram casados, por que não haviam de fazer néné, ou ter uma loja e ganharem a sua vida aos beijinhos? Mas o violento rapaz só queria guerras, quatro cadeiras lançadas a galope, viagens a terras de nomes barbaros que o Brown lhe ensinava. Ella, despeitada, vendo o seu coração mal compreendido, chamava-lhe arrieiro; elle ameaçava boxal-a, á ingleza; - e separavam-se sempre arrenegados (Queirós, 2016, p. 28).

Essa personagem é um exemplo do resultado da confiança cega em uma educação restritiva frente a uma educação "sem doutrina e sem propósito", que a impede de ver como tal criação pouco faz para frear os interesses amorosos de Theresinha. Carlos, supostamente desregrado, se ocupa de atividades físicas e de histórias de terras distantes. Os efeitos da diferença de educação são percebidos também conforme os anos se passam. No caso de Eusebiozinho, ele perde o interesse pelos livros, porém não desenvolve nenhuma outra área de sua vida: adoentado, tímido e desinteressado, reproduz poemas decorados, expressões latinas e assume uma postura passiva diante da vida. Seu destino é um casamento infeliz com uma cortesã cheia de amantes. Tendo como base uma educação tradicionalmente portuguesa, a postura perante a vida de Eusebiozinho se assemelha à de Pedro da Maia: jovens frágeis, passivos e religiosos, que fazem escolhas infelizes baseadas em arroubos de emoção.

Carlos se torna um jovem inteligente e perspicaz, cheio de grandes projetos e atraído pela medicina, ocupação que associa teoria à prática, com efeitos visíveis na sociedade. Embora distraído pelo excesso de dinheiro de sua família, que possibilita grandes períodos de ociosidade típicos da aristocracia portuguesa oitocentista, o jovem é retratado pelo narrador como uma figura única em seu meio. A instância narrativa é muito mais amena nas críticas a Carlos que aos membros da elite que o cercam, que não são poupados de comentários mordazes.

MR. SLANG

Mr. Slang é uma personagem recorrente nos romances e contos de Monteiro Lobato. Trata-se de um inglês que, após viajar o mundo em sua juventude, se instala no Rio de Janeiro e se dedica a estudar e compreender o pitoresco e o parasitismo social, tendo como campo fértil de estudos, em sua concepção, o Brasil. A personagem tece comentários acerca de política, história, economia e cultura, sempre em tom informativo e pedagógico, dialogando com o mesmo narrador brasileiro em ambas as obras analisadas.

Mr. Slang e o Brasil é composto por várias crônicas narradas em primeira pessoa, publicadas ao longo de 1926 e compiladas em 1927. A participação de Mr. Slang nessas crônicas se passa no Brasil, sendo apresentadas discussões acerca da República, dos jornais da época, da política, das leis e de outros assuntos variados. Podemos conhecê-lo mais por meio dos comentários do narrador, que muito o admira.

As crônicas trazem principalmente diálogos que evidenciam uma hierarquização intelectual: o inglês é fonte de informações e reflexões acerca dos assuntos discutidos, enquanto o narrador, embora comente os dados trazidos, sente-se iluminado pelo conhecimento de seu interlocutor. Embora Mr. Slang não fosse um professor no sentido formal, ele assume um papel pedagógico ao longo das crônicas. “Da última vez que lá estive [na residência do inglês] versou o debate sobre o tema do dia, a estabilização da moeda, e confesso que só aclarei as minhas ideias depois que ele as varreu com a vassoura do seu senso raciocinante” (Monteiro Lobato, 1955, p. 8).

Mr. Slang, interessado em estudar a desordem e o pitoresco nas sociedades, compartilha suas análises com o narrador, que giram em torno da importância da modernização e da aceitação

do novo – no caso, o governo de Washington Luís (1926-1930), em comparação aos anteriores. Nem sempre o inglês e o narrador concordam, porém Mr. Slang sempre vence os debates por meio da lógica e de um olhar externo e racional sobre o Brasil. Por exemplo, no capítulo XIX da compilação, o inglês tece comentários ácidos acerca da corrupção e da imoralidade que seriam típicas da maior parte dos brasileiros. Embora o narrador tente defender o Brasil, as personagens escutam diversos diálogos em seu passeio, que evidenciam o dia a dia da corrupção brasileira. Assim, de nada adiantaria arroubos de patriotismo na tentativa de defender o país, seria necessário encarar de frente todos os problemas para que ele finalmente possa progredir. A esses problemas, Mr. Slang sempre tem uma solução bastante clara.

Já em *América*, publicado em 1932, o diálogo ocorre em uma viagem aos Estados Unidos, na qual as personagens se encontram e prosseguem com diálogos a respeito dos mais variados assuntos, sempre comparando Estados Unidos e Brasil. Assim como em *Mr. Slang e o Brasil*, a conversa entre o narrador e o inglês tem caráter pedagógico, discorrendo sobre as causas do rápido progresso estadunidense desde o início da colonização. Nesse ponto, mesmo tratando daquele país, Mr. Slang expõe seu ponto de vista, ensina e corrige o brasileiro, assumindo uma postura de autoridade intelectual.

Além das riquezas naturais, do investimento em indústrias e estradas, a educação seria um dos motivos para o progresso estadunidense.

O que a América está fazendo em matéria de educação excede o poder de abarcamento do cérebro humano. Meu problema é este: se a América em século e meio de vida independente fez o que estamos vendo, que fará num século ou dois mais, a partir deste estágio de aparelhamento cultural de que se dotou? (Monteiro Lobato, 1932, p. 73-74).

O investimento em educação, para Mr. Slang, estaria associado à moralidade e ao enriquecimento cultural³. Isso já teria sido feito na Inglaterra, estaria acontecendo nos Estados Unidos e seria ideal que acontecesse, também, no Brasil.

COMPARANDO OS INGLESES

A porção das narrativas que é dedicada a Mr. Slang e Mr. Brown é bastante diferente. A personagem de Monteiro Lobato está presente ao longo de ambas as obras analisadas, construídas em forma de diálogo entre Mr. Slang e o narrador; assim, temos várias informações acerca da forma de pensar da personagem, que, embora não seja um professor ou tutor de profissão, assume um papel educativo perante seu interlocutor. Podemos dizer que a conversa que ocorre entre Mr. Slang e o narrador é desigual: embora sejam dois homens educados, o inglês demonstra clareza, confiança e objetividade em suas análises sobre o Brasil, mesmo tendo residido aqui apenas parte de sua vida. Já o narrador, embora por vezes discorde do interlocutor, o faz movido por um patriotismo que resiste às duras verdades expostas no diálogo; quando confrontado com a realidade, admite que as análises do inglês são corretas – e mais acertadas que as suas próprias.

3 Apesar de reconhecer a educação como ponto comum para o enriquecimento cultural, Monteiro Lobato não deixa de lado as diferenças culturais entre os povos. No próprio *América*, Mr. Slang afirma que “não houve tempo para a arte ainda [...] Ou, melhor, não cabem na América as velhas formas da arte europeia. O ritmo da vida acelerou-se em excesso para que o que satisfazia o grego e ainda satisfaz o francês encha a vida de quem nasce neste Malstrom. Impossível, impossível... Este povo jamais usará roupas velhas, as roupas surradas do europeu...” (Monteiro Lobato, 1932, p. 220). Assim, a despeito da grande admiração pelo progresso do país, não podemos dizer que o inglês considera a cultura estadunidense o auge do refinamento, pois este teria sido atingido na Europa: “Ficamos os dois em silêncio, cheios de ideias que não conseguiam tomar corpo. Sonhando acordados. Entrevendo a América futura, já a denunciar-se em mil brotos de vigor desconcertante. Mr. Slang suspirou. Percebi que tal suspiro era a homenagem do seu coração à Europa” (Monteiro Lobato, 1932, p. 221).

Já Mr. Brown aparece explicitamente em apenas um dos dezessete capítulos que compõem o livro. Como personagem que interage com as demais, o inglês figura em apenas duas passagens desse capítulo: a cena na qual, em um jantar festivo, é apresentado por Afonso da Maia aos amigos e agregados e a cena do dia seguinte, na qual monitora a ginástica de Carlos. Nelas, o inglês destoa dos portugueses (com exceção de Afonso) com relação à educação de crianças, explicitando sua concepção pedagógica voltada à prática, ao físico e às atividades consideradas úteis no dia a dia.

No restante do capítulo, Mr. Brown é mencionado em conversas entre Afonso da Maia e seus amigos e agregados e, nos capítulos seguintes, ele deixa de ser citado por nome. No entanto, as impressões e os comentários das personagens e do narrador acerca da educação de Carlos, tanto positivos quanto negativos, indicam a continuidade das relações entre as duas personagens. Como figura pouco no romance, se comparado ao inglês de Monteiro Lobato, suas ideias podem ser acessadas por meio da oposição entre tradição (portuguesa) e inovação (inglesa), que permanece ao longo da obra.

Mr. Brown, por ser tutor de Carlos, possui uma clara posição de poder na relação pedagógica da qual participa. No entanto, sua nacionalidade torna sua posição na sociedade portuguesa confusa: em um contexto no qual o clero e a aristocracia decadente (representados pelos amigos da família Maia) disputavam prestígio social com intelectuais liberais (representados por Mr. Brown e pelos universitários amigos de Carlos na juventude), não era comum que um inglês sem título de nobreza trabalhasse em posição tão importante em uma família tradicional portuguesa.

Paralelamente, a nacionalidade de Mr. Slang também propicia a formação de uma aura racional e intelectual em torno da personagem por parte do narrador. Suas análises acertadas, bem como sua mordacidade, rigidez e racionalidade, não seriam provenientes de uma mera observação externa do Brasil, mas tipicamente inglesas.

Em ambos os casos, a superioridade inglesa pode ser explicada, também, pela mentalidade vigente no contexto de produção das narrativas. As relações entre Portugal e Inglaterra foram amistosas por um longo período, porém se intensificaram no século XIX, assumindo contornos conflituosos que se acentuaram principalmente no fim do século. As Invasões Napoleônicas a Portugal (1807-1808) foram encerradas pelo governo inglês, que ocupou o país ibérico com uma administração provisória até a Revolução Liberal do Porto (1820). Com isso, houve a difusão do liberalismo como projeto político em Portugal, embora sob formas muito diferentes do liberalismo desenvolvido em outros países, como França e Inglaterra. De acordo com Isabel Vargues e Maria Manuela Tavares Ribeiro (1998, p. 184),

enquanto o liberalismo inglês seguia a evolução econômica do País, dando, por isso, grande atenção às preocupações de foro econômico e utilitarista, e o francês vivia da recordação de 1789 e estava mais orientado no sentido do problema político, o liberalismo português revelou um grande dinamismo a nível político-literário e foi, sobretudo, reformista e 'civilizador.'

Em muitos círculos intelectuais portugueses do século XIX, ideias consideradas "inglesas" eram vistas como práticas e objetivas, visando à resolução de problemas e à eficiência. Essa visão aparece repetidamente no capítulo III de *Os Maias*, tanto em comentários do narrador quanto na fala de Mr. Brown e Afonso da Maia. Este afirma que "a instrução para uma criança não é recitar Tityre, tu patulae recubans... É saber factos, noções, coisas úteis, coisas práticas..." (Queirós, 2016, p. 97).

No caso do Brasil, Gilberto Freyre (1948, p. 55) comenta que

[...] as primeiras fundações modernas, o primeiro cabo submarino, as primeiras estradas de ferro, os primeiros telégrafos, os primeiros bondes, as primeiras moendas de engenho moderno de açúcar, a primeira iluminação a gás, os primeiros barcos a vapor, as primeiras redes de esgoto foram, quase todas, obras de inglês.

Assim, a associação a Inglaterra, envolvendo educação, investimentos, obras ou ideias, era vista como sinônimo de modernidade e progresso, elementos centrais na construção do Estado nas primeiras décadas da República brasileira.

Apesar das diferenças, ambas as personagens são inovadoras no contexto de cada narrativa, questionando a tradição estabelecida por meio de sua posição pedagógica à *inglesa*. Embora criados por autores em contextos bastante distintos, podemos aproximar os ingleses com uma fala do próprio Mr. Slang: “Meu método é rude no começo, porque bem pensar corresponde a trabalho rijo; mas deliciosos ao cabo, quando vejo abrolhar da arvore lindos frutos” (Monteiro Lobato, 1955, p. 9). Em ambas as narrativas, esse é o método inglês.

REFERÊNCIAS

QUEIRÓS, E. **Os Maías**. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2016.

FREYRE, G. **Ingleses no Brasil**: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1948.

MONTEIRO LOBATO, J. B. **América**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.

MONTEIRO LOBATO, J. B. **Mister Slang e o Brasil e problema vital**. São Paulo: Brasiliense, 1955.

VARGUES, I. N.; RIBEIRO, M. M. T. Ideologias e práticas políticas. In: TORGAL, L. R.; ROQUE, J. L. (Coord.). **História de Portugal**: o liberalismo. Lisboa: Estampa, 1998. v. 5. p. 183-216.

13

Wilian Augusto Inês

AS FARPAS EM SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA, DE EÇA DE QUEIRÓS¹

1

Este artigo constitui uma parte da pesquisa de doutorado em andamento no Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

DOL: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-702-6.13

RESUMO

Este artigo tem como principal objetivo analisar a crítica à educação na obra de Eça de Queirós (1845-1900) a partir de dois textos: *As farpas* (1871-1872) e o conto *Singularidades de uma rapariga loura* (1874). Em *As farpas*, Eça, em parceria com Ramalho Ortigão (1836-1915), denuncia o sistema educacional e a ineficácia do ensino português do século XIX, o qual visa a formar indivíduos voltados à aparência social, e não ao pensamento crítico. Já no conto *Singularidades de uma rapariga loura*, essa crítica se manifesta de forma ficcional: a personagem Luísa representa o resultado de uma educação feminina voltada ao casamento e ao disfarce moral. O fracasso de Macário, seu pretendente, também revela as limitações da formação masculina burguesa. Com isso, nossa pesquisa busca apresentar evidências de que as críticas presentes nas crônicas ressoam na composição das personagens do conto.

Palavras-chave: Eça de Queirós; educação; *As farpas*; *Singularidades de uma rapariga loura*.

INTRODUÇÃO

O século XIX foi um período marcado por diversas transformações em Portugal. Com o triunfo da Revolução Liberal, em 1820, e a conquista da liberdade de imprensa, que contribuiu com a evolução dos jornais em território português, diversos jornalistas e escritores utilizaram os jornais literários para promover uma profunda reflexão crítica em relação aos valores morais, sociais e culturais da sociedade portuguesa. Entre os nomes mais relevantes desse movimento, destaca-se Eça de Queirós, cuja obra revelou um esforço sistemático de diagnóstico e crítica das estruturas que sustentavam a vida pública e privada da burguesia oitocentista.

Eça iniciou sua escrita cronística com publicações no *Distrito de Évora*, em 1867², tendo se aprofundado no gênero com a publicação de crônicas em parceria com Ramalho Ortigão em 1871 e 1872. Sob o título *As farpas – crônica mensal da política, das letras e dos costumes*, os textos expõem as hipocrisias, os vícios e as contradições de uma sociedade que se pretendia culta e moderna, mas que permanecia presa a valores retrógrados e a uma prática educativa meramente formal. Em outros termos, uma nova forma de jornalismo surgiu com a publicação d'*As farpas*, algo diferente do que a sociedade portuguesa estava acostumada. De acordo com Medina (2000, p. 130), "*As Farpas* revolucionaram o panorama intelectual da imprensa portuguesa, mostrando-lhe um caminho novo, menos preocupado com a política e mais com a *polis*, o *ethos* nacional [...]".

2 Na obra *Eça de Queirós cronista: do Distrito de Évora (1867) às Farpas (1871-72)*, Annabella Rita (1998, p. 19) enfatiza que, na fase de *Distrito de Évora*, a crônica queirosiana aspirava a constituir-se como gênero nos jornais e "deixa-se invadir e contaminar estrutural, temática e discursivamente por outras secções e por outros gêneros jornalísticos e literários em cujos interstícios busca elementos a incorporar, procura definir-se por diferença e por semelhança". Em outras palavras, o gênero era ainda algo indefinido, confuso e heterogêneo.

Nesse período, a maioria dos periódicos passou a se afastar da política e a trazer um noticiário voltado ao cotidiano social dos leitores; com isso, “os jornalistas começaram a descobrir e o público afeiçoou-se a ler a realidade, tal como ela existia num país que, malgrado e progresso econômico fontista manteve sempre enormes bolsas de subdesenvolvimento, miséria e conflitualidade social” (Sardica, 2009, p. 25). *As farpas* seguiram o mesmo caminho, pois “[...] não queriam estar vinculadas a partidos, centros, clubes políticos ou mandarins e caciques da sociedade portuguesa constitucional, mas serem apenas a clara voz do ‘bom senso’” (Medina, 2000, p. 118).

É preciso enfatizar a importância que a imprensa desempenhou para promover reflexões sobre a sociedade portuguesa e como se tornou ferramenta essencial para o desenvolvimento crítico dos indivíduos acerca dos assuntos relacionados ao interesse público e de sua evolução. Além disso, a imprensa era considerada “uma dos mais eficazes meios de conscientização cívica dos cidadãos, medida que para ser levada a cabo efetivamente, teria de ser acompanhada de uma ampla reforma na educação” (Tengarrinha, 1965, p. 84).

No que concerne às reformas educacionais, Romulo Carvalho (2001) enfatiza, em sua obra *História do ensino em Portugal*, que no século XIX ocorreram diversas reformas na educação, porém poucas com êxito. O sistema educacional foi administrado pelo Ministério do Reino até 1870, quando foi criado o Ministério da Instrução Pública. António da Costa de Souza foi o maior incentivador da criação do ministério, sendo uma personalidade entre os escritores de assuntos pedagógicos, além de um grande defensor da instrução feminina.

No seu livro *A Instrução Nacional*, publicado no mesmo ano (1870), dedica D. António da Costa um capítulo à educação da mulher, intitulado mesmo ‘A educação da mulher’, em que lamenta que em Portugal andem nas escolas mais rapazes que raparigas, mostrando-se até discordante do que então se exigia na Europa do seu tempo, que homens e mulheres fossem instruídos ‘em proporção igual’ (Carvalho, 2001, p. 602).

É interessante destacar que D. Antonio da Costa também defendia a descentralização do ensino, principalmente do ensino primário, assunto criticado por Eça de Queirós na crônica publicada em outubro de 1871, em que o escritor, de forma sarcástica, comenta:

Os partidos avançados o que querem? Novas liberdades em uma carta reformada e a máxima descentralização nos diferentes ramos da administração pública. Ora enquanto à liberdade está-se provando em cada dia que nem da que possuímos temos aprendido a usar. Enquanto à descentralização a civilização portuguesa pararia no dia em que a votassem. Quereis uma prova? Há distritos em que o número das escolas tem duplicado nos últimos anos; pois bem: o número dos alunos é igual ao do tempo em que as escolas eram de metade! (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 209).

O fragmento da crônica critica fortemente os partidos que defendiam mais liberdades e a descentralização do governo em Portugal. O autor argumenta, com pessimismo, que dar mais liberdade ao povo não adiantaria, pois a sociedade ainda não sabia usar bem a liberdade que já possuía. Sobre a descentralização, afirma que isso paralisaria o país, citando como prova o fracasso na educação: apesar de ter sido duplicado o número de escolas em alguns lugares, o número de alunos não aumentou. Em resumo, a mensagem é que o problema de Portugal não era a falta de leis novas, mas, sim, a ineficácia e a falta de capacidade de gerir e utilizar o que já existia.

Muitos escritores portugueses desenvolveram críticas e propostas pedagógicas em diversos gêneros sobre o sistema educacional português, como Almeida Garrett (1799-1854), que foi chefe da repartição do ensino público até 1823, quando foi exilado. Com as informações adquiridas sobre o cenário educacional, elaborou um tratado e, como resultado de suas reflexões, redigiu a obra *Da educação*, publicada em 1829, e um projeto de reforma do sistema de ensino, datado de 1834. No entanto, “sabe-se que o projeto foi entregue ao ministro do Reino que o deveria apresentar a D. Pedro, seguindo formalidades habituais, mas que desapareceu da secretaria” (Carvalho, 2001, p. 546).

Antonio Feliciano de Castilho (1800-1875) também desempenhou um papel de grande relevância na transformação da instrução pública portuguesa, tendo desenvolvido o *Método repentino de leitura* para as escolas primárias, que tinha como objetivo principal transmitir o conhecimento das letras às crianças portuguesas. "Se havia quem aplaudisse o método de Castilho e nele visse um sinal de gênio, outros se lhe contrapunham, repudiando-o energicamente e combatendo a sua implantação" (Carvalho, 2001, p. 586). Seu método chamou atenção da imprensa, trazendo holofote para as falhas do sistema educacional português e provocando diversas polêmicas.

Em 1871, Adolfo Coelho (1847-1919) proferiu críticas ao ensino e à Universidade de Coimbra, por meio de sua conferência sob o título *O ensino*, nas Conferências Democráticas do Casino Lisbonense. Segundo Mónica (2001), a intervenção de Adolfo Coelho causou uma grande repulsa. Esse sentimento afetou, inclusive, parte dos jornais que endossaram as Conferências, devido à natureza incisiva das críticas proferidas contra a Universidade de Coimbra, uma das instituições mais respeitadas no panorama intelectual português. Ramalho Ortigão, além de tecer críticas ao sistema educacional português por meio dos textos jornalísticos d'*As farpas* (1871-1882), também comentou sobre a educação em sua obra *Notas de viagem* (1879), em que desenvolveu três capítulos sobre a questão educacional em Portugal e teceu elogios ao pedagogo alemão Friedrich Froebel (1782-1852)³.

Por meio das crônicas d'*As farpas*, Eça tece inúmeras críticas ao sistema educacional português, apontando os principais defeitos

3 Eça tece elogios a Froebel na crônica de março de 1872, no momento em que discute sobre a infraestrutura das instituições de ensino de Portugal, comparando-as com as escolas e o ensino de outros países europeus. Segundo ele, "a escola não deve ter a melancolia da cadeia. Pestalozzi, Froebel, grandes educadores, ensinavam em pátios ao ar livre, entre árvores. Froebel fazia alternar a sua aula pelo estudo do ABC e pelo uso do trabalho, a criança soletrava e cavava. O arranjo da escola harmónico, espaçoso, limpo e assoalho – é um interesse higiénico e educativo" (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 407).

e enfatizando a importância das mudanças necessárias nesse setor. Nesse contexto, a educação – compreendida em seu sentido mais amplo, incluindo tanto a instrução formal quanto a formação moral e social dos indivíduos – ocupa lugar central como objeto de observação, sátira e denúncia de Eça.

O autor de *O crime do padre Amaro* (1880) destaca que a educação, nesse universo, aparece como um processo superficial, voltado mais para a ostentação de títulos e a conformação a um ideal de respeitabilidade social do que para o desenvolvimento do pensamento crítico ou da ética individual. Além disso, o sarcasmo e a ironia são os instrumentos utilizados para desmontar o discurso oficial sobre o ensino, desvelando o abismo entre o ideal pedagógico proclamado e a realidade vivida nas instituições educativas da época. É importante frisar que muitas das críticas presentes nas crônicas mensais são desenvolvidas em obras posteriores de Eça:

As Farpas operam no campo da observação, seleção e crítica. Assim procedendo, elas armazenam material passível de ser desenvolvido num cenário romanesco, já que, a serem palco, elas são descrição dos fatos que torna um romance estudo social. *As Farpas* são, pois, temas em embrião (Bernardes, 2012, p. 29).

Dessa forma, as críticas presentes n'*As farpas*, embora transfiguradas pela ficção, reaparecem em suas obras posteriores, como no conto *Singularidades de uma rapariga loura*, publicado em 1874. O foco desloca-se para o universo da vida privada e familiar, em particular para a forma como as mulheres eram educadas e preparadas para seu papel social. A personagem Luísa, a rapariga do título, é apresentada como fruto de uma educação que valoriza apenas a aparência, a contenção e o cumprimento de normas de decoro, em detrimento de qualquer formação moral autêntica.

No desenlace do conto, Macário – ele próprio um representante da burguesia masculina portuguesa – descobre que, por trás

da fachada de inocência e elegância, esconde-se uma jovem igualmente moldada pelos vícios do meio social que a criou. A “singularidade” da rapariga não é, portanto, exceção, mas síntese da norma vigente: uma educação que forma máscaras.

Ao colocar em diálogo *As farpas* e *Singularidades de uma rapariga loura*, é possível perceber uma continuidade temática e crítica na obra queirosiana: a denúncia de um sistema educativo que serve antes para conservar as estruturas sociais do que para transformá-las. Por meio de gêneros distintos – a crônica satírica e o conto ficcional –, Eça constrói uma visão implacável de uma sociedade em que a educação funciona como instrumento de perpetuação das desigualdades, das aparências e da hipocrisia. Ao fazê-lo, antecipa debates que continuam relevantes, sobretudo no que diz respeito ao papel da escola, da família e da cultura na formação dos indivíduos.

A escolha desses dois textos como objeto de análise justifica-se, portanto, não apenas pela proximidade temporal e autoral, mas, sobretudo, pelo modo como articulam, em diferentes registros, uma mesma crítica estrutural. Enquanto *As farpas* se debruçam sobre o contexto público da educação – os liceus, os professores, os métodos pedagógicos, os discursos políticos sobre o ensino –, o conto revela os efeitos dessa mesma lógica no âmbito íntimo, doméstico e relacional. Juntos, oferecem um retrato coeso e multifacetado daquilo que poderíamos chamar “crise da educação” no século XIX português, marcada por contradições entre modernização e conservadorismo, entre progresso e estagnação.

Posto isso, este artigo propõe uma leitura crítica de *As farpas* e do conto *Singularidades de uma rapariga loura*, com o objetivo de evidenciar como os posicionamentos presentes em *As farpas* estão na composição das personagens Luísa e Macário. Por meio de uma abordagem comparativa, será possível demonstrar que, em ambos os textos, a educação é concebida como um instrumento de manutenção da ordem social vigente, denunciando o seu caráter conservador,

ilusório e ineficaz em Portugal do século XIX. Trata-se de uma crítica que permanece atual, na medida em que questiona os fundamentos de qualquer sistema educativo que privilegie a aparência, a obediência e a repetição, em detrimento da reflexão, da liberdade e da formação integral do sujeito.

A EDUCAÇÃO EM *AS FARPAS*

As farpas, publicadas entre 1871 e 1872, representam um dos primeiros e mais incisivos momentos da crítica social levada a cabo por Eça de Queirós, ainda em colaboração com Ramalho Ortigão. Numa série de crônicas satíricas, os autores realizam uma análise da sociedade portuguesa, abordando temas como política, religião, moralidade, costumes e, de modo central, educação. Em sua análise das instituições educativas, Eça não apenas evidencia a precariedade do sistema de ensino português, mas também desnuda os valores conservadores e retrógrados que sustentam esse modelo, cujo objetivo principal parece ser a manutenção das aparências e do *status* social, e não a formação crítica dos cidadãos.

No universo queirosiano de *As farpas*, a escola não é um local de saber verdadeiro ou de cultivo intelectual. Ao contrário, são descritas como fábricas de diplomas e de mediocridade. O ensino secundário – em especial, os liceus – é retratado como um espaço de estagnação, onde o conhecimento é reduzido a fórmulas vazias e à memorização de conteúdos antiquados. Na crônica de outubro de 1871, Eça defende que “a preocupação única e exclusiva dos preceptores é que os seus alunos estejam quietos no colégio e sejam no fim do ano letivo aprovados no Liceu Nacional” (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 206). Além disso, desenvolve críticas ao comportamento dos jovens portugueses, destacando a descrença nos estudos e no trabalho, como podemos ver a seguir:

Em primeiro lugar os alunos habituam-se desde a infância, nos primeiros atos da sua vida civil, a descrerem do mérito, do trabalho e do estudo, e a contarem para todo o êxito com a falseação das provas, com a mercancia da justiça e com a onipotência do compadrio – perfeita iniciação para um existência de intriga, de indolência e de desonra (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 207).

A educação das mulheres, por sua vez, adquire um tom ainda mais corrosivo. As *farpas* denunciavam que a instrução feminina era orientada exclusivamente para o casamento e a vida doméstica. As moças da burguesia recebiam uma educação pautada na música, no francês, no bordado e nas boas maneiras, sem qualquer investimento intelectual verdadeiro, pois “os colégios, pelos seus métodos monótonos, fatigantes, repelem o espírito das mulheres dos livros e das coisas da ciência” (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 425). Para o autor, tratava-se de um adestramento estético e moral, que visava a moldar mulheres submissas e subservientes – verdadeiras peças de mobiliário social, preparadas para agradar e obedecer. “Em Portugal, uma mulher é excluída da política, da indústria, do comércio, da literatura, pelos atos e pelas leis – fica apenas de posse de um pequeno mundo moral, seu elemento natural – a família” (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 422).

Isso nos remete ao artigo de Antero de Quental, publicado em 1859, sob o título de *Educação das mulheres*, na *Revista Prelúdios Literários*, no qual o autor de *Odes modernas* defende a necessidade da educação intelectual e moral das mulheres, as quais eram responsáveis pela educação dos filhos. De acordo com ele,

a educação, no sentir dum grande homem, não deve começar nem pelo clero, nem pelo povo, nem pelas escolas, nem pelos mestres, mas pelos mestres e educadores naturais – pelas mulheres, com as mulheres e só pelas mulheres; pelas mães, pelas filhas, pelas amantes, pelas esposas: e esse, bem que lhe fizermos – ficai certos – que todo sobre nós, e com usura, reverterá (Quental, 1982, p. 6).

Segundo Maria Rita Kehl (2016, p. 71), “a alfabetização das mulheres era uma realidade nas grandes cidades europeias do século XIX”; entretanto, havia uma vasta oposição dos conservadores, pois a formação da mulher poderia arruinar os fundamentos da sociedade e para “os pais, aos maridos e aos educadores parece mais conveniente que a mulher se mantenha ignorante – o que equivale, no pensamento oitocentista, a manter-se inocente sexualmente e maleável socialmente” (Kehl, 2016, p. 60).

Além da crítica ao conteúdo do ensino, *As farpas* atacam a estrutura institucional da educação portuguesa. Os autores ironizam a burocracia ministerial, o carreirismo dos professores⁴ e a retórica reformista do governo, que promete modernização sem alterar os fundamentos do sistema. Há um pessimismo explícito quanto à capacidade do Estado de promover uma verdadeira reforma educacional, uma vez que está comprometido com os interesses das elites e com a manutenção do *status quo*. No que se refere à infraestrutura das instituições de ensino, Eça profere críticas assíduas, conforme podemos ler no trecho da crônica publicada em outubro de 1871:

O colégio é uma casa triste, sombria, impregnada daquele cheiro abafante que deixa no ar a aglomeração das crianças. O colégio tem um guarda-portão de aspeto duro, homem habituado a pagar-se nas lágrimas dos colegiais pequenos das diabruras que os grandes lhe fazem. As paredes têm riscos e letras a lápis; no chão escuro há bocados de papéis rasgados; a disposição das camas, os aspeto seco dos prefeitos, as maneiras dos criados dão aos dormitórios um ar de hospital (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 206)⁵.

4 Em sua crônica de março de 1872, Eça tece críticas à condição dos professores: “Uma das causas da ignorância pública é o professor. O professor de instrução primária é o homem no país mais humildemente desgraçado e mais cruelmente desatendido. Sabem quanto tem o professor de instrução primária? 120\$00 reis por ano, 260 reis por dia! Tem de se alimentar, vestir, morar, comprar livros e quase sempre comprar para a escola papel, lápis, lousa, etc., treze vinténs por dia. Note-se que para a alta moralidade da sua missão, é evidente que o professor deve ser casado. Pois bem, para criar uma família – treze vinténs por dia!” (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 405).

5 A crônica de março de 1872 também apresenta diversas críticas à infraestrutura das escolas, à desorganização, à falta de inspeção e professores desmotivados.

É importante ressaltar que, apesar do tom satírico e irônico, a crítica queirosiana à educação revela um projeto modernizador de fundo. Eça de Queirós acredita na educação como motor de progresso social e sua crítica não é à instrução em si, mas ao modo como ela é concebida e praticada em Portugal. Está em jogo a oposição entre uma educação crítica, científica e laica – que Eça defende – e uma educação ornamental, conservadora e religiosa – que ele combate. Nesse sentido, a crítica à educação em *As farpas* insere-se no projeto mais amplo do Realismo: desmascarar as ilusões românticas e denunciar os mecanismos de alienação que mantêm a sociedade portuguesa na estagnação.

A linguagem irônica cumpre uma função essencial nessa crítica: ao ridicularizar os bacharéis, os professores medíocres, as moças educadas para o casamento, Eça não apenas diverte o leitor, mas também o convida à reflexão. A sátira, nesse caso, funciona como um instrumento pedagógico e político, pois desnaturaliza comportamentos e valores aparentemente normais, revelando seu caráter artificial e prejudicial. Ao inverter os signos do prestígio – ridicularizando o diploma, a erudição vazia, a falsa elegância –, o autor propõe uma nova escala de valores, baseada na autenticidade, no mérito e na inteligência.

Assim, *As farpas* oferecem uma visão abrangente e crítica da educação portuguesa do século XIX, revelando suas deficiências estruturais, suas motivações conservadoras e seus efeitos alienantes. Ao mesmo tempo, ao criticar os vícios do presente, o autor aponta para a necessidade de um novo modelo de educação – mais crítico e moderno. Esse ideal, embora ainda incipiente na época, se tornaria tema recorrente na obra madura de Eça, sendo retomado, de forma ficcional, no conto *Singularidades de uma rapariga loura*, em que os efeitos dessa educação superficial ganham forma na figura de Luísa e Macário e, conseqüentemente, na sua formação truncada.

AS FARPAS EM SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA

O conto *Singularidades de uma rapariga loura* insere-se numa fase de transição na obra de Eça de Queirós, entre a verve panfletária da juventude e a maturidade literária do romancista realista. Em uma carta-prefácio da obra *Azulejos*, de Conde Arnoso (1855-1911), datada de 12 de junho de 1886, Eça discorre sobre o gênero, argumentando que

no conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-ser apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa a personalidade dos sentimentos apenas o que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser, da paisagem somente os longes, numa cor unida (Queirós, 2009b, p. 198).

Analisando esse trecho, o pesquisador Antonio José Saraiva (1994, p. 234) argumenta que o conto queirosiano "[...] é como que um romance adelgado, estilizado, descarnado, reduzido a traço simples, à cor unida, desembaraçado de acessórios, de incidentes, de acumulação descritiva".

Conforme Carlos Reis (2025) destaca na introdução da nova edição da obra *Contos*, de Eça de Queirós, publicada pela editora Penguin®, o conto queirosiano é caracterizado por uma marcante unidade de efeito e temática, distinguindo-se do romance pela sua inerente concentração e pela exclusão da pluralidade de temas e da vasta galeria de personagens típicas de obras como *Os Maias* (1888). Em diversos contos ecianos, essa unidade é manifestada de forma direta por meio do título, seja indicando o assunto principal – *Civilização* (1892) e *A Perfeição* (1897) –, seja evidenciando o foco em uma única figura central – *O senhor Diabo* (1867), *Onfália Benoiton* (1867),

José Matias (1897). No entanto, é importante notar que a edição póstuma de *Contos*, reunida sem a intervenção do escritor, reflete mais uma evolução literária do que uma unidade temática intencional.

Reis (2025) também ressalta que Eça de Queirós não restringiu o formato do conto aos seus protocolos estritos; sua lógica narrativa breve penetrou outros gêneros. Frequentemente, as suas crônicas obedecem à estrutura contística, o mesmo ocorrendo em algumas cartas do escritor, demonstrando que a concisão e o poder narrativo do conto eram inerentes à sua escrita, transcendendo o gênero literário formal.

Assim como nas crônicas d'*As farpas*, os contos de Eça apresentam temas-embrião desenvolvidos em seus romances posteriores. Segundo a pesquisadora Marie-Hélène Piwnik (2009, p. 20), "a ficção breve queirosiana permite compreender melhor os romances, que aí podem ter um núcleo matricial". A publicação de *Singularidades de uma rapariga loura* ocorre em um momento denominado por ela como "período intermediário disperso", devido ao cargo diplomático e à escrita de romances. Ainda, afirma que "as vicissitudes da carreira de Eça e também, da sua criação literária a outro nível, explicam a dispersão das publicações seguintes, que seriam só quatro em dez anos" (Piwnik, 2009, p. 19).

Perceba que Eça de Queirós demonstra, por meio de seu conto, que o traço mais distintivo do Realismo não são os pormenores narrativos, mas a obra em sua totalidade. De forma sutil, ele transforma as confidências trocadas entre desconhecidos em um palco perfeito de manifestação de um desengano realista. Conforme Mário Sacramento (2002, p. 114) destaca em sua obra *Eça de Queirós: uma estética da ironia*,

o realismo que há de mais caracteristicamente queirosiano nas *Singularidades* não está, porém, em nenhuma das pequenas construções do conto – está no seu todo, no modo como nos transmite o tema da confiança desiludida,

como nos revela a inanidade do viver – e, muito subtilmente, – através do ambiente habitualmente romântico das confidências que dois desconhecidos se fazem num quarto de estalagem.

Outro fator interessante presente no conto em questão é a sutileza com que Eça introduz a crítica à educação. A educação – entendida aqui como processo de formação cultural, moral e social, sobretudo no caso das mulheres – aparece como um dos eixos centrais da narrativa, revelando-se como fator determinante para a hipocrisia, o vazio e o fracasso das relações humanas. Se, nas crônicas de *As farpas*, a crítica à educação portuguesa é direta, mordaz e abertamente satírica, no conto *Singularidades de uma rapariga loura*, ela se apresenta de maneira mais sutil, encoberta pela narrativa ficcional e pelas ambiguidades do comportamento das personagens.

Essa crítica torna-se ainda mais evidente quando analisamos o ambiente familiar que molda Luísa. Ela vive com a mãe, figura completamente adaptada às convenções sociais. Não há qualquer menção a um pai ou a uma figura masculina educadora, o que reforça o ciclo fechado e autorreplicante da educação feminina tradicional: mulheres educando outras mulheres para se manter no mesmo papel social. A mãe de Luísa representa, assim, uma linhagem de silêncio e conformismo, na qual o que se ensina às filhas é a arte da dissimulação, da contenção emocional e da conveniência social. Sobre essa questão da educação materna, Eça discorre em sua crônica datada de março de 1872:

A valia de uma geração depende da educação que recebeu das mães. O homem é profundamente filho da mulher, disse Michelet. Sobretudo pela educação. A criança é como um mármore branco; sobre ele a mãe grava – mais tarde os colégios, os livros, os costumes só conseguem escrever. As palavras escritas podem apagar-se ou emendar-se: não se alteram as palavras gravadas. A mãe penetra profundamente o homem com o seu temperamento, instintos, ideias e ideais. A educação dos anos

virgens, a mais dominante e absorvente, é feita pela mãe: os grandes elementos vitais – religião, trabalho, amor, dever, obediência, fé, paixão, sonhos provisórios, realidades definitivas, é ela que lhes põe no espírito (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 413).

A ausência de uma figura paterna ou educadora externa reforça a ideia de um sistema feminino autorreplicante, em que a mãe de Luísa, Dona Vilaça, adaptada às convenções, apenas grava em sua filha a arte da dissimulação, da contenção emocional e da conveniência social. Luísa não é uma exceção, no sentido de desvio da norma – ela é, ao contrário, o reflexo fiel de uma norma disfarçada de virtude. Sua “singularidade” é apenas aparente, pois sua conduta deriva diretamente de uma educação construída sobre os pilares da falsidade e da materialidade social.

Ainda sobre a figura materna de Luísa, na obra fica evidente que a mãe é cúmplice de sua filha nas ações de sedução a Macário quando elas visitam o armazém com o intuito de adquirir casimiras pretas, como podemos ler no trecho:

E não: ela não usavam *amazonas*, não queriam decerto estofar cadeiras com casimira preta, não havia homens em casa delas, portanto aquela vinda ao armazém era um meio delicado de o ver de perto, de lhe falar, e tinha o encanto penetrante de uma mentira sentimental. Eu disse a Macário: que sendo assim, ele devia estranhar aquele movimento amoroso, porque denotava na mãe uma cumplicidade equívoca (Queirós, 2009a, p. 174, grifo do autor).

Eça, em crônica de maio de 1871, declara que o casamento com um partido rico era um objetivo amplamente almejado pelas jovens portuguesas, como podemos ler no fragmento:

A sua mira é o casamento rico: gostam do luxo, da boa mesa, das salas estofadas: um marido rico realizaria tudo isso. Mas a maior parte das vezes, o sonho cai no lajedo: casam com um empregado a 300.000 reis por ano. Aquilo começou pelo namoro e termina pelo tédio (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 31).

Cabe ressaltar outra crônica em que Eça evidencia a educação pelo dinheiro. Em março de 1872, o autor cita:

A vida interior é para ela a educação pelo dinheiro: a organização material da vida e do seu custo penetram-lhe no espírito como uma cunha, dão-lhe um grande sentido prático; compreende que sem dinheiro, sem casamento rico, sem um destino, a vida moderna não é mais que uma perpétua decadência e uma humilhação. Não falamos aqui nem das ricas, nem das santas – duas raras espécies. [...] A ideia do dinheiro torna-se nela fixa. Além disso, embebe-se dela, nas conversas, nos jornais; hoje, no fundo do pensamento ou do sonho, há dinheiro: a preocupação não é a religião, nem a pátria, nem a arte – é o gozo, o bem-estar, a cheia comodidade, os domínios e os resultados do dinheiro. O desinteresse é desprezado como uma ingenuidade. O mundo estende a mão. Primeira, profunda influência no espírito da mulher. – Daí a preocupação, casar, casar com dinheiro, casar rica; seja o marido velho, imbecil, plebeu ou trivial: o dinheiro faísca, atrai, triunfa (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 426-427).

Sob esse viés, no conto, o narrador descreve a família de Macário como uma “antiga família quase dinastia de comerciantes, que mantinham com uma severidade religiosa a sua velha tradição de honra e de escrúpulos” (Queirós, 2009a, p. 170). No que concerne ao jovem Macário, ele inicia sua carreira como caixeiro no armazém do seu tio Francisco e seu talento logo é reconhecido: “Depois o tio compenetrara-se de certos instintos inteligentes e do talento prático e aritmético de Macário, e deu-lhe a escrituração. Macário tornou-se o seu guarda-livros” (Queirós, 2009a, p. 171). Essa ascensão demonstra tanto a sua capacidade quanto a valorização da tradição familiar no ambiente comercial.

Macário, por sua vez, é produto dessa mesma cultura educacional. Embora se julgue racional e prudente, ele é igualmente superficial e limitado. Sua escolha por Luísa baseia-se unicamente na aparência e no decoro, sem qualquer tentativa de conhecer sua

personalidade ou suas ideias. O que busca no casamento não é apenas uma companheira, mas um complemento social que ateste seu sucesso e respeitabilidade. Quando descobre a “falha” de Luísa, reage com indignação moral, mas sem qualquer autocritica ou compreensão mais profunda. Sua decepção é, em última instância, o reflexo de suas próprias expectativas, moldadas por uma educação social que valoriza o exterior e ignora o íntimo.

Além disso, é interessante notar que a própria estrutura narrativa do conto – com um narrador que se julga objetivo, mas que é claramente limitado – funciona como espelho do sistema educativo que Eça critica. Macário é uma personagem presa às suas próprias ilusões e incapaz de perceber a complexidade do mundo ao seu redor. Sua formação é insuficiente para lidar com o inesperado, com o desvio da norma, com o real em sua multiplicidade. Ele é, como os estudantes caricaturados em *As farpas*, um exemplo de formação truncada, incapaz de sustentar uma visão crítica e amadurecida da vida. Como Rosana Harmuch (2018, p. 152) salienta, “Macário pertence a uma linhagem de personagens fadados ao fracasso, ao sofrimento e mesmo à morte por se mostrarem incapazes de ler a realidade de forma eficiente”.

A personagem também é reflexo do modelo educacional masculino criticado em *As farpas*. Embora não seja um bacharel, é um homem formado por uma educação que valoriza o trabalho, a contenção e o acúmulo de capital. No entanto, sua visão de mundo é limitada, construída com base em convenções, estereótipos e expectativas sociais.

No decorrer do conto, Macário revela-se extremamente emotivo e sentimental. Essa característica o leva a tomar decisões impulsivas, como o abandono do emprego devido à desaprovação de seu tio ao amor que nutria por Luísa. Tal atitude o prejudica significativamente, pois, ao buscar referências sobre ele, a informação que se obtém é desfavorável: “Se tomavam informações sabiam

que ele fora despedido da casa do tio repentinamente, por causa de uma rapariga loira, vestida de cassa. Esta circunstância tirava as simpatias à Macário. O comércio evita o guarda-livros sentimental" (Queirós, 2009a, p. 181-182).

Em outros momentos da narrativa, a sensibilidade exacerbada de Macário torna-se evidente, como na visita a Luísa. Durante o encontro, ela questiona sobre a razão de ele não a pedir em casamento à sua mãe; contudo, ele se via impedido pela falta de emprego e de recursos financeiros. Diante de sua hesitação, Luísa o instrui a procurá-la somente quando ela lhe fizesse um sinal pela janela. Esse momento culmina em uma demonstração intensa de sua fragilidade: "Macário rompeu a chorar, os soluços saíam violentos e desesperados. – Chut, dizia-lhe Luísa. Não chores alto!" (Queirós, 2009a, p. 185).

O extremo sentimentalismo de Macário não se restringe aos encontros com Luísa, sendo uma reação recorrente diante das situações adversas de sua vida. Um exemplo marcante ocorre após ele sofrer um golpe de um fiador a apenas dois meses de seu casamento planejado. Vendo-se em uma situação desesperadora, com todos os seus planos arruinados, Macário sucumbe ao desespero: "Quando se viu assim, só e pobre, Macário desatou a chorar. Tudo estava perdido, findo, extinto; era necessário recomeçar pacientemente a vida, voltar às longas misérias de Cabo Verde, tornar a tremer os passados desesperos, suar os antigos suores!" (Queirós, 2009a, p. 187). Esse impulso emocional sublinha a incapacidade do protagonista de lidar com a ruína financeira e a inevitabilidade de ter de retornar às dificuldades de Cabo Verde, reforçando a ideia de que sua sensibilidade o torna vulnerável às intempéries do destino.

Por outro lado, a educação feminina, por exemplo, é um dos pontos de convergência mais significativos. Em *As farpas*, Eça critica o modelo de educação das mulheres como um processo que visa apenas à preparação para o casamento, ensinando às moças as boas maneiras, a costura e a religião. Essa formação, que ignora

o desenvolvimento intelectual e moral pleno, é apresentada como estratégia de contenção social e reforço do papel feminino como objeto decorativo e funcional. Isso fica evidente no fragmento da crônica publicada em setembro/outubro de 1872:

Hoje a mulher é educada exclusivamente para o amor – ou para o casamento, como realização do amor. É claro que, como Dumas, falamos das classes ricas e improdutivas. [...] Educa-se-lhe primeiro o corpo para a sedução. Não pela ginástica – isso agora começa apenas vagamente, como uma imitação inglesa – mas pela toilette: ensina-se-lhe a vestir, estar, andar, sentar-se, encostar-se com todas as graças para sensibilizar, dominar as atenções, ser espetáculo, vencer o noivo (Queiroz; Ortigão, 2013, p. 547).

No conto, Luísa é precisamente o produto dessa lógica, sendo sua beleza, seu silêncio e seus gestos medidos indicadores de uma educação voltada exclusivamente ao desempenho do papel de “boa esposa”, pois “falava pouco, sorria sempre com os seus brancos dentinhos, dizia a tudo pois sim; era mais simples, quase indiferente, cheia de transigências” (Queirós, 2009a, p. 184). Entretanto, o gesto final revela que, mesmo essa educação baseada na passividade, esconde pulsões pragmáticas e interesseiras. Nesse sentido, o conto funciona como um complemento ficcional à crítica educativa de *As farpas*. Se estas diagnosticaram, em linguagem direta e satírica, os males do sistema educativo português, o conto demonstra, em termos narrativos, os efeitos desse sistema na formação dos sujeitos – tanto homens quanto mulheres. A educação, tal como representada por Eça, é incapaz de formar indivíduos plenos: produz homens superficiais e moralistas, como Macário, e mulheres passivas e manipuladoras, como Luísa.

A escolha por Luísa como futura esposa está diretamente associada à ideia de respeitabilidade e boa educação, ou seja, ao cumprimento de um ideal de conduta exterior e domesticidade. A narrativa deixa claro que Macário nunca procurou conhecer a jovem

em profundidade – sua relação é fundada apenas na observação superficial e no desejo de encontrar uma parceira que preencha o papel de forma adequada, como podemos ler no trecho em que ocorre o primeiro beijo entre eles:

Foi um beijo. Mas esse caso, casto e simples eu calo-o –; o mesmo porque a única testemunha foi uma imagem em gravura da Virgem, que estava pendurada no seu caixilho de pau-preto, na saleta escura que abria a escada... Um beijo fugitivo, superficial efêmero. Mas isto bastou ao espírito recto e severo para o obrigar a tomá-la como esposa, a dar-lhe uma fé imutável, e a posse da sua vida (Queirós, 2009a, p. 181-182).

Concluimos, portanto, que a crítica à educação no conto vai além da simples representação de um caso particular. Eça de Queirós utiliza a história de um fracasso amoroso para revelar um fracasso social mais profundo: o da educação como projeto de domesticação e aparência, que reduz os indivíduos a papéis sociais estereotipados e os afasta da possibilidade de uma vida ética e autêntica. Nesse sentido, *Singularidades de uma rapariga loura* não é apenas um conto sobre um casamento frustrado, mas uma poderosa alegoria sobre os limites de uma educação moldada para manter as aparências e perpetuar os vícios da sociedade burguesa.

Assim, ao ler *As farpas* e *Singularidades de uma rapariga loura* em conjunto, percebemos como Eça constrói, de forma articulada, uma crítica que vai além da superfície da instrução formal, alcançando os alicerces morais e culturais da sociedade portuguesa. Em ambos os textos, a educação é instrumento de alienação, e não de emancipação e criticidade. A partir de duas estratégias distintas – o ensaio e a ficção –, o autor expõe as múltiplas dimensões do problema: a falência institucional, a superficialidade dos conteúdos, a hipocrisia dos objetivos e, sobretudo, as consequências individuais e sociais de uma formação baseada na aparência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise conjunta de *As farpas* e *Singularidades de uma rapariga loura* permite compreender como Eça de Queirós constrói, em diferentes registros literários, uma crítica contundente e coerente à educação portuguesa do século XIX. Seja por meio do discurso satírico e panfletário das crônicas, seja pela elaboração ficcional e simbólica do conto, o autor denuncia uma educação baseada em aparências, destinada não à emancipação dos sujeitos, mas à sua conformação a padrões morais, sociais e estéticos impostos por uma sociedade burguesa conservadora.

Em *As farpas*, a crítica é direta: Eça e Ortigão expõem a superficialidade dos métodos pedagógicos, a mediocridade dos professores e, sobretudo, a inutilidade de um sistema que não forma cidadãos críticos, mas, sim, reprodutores passivos de normas obsoletas. A educação das mulheres é especialmente visada, revelando-se como uma prática de domesticação e contenção, que as prepara para o casamento e para o silêncio, nunca para o pensamento ou para a ação autônoma. Já em *Singularidades de uma rapariga loura*, essa crítica adquire forma narrativa: Luísa, a protagonista, representa o produto dessa formação feminina burguesa, enquanto Macário, seu pretendente, reflete a mentalidade masculina igualmente formada por uma visão estreita de mundo e de relações humanas.

A convergência entre os dois textos reforça a ideia de que, para Eça, a educação não é um tema isolado, mas uma engrenagem fundamental no funcionamento da sociedade portuguesa oitocentista. Sua crítica não se limita às salas de aula ou às práticas escolares: ela abrange todo o sistema de valores e expectativas que sustenta a vida pública e privada. A escola, a família, a religião e os costumes estão entrelaçados em um mesmo projeto de formação que prioriza o parecer, em detrimento do ser; o decoro, no lugar da ética; e a obediência, no lugar do pensamento livre. Dessa perspectiva,

a educação torna-se um microcosmo da cultura portuguesa que Eça pretende reformar – uma cultura marcada pelo atraso, pela retórica vazia e pela resistência à Modernidade.

Ao construir esse retrato, o autor antecipa preocupações que ultrapassam o seu tempo. A crítica à educação como prática de adestramento social continua atual, sobretudo em contextos em que o ensino ainda privilegia a memorização mecânica, o culto ao rendimento e a adequação a modelos padronizados. A denúncia da formação das mulheres para papéis restritos e utilitários ressoa nos debates contemporâneos sobre a igualdade de gênero e o papel da escola na desconstrução de estereótipos. Do mesmo modo, a figura do sujeito “educado”, mas moralmente vazio – presente tanto em *As farpas* quanto no conto –, permanece pertinente em uma era marcada pela valorização da imagem, do *status* e da *performance* social.

Por meio do riso, da ironia e da ficção, Eça propõe uma revolução silenciosa, mas profunda: substituir a educação da aparência por uma educação do pensamento, da liberdade e da autenticidade. É notável, contudo, que essa proposta de autenticidade se reflita de maneira distinta no tratamento das emoções em seus gêneros literários. Enquanto, em seus romances, figuras femininas como Amélia, em *O crime do padre Amaro*, e Luísa, em *O primo Basílio* (1878), são intensamente guiadas pela sensibilidade e extravasamento emocional, sendo frequentemente punidas por essa entrega passional, o universo dos contos apresenta uma perspectiva contrastante. Neles, as personagens femininas, como a personagem-título de *Onfália Benoiton*, Elisa, em *José Matias*, e D. Maria da Piedade, em *No moinho* (1880), tendem a transmitir menos emoção ou a reprimir a expressão de sentimentos, em contraste com a figura masculina mais emotiva, como o próprio Macário. Essa diferença sugere que a urgência da proposta de Eça – uma educação que valorize o ser sobre o parecer – não apenas critica o sistema de ensino vigente, mas também examina de perto as consequências sociais e narrativas que a sociedade

impõe à manifestação emocional, especialmente a feminina, nos diferentes contextos da vida.

REFERÊNCIAS

BERNARDES, J. D. **Eça de Queirós**: riso, memória, morte. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

CARVALHO, R. **História do ensino em Portugal**: desde a fundação da nacionalidade até o fim do regime de Salazar-Caetano. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

HARMUCH, R. A. Eça de Queirós com arado e tuba: leitura do prefácio à obra *Azulejos*. In: CARDOSO, P. S.; BUENO, L. (Org.). **Nós e as palavras**. Cotia: Ateliê, 2018. p. 147-164.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MEDINA, J. **Eça de Queirós antibrasileiro?** Bauru: EDUSC, 2000.

MÓNICA, M. F. O senhor Ávila e os conferencistas do Casino. **Análise Social**, [s.l.], v. 35, n. 157, p. 1013-1030, 2001. Disponível em: <https://share.google/Exoz4b8KbuNAjaUkZ>. Acesso em: 21 nov. 2025.

PIWNIK, M. H. Introdução. In: QUEIRÓS, E. **Contos I**. Edição crítica das obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. p. 15-32.

QUEIRÓS, E. **Contos I**. Edição crítica das obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009a.

QUEIRÓS, E. **Cartas públicas**. Edição crítica das obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009b.

QUEIROZ, E.; ORTIGÃO, R. **As farpas**: crónica mensal da política, das letras e dos costumes. 4. ed. Cascais: Príncipe, 2013.

QUENTAL, A. Educação das mulheres. In: SALGADO JÚNIOR, A. (Org.). **Prosas da época de Coimbra**. 2. ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1982. p. 3-7.

REIS, C. O conto segundo Eça. **Eça de Queirós: Investigação, Ensino e Debate sobre Temas Queirosianos**, Lisboa, 8 abr. 2025. Disponível em: <https://queirosiana.wordpress.com/author/carlosreis01/>. Acesso em: 20 nov. 2025.

RITA, A. **Eça de Queirós cronista**: do *Distrito de Évora* (1867) às *Farpas* (1871-72). Lisboa: Cosmos, 1998.

SACRAMENTO, M. **Eça de Queirós**: uma estética da ironia. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

SARAIVA, A. J. Um texto, um esboço. *In*: RIBEIRO, M. A. (Org.). **História crítica da Literatura Portuguesa**: Realismo e Naturalismo. 6. ed. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1994. p. 233-237.

SARDICA, J. M. O jornalismo e a intelligentsia portuguesa nos finais da Monarquia Constitucional. **Comunicação & Cultura**, [s.l.], n. 7, p. 17-38, 2009. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/473>. Acesso em: 17 nov. 2025.

TENGARRINHA, J. **História da imprensa periódica portuguesa**. Lisboa: Portugalia, 1965.

14

Sofia Dionísio Terres Guiraud

O PAPEL DA MULHER NA HOMOSSEXUALIDADE MASCULINA:

*AS MULHERES EM O BARÃO
DE LAVOS E O BOM-CRIOULO¹*

1

Este texto, originalmente uma fala no VIII Encontro de Oitocentistas da USP, é resultado de uma pesquisa de iniciação científica orientada pelo professor Antonio Augusto Nery.

DOL: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-702-6.14

RESUMO

Este texto traz uma análise comparativa de duas personagens femininas presentes em *O barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho (1854-1917), e *O Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha (1867-1897), as duas primeiras obras em língua portuguesa a representar de forma alentada a homossexualidade masculina. Contrastamos inicialmente o enredo e personagens principais de cada narrativa, para então abordar a diferença no tratamento que as personagens em questão recebem. Pela focalização em Elvira e Dona Carolina, compreendemos melhor a relação da mulher com a homossexualidade masculina nos dois romances e no contexto oitocentista finissecular como um todo.

Palavras-chave: personagens femininas; homossexualidade; *O barão de Lavos*; *O Bom-Crioulo*.

INTRODUÇÃO

Sendo as duas obras pioneiras em língua portuguesa na representação da homossexualidade masculina, o romance português *O barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho (1854-1917), e o romance brasileiro *O Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha (1867-1897), compartilham mais que sua temática. Em ambos, podemos descrever as três personagens centrais como: o protagonista homem em seus trinta anos, tratado como inerentemente homossexual (o barão Sebastião e Amaro, o Bom-Crioulo); um efebo de quinze anos de notável beleza pueril, amante desse protagonista (Eugénio e Aleixo); e uma mulher, de relação próxima ao protagonista, que tem o papel de trair a confiança deste ao ter um romance com o amante jovem (a baronesa Elvira e Dona Carolina).

A baronesa Elvira e Dona Carolina se encontram em papéis muito similares, sendo, de certa forma, as *antagonistas* de cada obra, ainda que a maior vilanização recaia sobre os protagonistas. Apesar desse papel que compartilham, essas personagens são muito distintas, principalmente no que diz respeito à classe e autonomia. Para entender melhor o contraste entre elas, podemos primeiramente trazer um breve resumo do enredo de cada obra, de modo a contextualizar a análise que se segue.

Em *O barão de Lavos*, temos a história de Sebastião, o titular barão, que, enquanto mantém um casamento de aparências com Elvira, toma como amante Eugénio, um jovem pobre, provendo-lhe moradia, mesada e presentes, logo estando sob controle do jovem, apresentando-o à alta sociedade lisboeta. Em certo momento, enquanto vigiam o leito do barão adoecido, a intimidade do momento leva a uma atração mútua entre Eugénio e Elvira. Por mais que esta tente resistir à tentação do adultério, Eugénio logo a conquista e tem sobre ela o mesmo poder que sobre o barão. Quando Sebastião, enfim, descobre o adultério (do amante, não da esposa, pois a

descoberta do adultério da esposa acontece anteriormente e não o incomoda), ele tenta matar ambos e falha. Elvira, que busca refúgio com Xavier da Câmara, personagem que flertara com ela no início da narrativa, recebe dele a informação da verdadeira natureza da relação do marido com Eugénio e reage com choque e perturbação. A partir desse ponto, a relevância da personagem decai, ganhando um desfecho breve, em que parece ter se recuperado bem do escândalo trazido pelo barão, com quem nunca mais teve contato.

Já *O Bom-Crioulo* é protagonizado por Amaro, um marinheiro ex-escravizado fugido. Em uma de suas viagens, ele conhece e se apaixona por Aleixo, um grumete loiro e belo, a quem conquista. O casal, enfim em terra, vai à moradia de Amaro, que logo passa a ser moradia de ambos, sendo nesse momento introduzida a segunda personagem aqui em causa, a dona da pensão, Dona Carolina. Ela os recebe bem, sendo muito amiga de Amaro desde que ele a salvou de um assalto, concedendo-lhe moradia gratuita na pensão. Carolina não demora para entender a relação de Amaro e Aleixo, reagindo com surpreendente naturalidade. Os três vivem bem por um tempo, um núcleo familiar atípico, mas feliz. No entanto, quando Amaro é trocado de embarcação no trabalho e forçadamente afastado de Aleixo, Dona Carolina aproveita essa distância para seduzir o grumete. Sente falta de um amante mais jovem e vê no adolescente um alvo fácil. Quando Amaro descobre sua traição, enlouquece de ciúmes e mata Aleixo.

No quesito de enredo, portanto, a maior divergência entre as duas personagens aqui em causa é que elas são confrontadas pela homossexualidade em momentos diferentes das narrativas: Dona Carolina sabe desde o princípio, enquanto Elvira descobre apenas após o barão tentar matar o amante e ela.

ELVIRA, CAROLINA E A HOMOSSEXUALIDADE MASCULINA

Ainda na introdução da relação de Carolina com Amaro, temos a seguinte informação: “Bom-Crioulo começou a freqüentar o sobradinho onde iam outros marinheiros, e daí a grande amizade da portuguesa por ele, não que houvesse outra intenção: ela sabia que o negro não era homem para mulheres [...]” (Caminha, 2009, p. 75), ou seja, a própria portuguesa parece entender a falta de atração de Amaro por mulheres antes mesmo que ele. Ela também compreende de imediato que Aleixo se trata de seu amante, e não apenas um amigo, ao perguntar, sorrindo: “Uma cama ou duas?” (Caminha, 2009, p. 76). Apenas após Carolina tomar Aleixo como amante e temer a fúria de Amaro ao receber um bilhete dele do hospital, a narrativa verbaliza opiniões homofóbicas e racistas por parte dela:

E não é que o tal Bom-Crioulo ainda se lembrava do Aleixo! Grandessíssimo pederasta! Nunca supusera que uma paixão amorosa de homem a homem, fosse tão duradoura, tão persistente! E logo um negro, Senhor Bom-Jesus, logo um crioulo imoral e repugnante daquele! (Caminha, 2009, p. 25).

Elvira, por sua vez, nunca desconfiou da homossexualidade do marido, sofrendo ao longo do romance por se sentir desprezada por ele, e não parece considerar a possibilidade de Eugénio ser algo além de um amigo do barão. No início da narrativa, quando o barão se nega a viajar com a esposa, pois já havia combinado uma viagem a Sintra com seus “amigos” (Eugénio e uma amante prostituta do rapaz), Elvira sente-se desprezada e se pergunta se haveria uma “amiga” entre os “amigos”, enciumada. Em outras palavras, até no momento em que teme estar sendo traída, ela apenas considera a possibilidade de *uma* amante, nunca de *um*.

Ao buscar refúgio com Xavier da Câmara e ser rejeitada, o homem tripudia sobre ela da seguinte maneira:

Certamente – fez o Câmara, erguendo-se. E com um ar superior continuou: – De resto, nada disso que aconteceu me surpreende... Era de esperar. Muito tardou! [...] As duas figuras de um ménage ambas simultaneamente a morderem na mesma fatia, de força que, mais tarde ou mais cedo, tinham de os seus dentes encontrar-se... E é sempre desagradável (Botelho, 2023, p. 308-309).

Quando Elvira não compreende o que ele quer dizer, Xavier adiciona: “[...] entre seu marido e essa irrisão de homem, chamado Eugénio, se mantinham as mais vergonhosas relações de intimidade”, completando: “Sim... era maricon do Barão o seu amante” (Botelho, 2023, p. 309). A reação da baronesa é longa e dramática, ocupando três páginas, mas se destacam trechos como as descrições:

Tal assombro de revelação fulminou-a de morte. [...] compreendeu e alcançou a horrorosa verdade! a prostituição sua e do efebo, a abjeção moral dos três, aquela obscena e bestial promiscuidade, o abandalhamento inverosímil do marido... [...] [no] rosto gravava-se-lhe uma expressão intraduzível de arrependimento, de pasmo, de nojo e de vergonha (Botelho, 2023, p. 309-310).

Outro destaque vai para suas falas: “Abominável!” e “Oh, era horrível!... sobre-humanamente horrível!” (Botelho, 2023, p. 309-310).

As reações apresentadas por Elvira e Carolina suscitam certas reflexões: frente ao assunto explícito de condenação da homossexualidade que surgiu em meados do século XIX, como se portavam as mulheres? Como os homens não homossexuais, aqueles que denunciavam e condenavam essa homossexualidade masculina, esperavam que as mulheres se comportassem perante tais indivíduos e suas práticas? Como eles gostariam que essas mulheres reagissem?

É possível justificar essa diferença de reações por meio do interesse que cada obra tem. A obra portuguesa busca criticar

a “mazela social” da homossexualidade e outros vícios da sociedade lisboeta como um todo; poderíamos, então, pensar na caracterização da personagem Elvira como reflexo de alguém que compartilhe dessa visão de homossexualidade representada pelo narrador, aproximando-a de um ideal de moralidade da mulher portuguesa de alta classe, ainda que seja caracterizada, com recorrência, como alguém facilmente influenciável e pouco inteligente. Como o foco de *O Bom-Crioulo* parece ser outro, condenando os castigos corporais da Marinha mais do que os defeitos de suas personagens, Dona Carolina teria a chance de ser mais complexa em sua moralidade, incluindo sua postura perante a homossexualidade masculina. No entanto, investigando mais a fundo quem são essas personagens e como são tratadas por seus narradores, essa justificativa de “objetivo das obras” se demonstra insuficiente.

ELVIRA, CAROLINA E SEUS NARRADORES

Em uma obra que não perde a oportunidade de condenar seu protagonista, surpreende que o narrador de *O barão de Lavos* se disponha a dar razão ao barão para condenar a baronesa em certos momentos. Por exemplo, em um trecho que descreve como a baronesa se delonga nos sentimentos negativos após uma briga entre o casal, na qual ela expressa sua frustração com o casamento, há a seguinte passagem:

Esquecia-lhe mesmo entrar em linha de conta, na liquidação do ultraje, com o ativo não pequeno das suas provocações. Não considerava que o barão, conciliador, paciente, afável, se empenhara bastante em conjurar a borrasca, pelo seu caprichozinho azedo armada, e resolvida em próprio prejuízo. – Insultada, humilhada! – não queria saber de mais (Botelho, 2023, p. 40).

Em momentos como esse, é difícil não apontar algum tipo de hipocrisia por parte do narrador, que se contradiz ao legitimar e se desfazer do sofrimento da baronesa, simultaneamente. O barão é retratado como o pior tipo de homem que há, incluindo como marido, e a baronesa se esforça para ser uma boa esposa, porém o narrador insiste em minimizar qualquer emoção ou revolta dela, a infantilizando e menosprezando. Vemos recorrentes ataques à sua inteligência:

Uma figurinha de Saxe, luminosa e frívola. [...] na testa, desanuviada, lisa, pequenina, não havia notícia da passagem de um pensamento grave, de um minuto reflexivo, de uma justa noção do Dever. [...] Na sua cabecita oca infiltrara rápido, como em areia, a babugem da alcoviteira. [...] a cabecita, leve, inocuada, ia aventurando para a vida exterior inquirições perigosas (Botelho, 2023, p. 20; 120).

Logo no segundo capítulo, o narrador já explicita sua visão da baronesa:

A rapariga no fundo não passava de uma burguesita imensamente leviana e sofrivelmente ignorante, extremosa mas fútil, não tendo da moral a compreensão mais estrita [...] Formada numa educação menos absurda que a lisboeta, podia ter dado uma mulher exemplar. Nem sensual, nem desequilibrada. Alma grande e inteligência estreita. O que queria era que a amassem, era ter que amar; porém na acanhada circuição do seu espírito este desejo não violava os limites postos ao amor legítimo pela religião e a lei. [...] E no namorado não via nunca o macho, não apetecia o homem; delineava, futurava o marido. Casar era o seu sonho doirado; casar com um fidalgo, – a sua primeira aspiração de burguesa (Botelho, 2023, p. 34).

Em suma, Elvira aspira à mulher burguesa ideal e, justamente por isso, é para o narrador um acúmulo de futilidade, submissão e histeria. Sua condição não é digna de compaixão, pelo menos não uma compaixão divorciada de um paternalismo condescendente. É, portanto, irrelevante o quão abominável o barão é como pessoa, homem ou marido, assim como não importa que a baronesa seja absolvida

da culpa pela natureza deste (sendo atribuída à genealogia corrompida de seus antepassados). Sua condição de mulher faz de todos seus sentimentos dramáticos e exagerados, faz do mundo complexo e perigoso demais para sua compreensão.

É exemplar o momento em que Elvira fica genuinamente dividida entre esperar o retorno do marido possesso de ciúmes, que acabou de sair com um revólver na mão, provavelmente disposto a matá-la quando voltar, e fugir para se proteger: “O seu dever era ficar... bem o sentia... ficar e aguardar ali, numa passividade de ré colhida em flagrante, o veredictum do seu juiz e senhor legal, a punição da sua fraqueza, o castigo da sua infâmia” (Botelho, 2023, p. 305). Ela, inclusive, passa muito tempo nessa indecisão: “Assim nesta atormentada incerteza continuava hesitando, entre a submissão e a revolta, entre a obrigação e o medo” (Botelho, 2023, p. 306).

As outras mulheres do romance português, em especial, as mais velhas, são tratadas com ainda mais crueldade, sendo descritas como caricaturas grotescas:

Com o levantar dos braços, viu-se então a cor do vestido destingida no sovaco, donde fumava um fartum sebáceo e quente; e a seda do corpete ringiu ao esforço de levantar a grande massa do seio, em cuja imensidade mole desapareceu o queixo, o nariz e a larga face camarinhada de suor, congestionada (Botelho, 2023, p. 122).

O único homem sujeito a descrições comparavelmente grotescas é o próprio barão. Sua longa descrição física no terceiro capítulo da obra, reproduzida na íntegra a seguir, nem precisa ser lida com atenção para que salte aos olhos a abundância de termos gráficos referentes a doenças de pele e outros detalhes asquerosos:

Tinha 32 anos o Barão, e contudo dir-se-ia ao vê-lo que orçava já pelos quarenta. A sua finíssima pele, que fora tão alva, lanugenta e macia, perdera toda a mimosa frescura da adolescência. Endurecera, espessara, asperizara-se, granulava em concreções de tofus, orografara-se

em vermelhidões de urticária, deixara roer toda a suavidade feminil da sua cor dos 15 anos pela erupção pin-talgada e luzente da dermatose que lhe envenenava o sangue. Via-se a magreza estirando e cavando em volta dos mlares salientes a face desfibrinada. Os olhos, grandes e negros, conservavam a mesma cintilação ardente; mas uma leve tinta cor-de-rosa lhe debruava as pálpebras, em cujo ângulo exterior uma purulência branca se pusera a ressumar, teimosa; e a descamação farelenta da pityriasis polvilhava-lhe abundante o bigode e as sobrancelhas. Uma calvície prematura começava a despovoar-lhe a frente e os lados da cabeça, rasgando uma testa larga, dominadora, inteligente, que seria formosíssima se não aparecesse mordida amiúde por vários botões acnosos, fugazes e incertos mas persistentes, picados ao centro em pustula-zinhas duras, brancas e brilhantes como lâminas de arsênico. De cada lado do mento, escoltando a pêra, erguia-se um grosso afloramento irregular de placas avermelhadas, papulosas, estaladas, secas, largando um desagregado contínuo de películas pulverulentas. E uma oleosidade sebácea e lustrosa porejava constante da base do nariz e das glândulas temporais subcutâneas, dando a este pobre rosto, bariolado de herpetismo, o aspeto repugnante e mole de um morango sorvo (Botelho, 2023, p. 47-48).

Não é à toa que o barão é sujeito a tratamento similar às personagens femininas: para a visão homofóbica do Oitocentos finisse- cular, o homossexual é uma figura aberrante por ser um homem que desempenha papéis e características das mulheres. A respeito dessa questão, Daniel Vital dos Santos Silva (2016, p. 26-27), em sua dissertação de mestrado intitulada *A captura do prazer: homossexualidade masculina e saber médico na Bahia do século XIX (1850-1900)*, afirma:

[...] são perigosos os homens passivos, submissos, efemi- nados, que aceitam desempenhar tarefas e/ou se congratulam com símbolos e elementos do repertório feminino. A masculinidade, como categoria relacional, se constrói em tensão com mulheres, mas também com homens que não adotam o conjunto de práticas socialmente associa- das ao seu gênero ou as transgridem.

Aquilo que pode ser chamado misoginia escancarada em *O barão de Lavos* notoriamente não se faz presente em *O Bom-Crioulo*. D. Carolina, única mulher em toda a narrativa, é descrita como velha e gorda, mas isso não é usado como demérito, muito pelo contrário: a personagem é erotizada, seu corpo e idade são caracterizados como componentes fortes de sua sensualidade. Além disso, sua autonomia é notória. Com uma licença ao anacronismo, não é uma afirmação absurda dizer que a portuguesa de *O Bom-Crioulo* é uma mulher empoderada.

A personagem é apresentada em uma breve descrição física, como “uma senhora gorda, redonda e meio idosa” (Caminha, 2009, p. 72), seguida da introdução de seu passado, marcado por altos e baixos. Foi prostituta na juventude, em que já era uma mulher gorda, apelidada de “Carola Bunda” (Caminha, 2009, p. 73), e lhe choviam clientes. Era muito bem-sucedida, até adoecer e ir perdendo tudo, sem mais clientes, tendo começado a se recuperar ao conseguir um serviço interpretando Vênus em um carro alegórico no Carnaval. “Durante quase um ano só se falou na Carola, nas pernas da Carola, na portuguesa da rua do Núncio” (Caminha, 2009, p. 73). Depois disso, amasiou-se duas vezes, voltou a Portugal, retornou ao Brasil, amasiou-se mais uma vez e, no presente da narrativa, administra sua pensão e tem um amante casado, que também a ajuda no seu sustento.

Isso tudo deixa alguns elementos claros sobre a personagem: o primeiro é que tem muita experiência de vida, o segundo é que sempre foi muito independente – ainda que não necessariamente por escolha – e o terceiro é que, ao longo de toda a sua vida, foi tanto gorda quanto sensual e atraente. Outro sinal da autonomia da personagem é sua decisão de conquistar Aleixo, assim como a maestria com que executa sua sedução, ainda que no fim as consequências sejam trágicas:

Há dias metera-se-lhe na cabeça uma extravagância: conquistar o Aleixo, o bonitinho, toma-lo para si, tê-lo como amantezinho do seu coração avelhentado e gasto [...] Era uma esquisitice como qualquer outra: estava cansada

de aturar marmanjos. Queria agora experimentar um menino, um criança sem barba, que lhe fizesse todas as vontades. [...] Outras mais velhas gabavam-se, por que é que ela, com os seus trinta e oito anos, não tinha o direito de gozar? [...] Viu-se ao espelho e notou que realmente ainda 'prestava serviço' [...] (Caminha, 2009, p. 90).

Revela-se, então, que a portuguesa está há muito tempo trabalhando nessa sedução, mimando-o, agradando-o e se exibindo disfarçadamente, cultivando o desejo do jovem por ela. Somente após esse longo cortejo, ela se declara para Aleixo; a cena que se segue é de uma mulher confiante, segura de si, dominando por completo um avanço sexual, sem pudor algum de sua lascívia, sendo descrita até como "mulher-homem que o queria deflorar ali assim, torpemente como um animal" (Caminha, 2009, p. 94). Esse primeiro ato sexual entre D. Carolina e Aleixo é, ironicamente, muito mais bruto, violento e vulgar do que o primeiro ato entre ele e Amaro, que tem um caráter carinhoso e até apaixonado. Em ambos os casos, temos um adulto de mais de trinta anos e um adolescente de quinze, mas apenas a cena com Carolina tem caráter explicitamente predatório.

Senhora de si, o único momento de fraqueza de D. Carolina é quando tenta esconder de Aleixo o bilhete que Amaro mandou do hospital. O grumete, notando que ela está tentando esconder algo, lança mão de pequenas violências emocionais, tornando-se frio, impondo um tratamento de silêncio, até fazê-la ceder. No entanto, após fazer a vontade de Aleixo, D. Carolina retoma o controle ao convencê-lo a não visitar Amaro, mesmo que ele considere ir em direção ao marinheiro.

Em comparação, as duas maiores atitudes de independência da baronesa falham miseravelmente. Considerando a ordem cronológica, a *segunda* seria sua tentativa de resistir a Eugénio, forçando o barão a sair de Lisboa com ela para que se afaste do rapaz. Ela é bem-sucedida em manipular o marido para conseguir

a viagem, mas no fim é em vão. Até mesmo no adultério em si, ela não tem autonomia alguma, sendo uma agente passiva, que é seduzida, subjugada e dominada, com sua leitura de *Madame Bovary*, muito destacada no início da trama, pairando ironicamente sobre toda a situação.

A *primeira*, então, seria um evento que ocorre no sexto capítulo, uma atitude da baronesa que *pode* ser classificada como rebel-dia, como subversiva – ainda que longe de radical, dado o nível de tradicionalismo e submissão em que a personagem se encontra. Esse “grande ato” de desobediência é sair sozinha de casa. Justamente quando se vê abandonada pelo marido, que viajou para Sintra com “amigos”, e não com ela, após passar boa parte do dia em um ócio torturante, ela abruptamente decide sair sozinha, ir à casa da mãe. A criadagem fica chocada, nunca viram a patroa agir assim.

O que se segue é quase um conto de terror. Ela começa encantadíssima com a vivacidade das multidões:

Como toda esta gente pisava bem, com garbo! Como de todo este remoinho de cabeças uma nota álcree saía, expansiva, quente!... Era a vida aquilo, a saúde, o prazer, a liberdade. – Pois ela vinha fazer o mesmo! Vinha acender ao calor das massas a fria noite do seu abandono... (Botelho, 2023, p. 136).

Mesmo que desnor-teada e um pouco assustada com um esbarrão ou outro, aquilo parece uma experiência transformadora, deslumbrante. Parece, em uma fácil hipótese de leitura inicial, que a baronesa vai achar, dentro de si, uma liberdade e independência imparáveis, ainda que talvez a narrativa venha a condenar essa transformação como uma corrupção decorrente da negligência de seu marido pederasta. Um desenvolvimento da personagem como esse teria o potencial de ser um ponto de virada, trazendo conflito a uma narrativa que, até então, não estabelecera nenhum conflito

central, apenas uma série de atritos e condenações morais. Vemos, nesse momento, Elvira tomar consciência do quão pequeno era seu mundo até então:

A baronesa via agora o mundo de perto pela primeira vez. Em solteira, que podia ela ter visto?... As crianças só sabem rir. Depois, casada, nas suas saídas habituais, de trem, ela olhara sempre a rua em globo, de alto, abstratamente; como no teatro, debruçada de um parapeito de camarote, via a mancha esfumada, anónima da plateia. Porém agora, assim só sem o marido, respirando o ar do povo, acotovelando o acaso, ela compreendia melhor, palpava, adivinhava as coisas. E a vida entremostrava-lhe aspetos novos, deixava-lhe entrever o que haveria de imprevisto, de saboroso, de acirrente neste ir negligente e vago ao encontro do prazer, à caça da aventura. – Oh! Seguramente, os dias, as noites, levados assim num divagar incerto e livre, deviam ser bem melhores de passar do que adstritos à monotonia de um palácio húmido e triste!... Por isso os senhores homens... – Mil interrogações perturbadoras que bolhavam no espírito, na cabecita leve bateu uma onda de desejo, e todo o seu ser pequenino e redondo palpitava, alvoroçado, pávido – como uma ave-zita que, fugida da gaiola, ensaia as asas, deslumbrada, perante o Infinito (Botelho, 2023, p. 136-137).

Não fosse a linguagem que denuncia a época e a origem lusitana desse trecho, alguém poderia se convencer de que se trata de uma passagem de um conto de Clarice Lispector: personagens mulheres pequeno-burguesas passando por intensas transformações internas ao se confrontar com o arrebatamento trazido por uma pequena quebra do paradigma de sua vivência enclausurada. Esse deslumbre dura pouco, no entanto. Ela é assediada na rua múltiplas vezes, quase é atropelada e termina correndo de volta para casa, em pânico. Quando o barão chega, já de madrugada, ela está praticamente catatônica, e essa é a última vez, na página 139 de um romance de 370 páginas (na edição de Leirant, de 2023), que a baronesa se atreve a qualquer coisa parecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por intermédio dessas comparações e contrastes, é difícil não retornar às reflexões: por quê? Por que essas duas personagens, em obras tão similares, em posições tão próximas, reagem de maneira tão diferente ao mesmo fenômeno social?

Obviamente, não há apenas uma resposta possível. Não seria absurdo atribuir aos autores, ou aos narradores, uma diferença quanto à abjeção à homossexualidade. Tratada como de certa forma indistinta da pederastia por ambas as obras, a homossexualidade seria um pecado muito mais grave para *O barão de Lavos* do que para *O Bom-Crioulo*. A naturalidade com que D. Carolina reage seria porque o narrador de *O Bom-Crioulo* vê homossexualidade dessa forma, enquanto Elvira reage com nojo e choque porque essa seria a única reação a essa “perversão” que o narrador de Botelho consegue conceber.

Entretanto, vemos os amigos do barão reagirem com muito maior compostura, ainda que não haja dúvida de que não aprovam ou naturalizam, de forma alguma, seu “estilo de vida”. Talvez, algo crucial esteja aí: essa compostura se daria por dois motivos, o primeiro por estarem afastados da situação, e não envolvidos nela, como Elvira; e o segundo, mais importante, por serem homens e, portanto, não serem “histéricos” e “descontrolados”, como a baronesa parece ser retratada pela narrativa, ainda que sejam hipócritas por ajudar a sustentar o barão por anos após seus “hábitos” serem revelados.

Há ainda outro ângulo que pode ser usado: D. Carolina tem maiores preocupações do que as corrupções da sociedade. Ela mesma pode ser considerada uma pária; já se prostituiu e faria de novo se necessário; seduz um adolescente, sendo consciente da inocência e inexperiência dele; e trai a confiança de Amaro, um amigo muito próximo que tem há anos, com quem, até então, teve uma linda

relação de afeto platônico e que inclusive já salvou sua vida. Ela pouco se importa que ele seja homossexual ou que seu amante já tenha se deitado com outro homem, considerando-o virgem mesmo após um ano de relações sexuais com Amaro. Dona Carolina é uma mulher que, durante toda sua vida, teve de cuidar de si mesma, de sua sobrevivência. O narrador, dentro da proposta naturalista de retratar a realidade como ela é, não comete o erro de imputar à personagem um compasso moral que não lhe faria sentido.

Por outro lado, o narrador de *O barão de Lavos* é cegado pela misantropia e pelo furor condenatório da sociedade lisboeta que todo o romance transpira e é incapaz, ou simplesmente indisposto, a considerar uma subjetividade feminina complexa ao ponto de pensar fora do senso comum – ou do que o narrador considera “senso comum”.

Para colocar em perspectiva o que seria esse senso comum aos olhos desse narrador, podemos refletir sobre o longo trecho, logo nos primeiros capítulos da obra, em que ele faz uma retrospectiva da história do Ocidente para explicar de onde a sociedade contemporânea teria herdado suas mazelas e degenerações. De maneira categórica, afirma que a sociedade medieval foi “pura, sadia, idealista, ingênua” (Botelho, 2023, p. 27) graças à “purificação” que as invasões bárbaras trouxeram para o Ocidente, até então “contaminado” pela pederastia e efebismo greco-romano e oriental. É uma somatória de erros e mitos históricos, quase cômicos, com destaque à clara ignorância – ou omissão intencional – de que, nessa mesma sociedade medieval, que ele diz purificada da homossexualidade, a ideia de “sodomia” abrangia também atos sexuais entre homens e mulheres, se não fossem para o propósito da reprodução. Soma-se, por fim, o fato de que a existência de homossexualidade e atos homossexuais é plenamente atestada em fontes históricas durante a Idade Média, como afirma Victor Correia (2025), citando o historiador John Boswell, em sua obra *História da homossexualidade em Portugal*:

[...] ao contrário do que se pensa, segundo este autor, durante a Idade Média, em determinados períodos, e em determinadas regiões da Europa, havia mesmo uma certa tolerância social para com a homossexualidade, apesar da doutrina oficial da Igreja em sentido contrário.

Dessa maneira, a visão de mundo representada por Elvira – esse dito senso comum ao qual ela se alinha e sob o qual é retratada pelo narrador – é não apenas específica de seu contexto, como também alinhada aos interesses moralistas do romance do qual ela se origina.

REFERÊNCIAS

BOTELHO, A. **O barão de Lavos**. São Paulo: Leirant, 2023.

CAMINHA, A. **O Bom-Crioulo**. 3. ed. São Paulo: Hedra, 2009.

CORREIA, V. **História da homossexualidade em Portugal**. Lisboa: Âncora, 2025.

SILVA, D. V. S. **A captura do prazer**: homossexualidade masculina e saber médico na Bahia do século XIX (1850-1900). 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

15

*João Vinícius Moraes
Robson José Custódio*

UMA CIDADE, DOIS OLHARES:

**PARIS NA POESIA DE BAUDELAIRE
E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

RESUMO

Este trabalho propõe-se a examinar a representação de Paris na poesia de Charles Baudelaire e de Mário de Sá-Carneiro, considerando o papel da cidade como elemento estruturante das experiências modernas. A partir das reflexões de Dardel (2015) e Tuan (1983) sobre espaço e experiência, bem como da proposição de Benjamin (2024), analisamos a forma como o ambiente urbano influencia a construção poética de ambos os poetas. Em Baudelaire, Paris adquire centralidade simbólica e assume função ativa na constituição da subjetividade moderna, marcada por tensões e contradições. Em Sá-Carneiro, a cidade funciona como cenário para processos interiores, ora espiritualizados, ora vinculados à tecnologia. Vemos, assim, que ambos descrevem Paris como operador estético e existencial, embora com funções distintas na relação sujeito-espaço.

Palavras-chave: espaço; Paris; Baudelaire; Sá-Carneiro.

A CIDADE

Eric Dardel (2015) afirma que, geograficamente, a cidade é, de modo geral, a rua. Isso porque é nela que conhecemos os homens e as diversas possibilidades de interação e realidades possíveis. Esse espaço, quase boêmio, não é apenas uma redução, mas algo múltiplo, como uma abertura para as experiências citadinas, como uma forma da vida cotidiana em que o homem é transeunte, um ser em completa vivência e relações. Além disso, para ele, o indivíduo é

elemento constitutivo e permanente, às vezes quase inconsciente, na visão de mundo e no desamparo do homem; realidade concreta, imediata, que faz do cidadão 'um homem da rua', um homem diante dos outros, sob o olhar de outrem, público no sentido original da palavra. Para muitos homens, sobretudo os dos séculos passados, a rua é onde se nasce, onde se vive e onde se morre sem que se possa sair. A rua da Idade Média, ruela tortuosa, rua com escadarias, impasse, com sua fisionomia pitoresca ou sórdida, com suas corporações de ofício instaladas desde tempos imemoriais, suas tendas, seus ruídos, seus odores, o cruzamento próximo e suas vias adjacentes. A rua entregue à noite, à obscuridade e ao silêncio, é o ponto de ancoragem do homem no universo, seu espaço concreto e familiar (Dardel, 2015, p. 28).

Pela perspectiva experiencial de Yi-Fu Tuan (1983), em *Espaço e lugar*, a rua é um caminho de busca pelo conhecimento. A experiência de contato possibilita explorar não só o tato, mas tantos outros sentidos: a ideia de experimentação envolve "diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Essas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos [...], até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização" (Tuan, 1983, p. 9). É nesse sentido que as emoções se envolvem para a construção de significados diante das situações; além de aspectos importantes para a construção das relações,

são – pelos termos tuanianos – um colorido para a experiência humana. Digamos que o campo subjetivo está intrinsecamente ligado ao mundo objetivo, com todos os estímulos visuais sendo despertados ao conhecimento, ao raciocínio. A cidade vai sendo conhecida pelas sensações nascidas na rua e ganhando discernimento para se concretizar no conhecimento.

Ao analisar a poesia de Charles Baudelaire (1821-1867) e Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), observamos, além da aparência diferencial dos períodos anuais próximos, uma aproximação geográfica, ou melhor, um denominador comum local, a cidade de Paris. De 1821 (ano de nascimento de Baudelaire) até 1916 (ano da morte de Sá-Carneiro em meio à Primeira Guerra Mundial) se obtém a soma de quatro diferentes períodos na França, isto é, Paris: de 1821, período pertencente à Restauração Bourbon, até o ano de 1848, em que é proclamada a 2ª República Francesa, indo até o ano de 1852, com o início do 2º Império Francês, que tem seu fim apenas no ano de 1870, sendo substituído pela 3ª República Francesa, que finda apenas em 1940.

O que propomos neste trabalho é analisar como tal cidade (e suas devidas circunstâncias temporais) se expressa na poesia de ambos os autores, pois, como nos lembra Colin Jones (2022, p. 323), “o período até a queda do Segundo Império, em 1870, e a criação da Terceira República (1870-1940) seria caracterizado pelo talvez mais ambicioso e mais extenso programa de renovação urbana da história ocidental”. Portanto, não é de se estranhar (e, quiçá, até impossível de não se pensar) que essas profundas mudanças (reformas de Haussmann) tenham se embrenhado nas poesias de tais autores. Ambos, mesmo em épocas distintas, foram “vítimas” de tais mudanças e participantes da construção conjunta imaginária de Paris como uma cidade diferente das outras.

A CIDADE DE BAUDELAIRE

No que tange a Paris, Baudelaire tem um olhar mais observador e descritivo em sua poesia, fazendo com que partes do cotidiano sejam momentos de sua poesia, como conversas banais em um café, idas a um cabaré e o próprio andar nos recentes bulevares. Tomemos, por exemplo, o poema *Epílogo*, localizado no fim da obra *O spleen de Paris*, em que, à sua maneira, o poeta nos dá uma descrição da cidade como um ambiente herético, mas instigante ao mesmo tempo:

De coração alegre, subo ao topo da montanha
E ali posso contemplar a cidade debaixo do céu,
Hospital, presídio, purgatória, do inferno a sanha.

Onde como a flor floresce uma enormidade sem Véu.
Tu sabes bem, oh Satã, que da minha miséria és mestre,
Que é livre de toda vaidade que vou lá colher o fel;

Mas como o velho devasso de um lupanar rupestre,
Quero mais é me perder nessa grande cortesã
Cujo charme infernal a mim atiga como a peste.

Se nos lençóis, preguiçosa, se revira toda manhã,
Pesada, confusa, gripada, ou se às ruas sai exibida
Em trajes noturnos bordados a ouro e com afã,

Te amo, oh capital infame! Prostituta, bandida!
Os prazeres que ofereces são tantos e tais,
Mas incompreendidos todos dos vulgares mortais.

(Baudelaire, 2016, p. 167).

Nesse poema, a cidade se resume a prazeres sensoriais, prazeres terrenos, e nada mais. Desafiando não só a moral de sua época, como também introjetando elementos heréticos em sua poesia, juntam-se os elementos mais sensoriais que pode haver em tal espaço, uma análise de como a cidade é (em sua visão), e não como ela deveria ser. Além disso, a figura de Satã, servindo de figura herética, talvez, também sirva como elemento desafiador, questionador perante todos; é, *a priori*, o elemento que, contrastando com a figura

de Deus, não diz como a cidade deveria ser, mas, justamente, aponta como ela é. Já não se trata de uma urbe neutra, mas de um território sob domínio demoníaco, onde a própria miséria do sujeito é guiada por um "mestre".

A invocação satânica ecoa Baudelaire e sua tradição de imaginar Paris como cenário privilegiado da modernidade decadente, em que o "mal" é não apenas presente, mas estruturante. Nesse registro, Paris se torna o local "onde como a flor floresce uma enormidade sem Véu", isto é, onde tudo aparece sem máscaras, revelando a nudez brutal da condição moderna. A cidade é, ao mesmo tempo, flor e fel: flor porque seduz; fel porque sua beleza é inseparável da corrupção.

De modo geral, o poema constrói uma representação profundamente ambivalente de Paris, articulando-a menos como um simples espaço urbano e mais como uma entidade simbólica dotada de agência moral, espiritual e erótica. A cidade emerge como um corpo vivo, simultaneamente elevado e degradado, objeto de fascínio e repulsa. Percebamos que, desde o início, o eu lírico sobe "ao topo da montanha" para contemplá-la, movimento que carrega a dupla função de distanciamento analítico e de gesto quase ritual, como se a cidade devesse ser lida a distância para que se revelem suas camadas infernais. Essa visão panorâmica acentua sua condição de "hospital, presídio, purgatória, do inferno a sanha" – terceiro verso do poema –, categorias que fundem o urbano e o escatológico, projetando, a princípio, Paris como um lugar que concentra, em si, toda a gama das experiências humanas extremadas. O fato de o eu lírico recorrer à imagética religiosa: hospital como lugar de cura, presídio como confinamento e purgatório como espaço de expiação, evidencia que Paris é percebida não apenas como um lugar físico, mas como máquina espiritual, submetendo seus habitantes a ciclos de sofrimento e prazer.

Ademais, o poema intensifica a personificação da cidade quando a compara a uma "grande cortesã", imagem que reúne erotismo,

comércio e degradação moral. Aqui, Paris adquire identidade feminina marcada pelo excesso e pela volúpia, uma figura cuja sedução é ativa e agressiva, "como a peste". A metáfora da prostituição – ao mesmo tempo condenatória e atraente – condensa a ambivalência fundamental do eu lírico: reconhece o caráter corruptor da cidade, mas nela procura justamente essa corrupção, esse perigo vital. Trata-se de uma lógica típica da modernidade decadentista: a cidade se mostra mortal, mas é exatamente esse risco que lhe confere fascínio estético. Ora, a oscilação entre a Paris íntima e a Paris pública enriquece ainda mais o quadro simbólico. Quando "nos lençóis, preguiçosa, se revira toda manhã", a cidade aparece como amante preguiçosa, pesada e gripada, uma imagem doméstica, quase grotesca, que quebra a grandiosidade inicial. Porém, nas ruas, ela reaparece como figura glamorosa, vestida de trajes noturnos bordados a ouro. O contraste entre a Paris privada, vulnerável, e a Paris pública, ostentatória, sugere não apenas a multiplicidade social da cidade, mas também seu caráter teatral: tudo nela é *performance*. Ao mesmo tempo, o eu lírico reconhece que só a ele, e não aos "vulgares mortais", é dado compreender o verdadeiro funcionamento desses prazeres paradoxais.

Na obra *Baudelaire e a Modernidade*, na qual é feita uma análise sobre como a obra do poeta reflete o seu momento histórico, Walter Benjamin (2024, p. 195), ao discutir sobre a cidade de Paris em Baudelaire, diz:

A forma da cidade [Paris] mudava, de fato, e a uma velocidade prodigiosa, no tempo de Baudelaire. É preciso não esquecer que a obra de Haussmann, o traçado amplo das suas avenidas que não se detinha perante nenhum argumento histórico, foi feita para constituir um terrível *memento mori* por intenção e no coração da cidade de Paris. Essa obra destruidora, por mais pacífica que fosse, ilustrava pela primeira vez, e no corpo da própria cidade, o poder da ação de um só homem para destruir o que gerações haviam construído.

E termina afirmando: “A Paris de Baudelaire é, pode-se dizer, uma cidade minada, uma cidade enfraquecida e frágil” (Benjamin, 2024, p. 195). Logo, complementando o que foi dito ao analisar o poema *Epílogo*, o caráter cru e quase descritivo de uma cidade que quase vive em um eterno conflito inconciliável, um afã moderno em um mesmo corpo geográfico marcado pelas cicatrizes do passado, um passado e um presente que são sentidos (vide o período da chamada Primavera dos Povos, que contribuiu com a instauração da 2ª República) de forma dialética, ora de aproximação, ora de afastamento, ambos de forma contraditória, conflituosa, tal movimento é o que se destaca em Baudelaire, a apreensão de tal (eterno) conflito.

A CIDADE DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Já em Sá-Carneiro, temos uma visão da Paris moderna, mas com um retrato mais intimista e, até mesmo, secundário que o autor dá à cidade, como pode ser visto no poema *Nossa Senhora de Paris*:

Listas de som avançam para mim a fustigar-me
Em luz.
Todo a vibrar, quero fugir... Onde acoitar-me?...
Os braços duma cruz
Anseiam-se-me e eu fujo também ao luar...

Um cheiro a maresia
Vem-me refrescar,
Longínqua melodia
Toda saudosa a Mar...
Mirtos e tamarindos
Odoram a lonjura;
Resvalam sonhos lindos...
Mas o Oiro não perdura
E a noite cresce agora a desabar catedrais...

Fico sepulto sob círios,
Escureço-me em delírios
Mas ressurjo d'Ideais...

- Os meus sentidos a escoarem-se...
Altars e velas...
Orgulho... Estrelas...
Vitrais! Vitrais!
Flores de Lis...

Manchas de cor a ogivarem-se...
As grandes naves a sagrarem-se...
- Nossa Senhoras de Paris!...

(Sá-Carneiro, 2024, p. 54-55).

É de se notar a diferença do caráter descritivo, assim como a presença de elementos mais lúdicos na poesia, contrastando com as descrições de elementos mais crus e contraditórios de Paris na poesia de Baudelaire. Enquanto Baudelaire coloca Paris em primeiro plano, a cidade olhando para o indivíduo, Sá-Carneiro coloca o indivíduo olhando a cidade.

O poema organiza-se como um percurso sensorial que parte da violência da luz e do som para culminar numa revelação arquitetônica e espiritual associada a Paris. A cidade não é nomeada de início; ao contrário, sua presença é preparada por uma acumulação de impressões que parecem dispersas, mas que vão se unificando na direção de uma estética gótica. O sujeito lírico começa por se sentir agredido por “listas de som [que] avançam para mim a fustigar-me/ Em luz”, criando uma atmosfera de desorientação e excesso que ecoa a experiência urbana moderna. A luz, longe de ser apaziguadora, é mais um elemento de violência sensorial. Essa sensação de ameaça, à qual o eu lírico reage com desejo de fuga, prepara o terreno para a busca de um refúgio num símbolo cristão (“os braços duma cruz”), que, contudo, ele também evita. Essa dupla recusa sugere que o sujeito se encontra deslocado tanto do mundo moderno quanto da religiosidade tradicional: é uma alma em suspensão, buscando ainda a imagem capaz de reconciliar seus sentidos dispersos.

No movimento seguinte, o poema introduz elementos naturais – “maresia”, “melodia”, “mirtos e tamarindos” –, que evocam distâncias,

memórias e uma espécie de perfume mítico da lonjura. Há, entretanto, uma ruptura: “o Oiro não perdura”. A súbita perda desse brilho devolve o eu lírico a uma atmosfera de colapso (“a noite cresce agora a desabar catedrais...”). A imagem é decisiva: o desabamento de catedrais antecipa o tema central do poema ao posicionar a arquitetura como espelho interior do sujeito. As catedrais não são meros edifícios, mas projeções espirituais; seu ruir simboliza a crise dos sentidos e da própria ordem simbólica.

A seção seguinte exprime um soterramento (“fico sepulto sob círios”), imagem litúrgica que reforça o tom fúnebre e ritualístico. O eu lírico mergulha em delírios, mas deles “ressurge d’Ideais”: a queda dá lugar ao impulso ascensional, numa dinâmica que é estruturalmente gótica. O insistente vocabulário de altares, velas, vitrais e flores de lis revela que o sujeito passou da experiência dispersa da luz e do som para a organização dessa mesma luz pela estrutura do templo. As “manchas de cor a ogivarem-se” constituem a imagem mais precisa dessa virada formal: a confusão cromática é transfigurada pela ogiva, isto é, pelo arco gótico, pela forma distintiva da arquitetura medieval francesa que converte caos em ordem simbólica.

É nesse momento que Paris irrompe: “As grandes naves a sagrarem-se... / – Nossa Senhoras de Paris!...”. A aparição do nome é mais que uma referência geográfica; trata-se de uma culminação estética. Paris surge como síntese de uma experiência sensorial que encontrou seu centro. O poema não descreve a cidade moderna, mas a Paris monumental, espiritualizada, condensada na catedral de Notre-Dame. A cidade é representada menos como espaço urbano e mais como templo estruturante da visão, lugar onde a luz fragmentada e agressiva do início se converte na luz filtrada, ordenada e sacralizada dos vitrais. A própria angústia inicial encontra sua forma final na verticalidade gótica que reorienta os sentidos do eu lírico, devolvendo-lhe a transcendência perdida.

Assim, Paris funciona como horizonte simbólico que organiza a crise sensorial e espiritual do poema. O percurso interior ecoa a ascensão gótica: das trevas e dispersões, passa-se à cor elevada e à luz organizada; do caos urbano moderno, à revelação metafísica encarnada na catedral.

Veja-se: a prova de que Paris é o pano de fundo para a ação do indivíduo sob a perspectiva do eu lírico de Sá-Carneiro é o poema sem nome, marcado apenas como feito em Paris, em agosto de 1915:

A minh'Alma fugiu pela Torre Eiffel acima,
- A verdade é esta, não nos criemos mais ilusões -
Fugiu, mas foi apanhada pela antena da T.S.F.
Que a transmitiu pelo infinito em ondas hertzianas...
(Em todo o caso que belo fim para a minha Alma!...)

(Sá-Carneiro, 2024, p. 133).

Eis a comprovação do dito anteriormente: a cidade é o palco em que o ator (sujeito-eu lírico) age, enquanto, em Baudelaire, seu palco e ator são a mesma pessoa, ou melhor, cidade, isto é, Paris. Em um, Paris é o ator principal; no outro, é ator coadjuvante. Em um, Paris dita o indivíduo; no outro, o indivíduo é quem dita a cidade.

O pequeno poema de Sá-Carneiro constrói uma representação de Paris que se afasta tanto das imagens decadentes quanto das alusões góticas presentes em outros textos do Modernismo português: aqui, a capital francesa surge como cenário tecnológico, metálico, quase maquínico e, nesse ambiente, a alma do sujeito é projetada para fora de si, capturada e retransmitida. O movimento inicial "A minh'Alma fugiu pela Torre Eiffel acima" articula duas forças fundamentais: a verticalidade e a desmaterialização. A Torre Eiffel, ícone da modernidade industrial, funciona simultaneamente como via de ascensão e como mecanismo de fuga, convertendo-se em símbolo do desejo de ultrapassagem das "ilusões" que o próprio poema menciona. A alma que foge verticalmente ecoa, de certo modo, a espiritualidade ascensional da tradição religiosa, mas aqui esse gesto

é desmitificado: o percurso não culmina no transcendental e, sim, na técnica. A Paris que se desenha, portanto, é a Paris elétrica, da comunicação instantânea, da transformação do humano em fluxo. A antena da T.S.F. – tecnologia de radiodifusão – intercepta a alma, impedindo-a de realizar sua fuga plena. Esse gesto revela uma cidade que não apenas contém o sujeito, mas o redesenha: Paris é espaço de captura, rede de transmissão, centro irradiador onde a individualidade se converte em sinal. A alma não se eleva ao absoluto; ela é traduzida, modulada e enviada “pelo infinito em ondas hertzianas”. Nesse processo, o poema produz uma tensão essencial entre a espiritualidade e a técnica: a alma, conceito tradicionalmente ligado à interioridade e ao segredo, torna-se publicizada, dissipada, tornada vibração eletromagnética. A modernidade parisiense aqui não destrói a alma, mas a transmuta, e é precisamente essa metamorfose que constitui o seu “belo fim”.

Paris, portanto, aparece privilegiada de uma modernidade que ultrapassa a mera vida urbana e toca a dimensão metafísica. A cidade converte-se em máquina cósmica, transformando aquilo que há de mais íntimo em fenômeno físico expansivo. A Torre Eiffel não é apenas um monumento, mas um eixo simbólico que articula ascensão espiritual e tecnologia; a antena da T.S.F. não é mero artefato, mas meio pelo qual o sujeito é absorvido e retransmitido, perdendo contornos definidos. A expressão parentética final – “(Em todo o caso que belo fim para a minha Alma!...)” – reforça a ambiguidade: há ironia, mas também certa aceitação estética dessa dissolução. Paris é, assim, simultaneamente cemitério e palco, laboratório e transcendência tecnificada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade é, antes de tudo, um lugar de observações, um espaço estático que vai ganhando movimento de acordo com o poder panóptico do sujeito. Sob esse viés, este texto demonstrou

que a cidade vai ganhando energias e oscilações, comparativamente pensando em Charles Baudelaire e Mário de Sá-Carneiro, diferenciadas, de acordo com a presença observatória do eu lírico, desempenhando funções literárias distintas e, ao mesmo tempo, convergentes na constituição das poéticas modernas.

Em Baudelaire, Paris se apresenta como elemento central, responsável por organizar a experiência do sujeito e por manifestar as tensões próprias do processo de modernização urbana e social. Os elementos citadinos, tal como evidenciado no poema *Epílogo*, adquirem valor estrutural na representação do conflito entre os espaços de sociabilidade e suas implicações morais e simbólicas. A cidade é tratada como entidade ativa, produtora de sentidos e determinante na constituição do eu lírico.

Em Sá-Carneiro, por sua vez, Paris surge como espaço que acolhe movimentos internos do sujeito, funcionando como suporte para processos sensoriais, espirituais ou tecnológicos. No poema *Nossa Senhora de Paris*, a cidade aparece mediada por referências arquitetônicas e simbólicas que orientam a reorganização das percepções do eu lírico. Já no poema da Torre Eiffel, Paris é associada aos dispositivos técnicos que transformam a relação entre subjetividade e exterioridade, convertendo a experiência individual em fluxo transmissível. Diferentemente de Baudelaire, o espaço urbano não determina a identidade do sujeito, mas se adapta às dinâmicas internas que ele projeta sobre a cidade.

Assim, a comparação evidencia que Paris opera como eixo estruturante em ambas as poéticas, ainda que em regimes distintos de centralidade. Enquanto em Baudelaire a cidade define o movimento da subjetividade, em Sá-Carneiro ela é reconfigurada pelo sujeito, que a utiliza como cenário para suas transições existenciais. Essa distinção revela modos diferentes de compreender a modernidade literária: em um caso, a modernidade é derivada do impacto direto do espaço

urbano sobre o indivíduo; no outro, é produzida pela forma como o indivíduo se insere e se projeta sobre esse mesmo espaço.

A leitura dos dois autores permite constatar que Paris, mais do que simples localização geográfica, constitui um operador crítico que organiza formas de percepção e de elaboração estética. A cidade torna-se, por conseguinte, ponto de convergência entre experiência, linguagem e modernidade, fornecendo aos poetas um campo de tensões capaz de influenciar a construção de suas obras.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Porto Alegre: L&PM, 2016.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

DARDEL, E. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015.

JONES, C. **Paris**: biografia de uma cidade. 7. ed. Porto Alegre: L&PM, 2022.

SÁ-CARNEIRO, M. **Verso e prosa**. São Paulo: Autores e Ideias; Assírio & Alvim, 2024.

TUAN, Y. F. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

16

Charles Vitor Berndt

“NASCI SUBVERSIVO”: UMA LITERATURA ENTRE O INDIVIDUALISMO PRESENCISTA E O COLETIVISMO NEORREALISTA¹

1

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*.

DOL: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-702-6.16

RESUMO

Este artigo examina como a ruptura de Miguel Torga com o Movimento Presencista antecipou tensões entre subjetivismo estético e compromisso social que marcariam o debate literário português das décadas de 1930 e 1940. As revistas *Sinal* e *Manifesto* revelam a tentativa do autor de conciliar liberdade criadora e responsabilidade ética, recusando o isolamento presencista sem aderir totalmente ao programa neorrealista. A leitura de contos como *O cavaquinho* e *A vindima* evidencia um telurismo aliado a um claro impulso crítico, em que personagens humildes enfrentam miséria, violência e injustiças estruturais. Sustentamos, assim, que a obra de Torga, movida por rebeldia e humanismo, apresenta fulgurações neorrealistas que ampliam a compreensão de seu percurso literário e ético.

Palavras-chave: Miguel Torga; Presencismo; coletivismo; Neorrealismo.

No ano de 1928, o jovem Adolfo Rocha, nome de batismo do escritor e médico que se imortalizaria com o pseudônimo de Miguel Torga, iniciou seus estudos na Universidade de Coimbra, no curso de Medicina². Não demorou muito para que ele se integrasse à vida cultural da cidade universitária e começasse a contribuir na revista *Presença*, organizada e editada, desde 1927, por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, contando com a participação de uma série de intelectuais e artistas da época. Dos textos que o escritor transmontano publicou nesse periódico, entre os números 19 e 24, destacam-se os poemas *Altitudes*, *Baloíço*, *Inércia*, *Compenetração* e um texto em prosa, intitulado *Caminho do meio*.

Em junho de 1930, dois colaboradores de *Presença* – Miguel Torga e Edmundo Bettencourt – e um dos seus editores, Branquinho da Fonseca, acabaram por romper com o movimento e publicaram uma carta aberta, destinada aos outros dois diretores da revista, José Régio e João Gaspar Simões, na qual criticavam tanto a falta de liberdade dentro do movimento quanto a defesa de um único ponto de vista, de uma única maneira de compreender e de fazer arte e Literatura, como podemos ler no excerto que segue:

[...] Aclamando a liberdade em arte e, consequentemente, o individualismo na criação artística, individualismo que a nós se impõe como o que há de mais verdadeiro no modernismo, e acima de qualquer lugar que lhe possa caber em mais definições a perspectiva dum tipo único de liberdade [...] *Presença* concebe mestres e discípulos com aquela interpretação convencional em que os mestres fazem lições para os alunos, – que, aliás, podem viver sem eles, o que não acontece com o público, – e vão-se classificando mais, menos, dez, quinze valores, e raros vão aos vinte; e nunca aparecerá nenhum a quem dêem trinta, porque a bitola só tem vinte valores e deve levar-se em conta a velha prática de mestre, etc. etc. [...]

2

Essas informações foram retiradas do endereço eletrônico do *Espaço Miguel Torga*, que disponibiliza de modo detalhado diversos dados biográficos do escritor transmontano. Para mais informações, o texto está disponível em: <http://www.espacomigueltorga.pt/p70-miguel-torga-vida-e-obra-pt>.

Por isso, saímos dela: aliviada dos nossos destinos, talvez possa chegar melhor... (Torga *et al. apud* Melo, 1960, p. 87-89).

É interessante perceber como essa dissidência dentro do Movimento Presencista, encabeçada pelo jovem Adolfo Rocha e seus dois companheiros, antecipou a insatisfação que, ao longo dos anos 1930 e ainda durante a década de 1940, muitos artistas demonstrariam com relação aos preceitos estéticos defendidos por José Régio e seus signatários. A partir de meados da década de 1930, com os diversos problemas políticos e socioeconômicos pelos quais passavam os países europeus, com a iminência de guerras e a emergência de governos totalitários, com o golpe militar de 1926 e a emergência e consolidação da Ditadura Salazarista em 1933, o Estado Novo Português, passou a pairar sobre muitos artistas e intelectuais portugueses “uma vaga inquietação-desejo de justiça social”, anunciando “que alguma coisa não batia certa com o homem e com a própria hora” (Melo, 1960, p. 91).

A dissidência dos três colaboradores da revista *Presença* foi certamente um dos primeiros movimentos de contestação e de crítica ao excesso de psicologismo e subjetivismo presencista, que se recusava a produzir uma Literatura mais próxima da vida, da realidade, em que o artista descesse de sua “torre de marfim” e estivesse disposto a escrever e a se sintonizar com a sociedade, com os interesses e as problemáticas das pessoas comuns de Portugal. Vale enfatizar que a crítica que Miguel Torga, Branquinho da Fonseca e Edmundo Bettencourt lançam à *Presença* antecipou toda a polêmica que se instauraria, nos anos seguintes, entre os adeptos da “arte pela arte” e os neorrealistas. Ainda de acordo com José Melo (1960, p. 92),

e como tal os jovens de 1937, mais tarde, ao soar de uma hora dramática, sentindo-se nela deslocados, se rebelaram, dando origem a um novo tipo de realismo que integrava o homem numa relação socio-econômica (que não era virtual e só foi quando levada essa integração ao extremo),

por móbil diferente, como se disse, mas por vias semelhantes, (só diversas na medida em que correspondiam a necessidades criadas por situações diferentes), haviam Adolfo Rocha, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca chegado a conclusões idênticas, conclusões que indicavam à literatura uma chamada à vida.

É interessante perceber o caminho trilhado pelo jovem Miguel Torga após seu rompimento com o movimento da revista *Presença*. Em sua autobiografia, mais especificamente, no terceiro volume, intitulado *O terceiro dia da criação do mundo*, cuja primeira publicação data de 1938, Torga comenta sobre o período em que integrou o Movimento Presencista e o modo como esses jovens literatos, estudantes de Coimbra, “intelectualizados da cabeça aos pés”, viviam alheados de tudo, afastados “humanamente uns dos outros” e levando ao extremo a concepção de uma Literatura subjetivista e gratuita³, dessintonizada da realidade e de qualquer compromisso social:

Queríamos ser a autenticidade dum Portugal local, que desejávamos tornar universal. Nas margens do rio cobertas de salgueiros e povoadas de rouxinóis, enquanto outros enlanguesciam de melancolia, tentávamos nós reviver a lírica palpitante e viril de Camões, que considerávamos a parte mais perene da sua obra. Talvez que esse excesso de procura e consciencialização nos afastasse humanamente uns dos outros. Literatos num sentido polemizante, ficava-nos pouco tempo para reparar no semelhante que vivia ao lado. E eu espantava-me de não ser capaz de encontrar entre aqueles companheiros de inconformismo e de ilusão um amigo que me desse tanto gosto ver de vez em quando como o Alvarenga. Bons camaradas quase todos, tinham, contudo, os defeitos das próprias virtudes. Intelectualizados da cabeça aos pés, mal tocavam a realidade. Eram platónicos no amor, teóricos

3

Importa mencionar que a geração da *Presença* baseava muitos dos seus pressupostos estéticos na teorização de Théophile Gautier, escritor francês oitocentista, ferrenho defensor da “inutilidade da arte”, conforme salienta Alexandre Pinheiro Torres (1983).

no desporto, metafísicos no convívio. A convicção de serem únicos distanciava-os do vulgo, tornando-os incapazes dum contacto permanente com as forças rasteiras da natureza (Torga, 1996b, p. 214).

Ao longo da década de 1930, Miguel Torga tentou trilhar o seu próprio caminho como artista e escritor, publicando seus próprios livros – em 1931, publicaria *Pão ázimo*, seu primeiro livro de contos; em 1932, o livro de poemas *Abismo*; em 1934, a novela *A terceira voz*; em 1936, *O outro livro de Job*; em 1937, os dois volumes iniciais da sua autobiografia, numa única edição, *Os dois primeiros dias* etc. –, e dedicando-se à criação de dois periódicos, *Sinal*, em 1930, e *Manifesto*, em 1936. A nosso ver, essas duas experiências – a organização dessas duas revistas e a publicação de uma série de obras – são importantes para que compreendamos o modo como Torga distanciou-se do Movimento Presencista e foi amadurecendo como escritor e homem de letras, construindo, aos poucos, os principais pilares da sua obra.

Logo após a dissidência do Movimento Presencista, Torga e Branquinho da Fonseca criaram *Sinal*, revista que ainda estava bastante ligada aos moldes da revista editada por José Régio e que teria apenas um número. Na sua autobiografia, Torga comenta sobre essa experiência e o leitor percebe o quanto se tratava ainda de um momento de indecisão, de descoberta – nem ele, nem os companheiros sabiam exatamente para onde iriam e de que maneira passariam a produzir e discutir Literatura⁴:

Mal abandonara a Vanguarda, fundara uma revista independente, Facho, que morreu ao nascer. As boas intenções de fazer dela um farol de nova luz, não bastaram.

4 Na sua autobiografia, Torga narra sua história de modo velado, modificando o nome das pessoas com quem conviveu, de certos lugares que visitou e, também, dos periódicos que organizou e editou. Seja como for, não é difícil discernir que, quando diz *Vanguarda*, está dizendo *Presença*, bem como, quando se refere às revistas *Facho* e *Trajecto*, de sua criação, o leitor sabe que está se referindo a *Sinal* e *Manifesto*.

Sobrestimara as próprias forças. Pudera discordar dos antigos companheiros, tivera a coragem de abandonar o movimento e arrostar com todas as consequências, mas faltava-me voz para dizer a onde queria ir. E falhei. O primeiro número que apareceu foi um desastre. Era ingênuo e tumultuoso. Quase todo preenchido por mim, além dessa gaguez expressiva, patenteava ainda uma evidência que o não recomendava a ninguém: a minha solidão (Torga, 1996b, p. 35).

Com relação a Manifesto, a experiência foi um pouco diferente. Ao lado de Albano Nogueira, que o auxiliou na fundação e organização do periódico, o objetivo de Miguel Torga era criar um espaço em que se pudesse pensar e se publicar Literatura para além dos moldes exigidos pelo presencismo. Portanto, nas suas páginas, havia a tentativa de conciliar esses dois discursos antagônicos, o individualismo e o subjetivismo de origem modernista, que Torga herdara do contato com a Presença, e a pulsão ideológica, coletivista, que chamava a Literatura à vida, à realidade, e pregava a solidariedade do escritor para com as misérias dos seus compatriotas. É também nas páginas de A criação do mundo que encontramos outro comentário sobre esse momento:

Com o tempo, porém, fui aprendendo a formular mais claramente o que ali apenas soubera balbuciar, arranjei colaboradores, e consegui lançar outra folha, Trajecto, que eu dirigia, mas a que o Gonçalo e o André estavam também intimamente ligados. Queríamos uma arte rebelde, enraizada no circunstancial. A Vanguarda nunca valorizara suficientemente a realidade. [...] Um vento de protesto, denúncia e fraternidade varria inexoravelmente os saguões das torres de marfim. Sabíamos que mergulhar de mais a pena nessa tinta rubra implicava alguns riscos. De tanto reclamar justiça, a voz solidária acabaria por ser monótona. Uma página de prosa a enumerar misérias obstinadamente, redundaria num fastidioso relatório. E, em vez de poemas e romances, teríamos panfletos ou reportagens. Sacrificar o individualismo criador no altar colectivo, era apagar na terra a chama da singularidade

e do imprevisto. Por isso, procurávamos um caminho de liberdade assumida, onde nem o homem fosse traído, nem o artista negado. Nenhum desespero nos era alheio, nem abafávamos com melodias opiadas o grito dos oprimidos. Fiéis à lição do passado e atentos aos horizontes do futuro, vivíamos o presente como seres conscientes de carne e osso, condenados à duração concreta do nosso corpo. Transitórios e condicionados, sabíamos no entanto que só merece a vida quem é capaz de tudo jogar por ela. E assim procedíamos. [...] Embora individualistas, não concebíamos uma sociedade de solidões. Sonhávamos o mundo unificado num esforço mútuo de colaboração, cada qual na sua intimidade inviolável. As exigências da revista, e o estímulo que recebia do acolhimento cada vez mais lisonjeiro que ela ia tendo, faziam com que não desse descanso à imaginação e à caneta (Torga, 1996b, p. 265-267).

Torga (1996b, p. 266) critica o “subjectivismo macerador” dos modernistas e a sua falta de empatia e solidariedade pela realidade e nos diz que um “vento de protesto, denúncia e fraternidade varria inexoravelmente os saguões das torres de marfim”⁵, fazendo alusão à oposição e às críticas direcionadas à *Presença*. É igualmente interessante perceber como rechaça, também, uma Literatura demasiadamente ideológica e conteudista, que se limita a enumerar “misé-rias”, esquecida da sua qualidade de obra de arte e que se aproxima de “panfletos ou reportagens” (Torga, 1996b, p. 14)⁶. Como solução para esse problema, para esse dilema, que no fim dos anos 1930

5 A utilização do termo “torres de marfim” evidencia o quanto Torga, na sua crítica à *Presença*, estava afinado com o que diziam os neorrealistas, sobretudo críticos como António Ramos de Almeida, Manuel Filipe etc.

6 De alguma maneira, em sua autobiografia, Torga evidencia o quanto, já na altura da criação de *Manifesto*, havia uma preocupação com o caráter demasiadamente conteudista da Literatura engajada e empenhada que começava a ganhar espaço em solo lusitano. Já entre aqueles que colaboravam em *Manifesto*, parecia existir o receio de que o exagero na denúncia de problemas e misérias sociais pudesse fazer da Literatura uma espécie de panfleto, beirando o texto jornalístico. O debate sobre essa questão seria intenso entre neorrealistas, como já salientamos, principalmente após a publicação de *Gaibéus* e a polémica declaração de Alves Redol (1965, p. 5), na epígrafe do romance, em que se lia: “[...] romance que não pretende ficar na literatura como obra de arte”.

e início dos 1940 estava no centro das discussões e polêmicas entre os presencistas e os escritores e teóricos neorrealistas emergentes, Torga (1996b, p. 267), com a sua revista *Manifesto*, que recebeu, inclusive, a colaboração de escritores e intelectuais ligados ao Movimento Neorrealista⁷, parece propor uma espécie de “caminho do meio”, “um caminho de liberdade assumida, onde nem o homem fosse traído, nem o artista negado”: em primeiro lugar, valorizava-se, na *Manifesto*, uma concepção de Literatura que não negasse o legado estético dos textos literários, que garantisse a liberdade dos escritores, livres de amarras partidárias ou panfletárias; em segundo lugar, mas não menos importante, o periódico organizado por Miguel Torga e Albano Nogueira preconizava uma concepção “humanista” do fenómeno literário, pressupondo o homem como um “ser social”, não cabendo ao escritor um completo alheamento e afastamento do mundo e da realidade que o cercam (Rocha, 1985). Noutras palavras,

coincidente, no seu tempo de vida, com a ascensão do nazismo, os primeiros anos do Estado Novo e o deflagrar da Guerra Civil de Espanha, *Manifesto* não pode alhear-se da circunstância histórica, social e política, e traça não apenas um programa literário (em que a missão social do artista é inequivocamente assumida), mas um programa de intervenção nos vários domínios do humano (programa esse explicitado em artigos sobre filosofia, política, música, educação, etc.) (Rocha, 1985, p. 7).

Outrossim, em 1938 saíria o último número da revista *Manifesto*, que contaria apenas com a participação do próprio Miguel

7 Destacamos a colaboração de António Ramos de Almeida, um dos mais importantes teorizadores do Neorrealismo português nas décadas de 1930 e 1940, que colaborou ativamente em inúmeros periódicos da época (*O Diabo*, *Pensamento*, *Vértice*, *Sol Nascente*), crítico do excesso de psicologismo de *Presença* e defensor de uma “Literatura humanista”, que fosse capaz de um “mergulho na realidade” (Almeida, 1930, p. 332). Segundo Melo (1960, p. 100), é nas páginas da quarta edição da *Manifesto* que Almeida tece uma crítica negativa ao romance de João Gaspar Simões, *Uma história de província*, dizendo que o texto é “muito pouco para ser um romance do nosso tempo”. Desse modo, podemos nos questionar se *Manifesto* não deve integrar, ao lado de revistas como *O Diabo*, *Vértice*, *Sol Nascente*, *Seara Nova*, entre outras, o grupo dos periódicos literários em que se deram diversas polémicas entre presencistas e neorrealistas.

Torga. A partir daí, ele não voltaria a integrar qualquer grupo de escritores em torno de outro periódico e trilharia um caminho relativamente solitário. Mas esse caminho de solidão e individualismo nunca significou para ele um alheamento da realidade e dos problemas dos homens comuns. Para Melo (1960, p. 102),

individualista, na medida em que advoga para o artista a plena liberdade na criação, Miguel Torga está, porém, profundamente empenhado na vida e no homem para que à vida e às razões do homem possa subtrair-se. E por isso Miguel Torga não poderia estar na Presença; como não poderia estar em Manifesto, de que era Director, mas onde eram vários os colaboradores, até que ficou sozinho. Na verdade, Miguel Torga já só poderia estar sozinho – e na sua obra: sozinho, para estar mais longe e mais perto de tudo e de todos; na sua obra, porque a sua necessidade de dizer-se não poderia ser limitada por imposições de espaço e camaradagem. Ele, Miguel Torga, precisava de ser mais de todos, em vez de apenas camarada de alguns, contra os quais estaria possivelmente muitas vezes.

Individualista e comprometido socialmente ao mesmo tempo, revoltado, propenso ao isolamento e concomitantemente um libertário, inconformado com a opressão e a injustiça, Miguel Torga é, para Fernão de Magalhães Gonçalves (1986, p. 120), um “anarquista”, alguém que acima de tudo rejeita qualquer ideia de autoridade, um revolucionário, um rebelde, cuja obra está permeada por um “anarquismo social”, um “vigor libertário” e um “humanismo existencial”. De modo semelhante, Erika Farny (*apud* Melo, 1960, p. 102, grifo nosso) descreve Torga como um “rebelde por excelência”⁸:

A arte para Torga é gratuita, mas o artista não se pode esquivar às realidades da vida pública, e embora a arte não se deva comprometer sob nenhuma forma, Torga acredita na força e na influência directa dela na vida.

8

Conforme Melo (1960), trata-se da tese de doutoramento da pesquisadora alemã, defendida no fim dos anos 1950, na Universidade de Heidelberg. O autor traduz para o português o trecho citado. Em 1965, Erika Farny publicou sua tradução para o alemão do romance *Vindima*, sob o título de *Weinlese*.

Finalmente ele é revolucionário, ou melhor, rebelde por excelência. A sua rebeldia vai contra tudo o que possa limitar a liberdade de acção do homem, isto é, contra a arbitrariedade e dogmatismo, contra o próprio Deus cristão. Torga encarna em si a inquietação diante de todos os fenômenos da vida e do mundo.

A dificuldade de Miguel Torga de trabalhar em grupo, de integrar movimentos culturais, de participar ativa e ininterruptamente de discussões e de revistas literárias, talvez tenha muito a ver com seu espírito revolucionário, de certa maneira anárquico, sempre insatisfeito, disposto a negar qualquer forma de autoridade. Em suma, Torga e a sua obra transmitem um forte e constante sentimento de insurreição, de resistência, de combate ao autoritarismo. Talvez seja o conto *Vicente* o texto que melhor traduza essa ideia – a ideia de um escritor e de uma Literatura sempre prontos para resistir diante de qualquer tipo de imposição, de autoritarismo ou instrumento que possa limitar a sua liberdade artística. Noutras palavras, após a sua breve passagem pela *Presença* e a tentativa de criar esses dois periódicos, o escritor transmontano parece ter tentado ignorar qualquer tipo de moda literária ou agremiação de escritores, daí a sua ausência nas discussões e polêmicas colocadas pelos neorrealistas.

Para além do já referenciado conto de *Bichos*, Torga traduziu ainda todo esse sentimento de rebeldia e de insurreição em sua poesia, em inúmeros poemas publicados ao longo de sua vida, seja nos dezesseis volumes do seu *Diário*, seja em diversos livros de poesia. Em *Orfeu rebelde* (1958), por exemplo, deparamo-nos constantemente com esse sentimento de revolta, de insubordinação, de rebeldia e de propensão ao isolamento, a uma atitude antissocial. É o caso do poema *Letreiro*, em que lemos os versos: “Não vos engano: / Nasci subversivo” (Torga, 1970, p. 7), mas também de muitos outros, em que somos confrontados com a mesma rebeldia, a mesma violência e agressividade, tão comuns no autor:

Orfeu rebelde, canto como sou:
Canto como um possesso
Que na casca do tempo, a canivete,
Gravasse a fúria de cada momento;
Canto, a ver se o meu canto compromete
A eternidade no meu sofrimento.

Outros, felizes, sejam rouxinóis...
Eu ergo a voz assim, num desafio:
Que o céu e a terra, pedras conjugadas
Do moinho cruel que me tritura,
Saibam que há gritos como há nortadas,
Violências famintas de ternura.

Bicho instintivo que adivinha a morte
No corpo dum poeta que a recusa,
Canto como quem usa
Os versos em legítima defesa.
Canto, sem perguntar à Musa
Se o canto é de terror ou de beleza.

(Torga, 1970, p. 8).

A referência ao canto de um poeta que não é feliz, que não é um “rouxinol”, como lemos no primeiro verso da segunda estrofe do poema, remete a uma intertextualidade bastante clara com o conto *Vicente*, com o ato de rebeldia da ave que contesta e enfrenta a autoridade e a tirania de Deus. É interessante perceber como esse ímpeto de rebeldia traduz uma atitude contraditória, na medida em que significa, de fato, uma tendência ao isolamento e a valorização da independência e do individualismo do escritor e do próprio ser humano (sempre sozinho, sempre rebelde, sempre fadado a sair de “cada paraíso”), ao mesmo tempo que está relacionado com a sua atitude humanista. Nas palavras de Gonçalves (1986, p. 125), “o humanismo torguiano é, pois, o humanismo de um revolucionário e, mais do que de um revolucionário, de um revoltado e, mais do que de um revoltado, de um rebelde”. Portanto, a sua completa recusa a qualquer figura de autoridade não anula a sua preocupação com a “perdição colectiva” e o desejo constante de justiça social que está presente em quase tudo que escreveu; pelo contrário, revitaliza-o.

De modo a dialogar com essa ideia, importa retomar o que nos diz Teresa Rita Lopes (1978, p. 61), ao afirmar que “tudo em Torga é conflito”, referindo-se também a esse constante jogo de discursos ambíguos que pode ser percebido na obra do escritor; ou, ainda, trazer novamente a posição de Melo (1960, p. 102), que complementa e dialoga com nossa posição: “Individualista, na medida em que advoga para o artista a plena liberdade na criação, Miguel Torga está, porém, profundamente empenhado na vida e no homem para que à vida e às razões do homem possa subtrair-se”.

Portanto, por meio dessas revoltas silenciosas rompe-se com a ordem, com a lógica de opressão, com o *status quo*, e permite-se que outras possibilidades sejam vislumbradas, que a liberdade seja almejada – a Literatura de Torga está recheada de figuras assim, inconformadas com a submissão e a passividade dos seus compatriotas, que tomam atitudes drásticas, violentas, muitas vezes incompreendidas, dignas de um “rebelde por excelência” (Farny *apud* Melo, 1960, p. 102). Como coloca Eduardo Lourenço (1995, p. 9), sempre doeram a Torga “a carga de submissão e a incultura do seu povo matricial, e por isso promoveu a heróis aqueles que, apesar dessa pesada herança, arrancaram das entranhas a violência que conquista o céu ou a finura instintiva com que se defendem do mundo civilizado da cidade”⁹.

Acreditamos que, ao distanciar-se do movimento da revista *Presença*, ao dar espaço em sua obra ao “[...] vento de protesto, denúncia e fraternidade”, que “varria inexoravelmente os saguões das torres de marfim” (Torga, 1996b, p. 266), o autor de *Rampa* passa, de fato, a dialogar com o pensamento e muitos dos pressupostos neorrealistas – a criação da revista *Manifesto*, que se propunha, como sugere

9 Tanto em Torga quanto em boa parte das narrativas neorrealistas, a rebeldia das personagens, como é o caso do ceifeiro rebelde de *Gaibéus*, de Manuel Caixinha, de *Fanga*, do ceifeiro Maltês, de *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca ou mesmo de João Mau-Tempo, do romance saramaguiano *Levantado do chão*, parece estar relacionada a um processo de desalienação e a uma consciência da exploração e da injustiça social de que são vítimas.

já o seu título, a ser uma voz de contestação ao psicologismo e ao subjetivismo da *Presença*, promovendo “uma arte rebelde, enraizada no circunstancial”, que abalasse o “velho mundo burguês” (Torga, 1996b), talvez seja um dos momentos em que melhor se perceba esse movimento, essa aproximação. Logo, sem desconsiderar as suas singularidades e o trajeto relativamente solitário, independente e individual de Miguel Torga como artista e escrito, nosso principal objetivo aqui é perceber e discutir o que definimos como *rastros, laivos ou fulgurações neorrealistas*.¹⁰

De modo a ressaltar esse diálogo com a tradição *neorrealista* do autor, daremos destaque a dois dos contos que integram esse pequeno livro, que a nosso ver dão conta de evidenciar o tom de denúncia e o comprometimento social¹¹. Torga apresenta nesses contos o arquétipo do homem do campo, já presente em textos como *Cacau* (1933), do escritor brasileiro Jorge Amado, ou em romances neorrealistas de Portugal, como *Gaibéus* (1939), em que essa figura surge quase sempre como alguém que precisa lidar com as adversidades da natureza, os problemas provocados pelo clima e pelo meio onde vive e, ao mesmo tempo, com a miséria, com a fome, com a marginalização social, com a tirania dos patrões e/ou de membros da Igreja Católica. Importa, assim, perceber a dimensão telúrica desses contos, isto é, o diálogo entre o telurismo torquiano e o tom de crítica social que se pretende construir, como aponta Isabel

10 “Fulguração neorrealista” designa o surgimento breve e intenso de diálogos intertextuais e ressonâncias críticas com a tradição neorrealista portuguesa. O conceito, criado pelo autor em sua tese de doutoramento, refere-se a lampejos em que o texto atualiza, evoca ou reconfigura imagens, discursos e procedimentos associados ao Neorrealismo, revelando sua permanência como memória estética e ideológica. Lançando mão dessa imagem poética e alegórica, as fulgurações funcionam como sinais luminosos dessas ligações – rastros intertextuais que evidenciam continuidades, reelaborações e tensões entre a obra contemporânea e o legado neorrealista.

11 Vale mencionar que, embora não seja esse o nosso foco, esses contos, como inclusive já mencionamos, quando discutimos alguns aspectos gerais da Literatura de Miguel Torga, trazem à tona diversos aspectos da vida cultural da região transmontana de Portugal – neles, estão representados as suas superstições, as suas lendas, o modo como exercem a religião, o seu telurismo, isto é, a sua relação próxima com a natureza, com a terra da Montanha etc.

Vaz Ponce de Leão (2007, p. 33-34), ao defender que há nessas narrativas uma verdadeira “uniformidade temática”, pela qual “Torga convoca indivíduos das colectividades montanhosas e agrestes – as suas ‘criaturas humildes’, as ‘Almas-penadas dum Portugal nuclear’ –, assim ensaiando uma ligação telúrica”.

O primeiro conto ao qual daremos destaque intitula-se *O cavaquinho* e nele se narra a história de Ronda, um homem muito pobre – em verdade, “o mais pobre de Vilela”, nome fictício de uma povoação transmontana –, e de seu pequeno filho de dez anos, que, apesar da miséria, acredita na promessa do pai, que lhe promete um presente, uma “prenda” no Natal, após se sair bem num exame escolar:

[...] Mas teve uma tal alegria quando o filho, o Júlio, fez o primeiro exame com óptimo, que prometeu pela sua salvação que lhe havia de dar uma prenda no Natal. O rapaz ouviu-lhe a jura desconfiado. Apesar dos dez anos, já conhecia a vida. Uma prenda, sem nem dinheiro havia para broa! Em todo o caso, pelo sim, pelo não, foi ponde de vez em quando uma acha na lembrança do pai (Torga, 1996a, p. 59).

É interessante perceber o quanto, desde o início do conto, o narrador contrasta a difícil realidade social da família, a sua miséria, com os sonhos e esperanças tanto do pai, que desejava poder dar algo ao filho, quanto da criança, que “já conhecia a vida”, mas não deixava de sonhar. No dia derradeiro após uma ceia magra e humilde, de “caldos de couves e castanha cozidas” (Torga, 1996a, p. 59), o pai vai à vila, em busca de algo para dar ao filho, na noite de Natal: “[...] a murra de castanheiro a arder e aquela firmeza com que o Ronda garantiu a promessa, doiravam tudo de fartura e aconchego” (Torga, 1996a, p. 59) – a “fartura” não vem, assim, do alimento ou do próprio presente, mas da esperança do menino, da confiança que depositava no pai que o amava.

No entanto, a tragédia e o tom funesto estão anunciados desde o princípio do conto, quando o pai diz que “pela sua salvação” cumpriria a promessa feita ao filho. Assim, quando Ronda sai em meio a uma noite de chuva, nevoeiro e “invernia”, a fim de encontrar

um presente para Júlio, suspeitamos que algo de trágico irá acontecer. No desfecho da narrativa, depois de esperar por horas, chega a triste notícia: “Pôs-se a ouvir como um bicho aflito. E daí a nada sabia que o pai fora morto num barulho, e que no sítio onde caíra com a facada lá ficara, ao lado dum cavaquinho que lhe trazia” (Torga, 1996a, p. 63).

O outro conto ao qual brevemente aludiremos intitula-se *A vindima* e, como sugere seu título, a história se concentra na realidade de alguns vindimadores, que trabalham numa quinta chamada Arrueda. É impossível não perceber a intertextualidade com o romance *Vindima*, escrito e publicado pouco depois desses contos. Em verdade, temos a sensação de que esse conto é, na verdade, uma síntese da narrativa romanesca que o seguirá – nesse conto, já encontramos diversos aspectos que serão novamente abordados e aprofundados no romance de 1945.

O enredo gira em torno de um casal de namorados, Vitorino e Lúcia, dois vindimadores que se apaixonam durante a colheita das uvas e que, embriagados pelo cheiro do vinho que produzem, não conseguem conter seus impulsos sexuais:

Ao cabo de quatro dias de vindima na Arrueda, o cheiro do mosto embebedava os sentidos. E à noite, na cardenha, o Vitorino, com a namorada ali quase à mão de semear, não parava sobre a palha centeia, o colchão de todos. Era um rolar sem tino para um lado e para o outro, que metia aflição.

– Tu que tens? – perguntava-lhe o Rasga, farto de conhecer a causa do formigueiro.

– Nada... – e continuava a mexer-se, cada vez mais insofrido. Como troncos derrubados, os restantes homens da roga jaziam estendidos e adormecidos no chão. Apenas os dois amigos velavam, a vigiar-se mutuamente.

– Vou até lá fora – disse por fim o Vitorino, sem poder mais. – Não me apetece dormir...

E saiu. Pé ante pé, o Rasga foi-lhe no encalço. E o que havia de ver?... Um noivado ao luar, com a terra empapada de doçura a servir de lençol.

Passou a mão pelo restolho da barba, numa melancolia de faminto sem pão, e deixou os felizardos na paz do Senhor (Torga, 1996a, p. 185).

Apesar do longo, pesado e cansativo trabalho na vindima, a jovem Lúcia está sempre cantando alegremente, cheia de esperança e de afeto pelo namorado, futuro esposo, que ouve as cantigas e trabalha ao seu lado. O narrador, em diversas passagens, traça claros contrastes com a felicidade de Lúcia, descrita como um “rouxinol”, a cantar em meio ao árduo labor, indiferente aos olhares irônicos e cansados dos outros trabalhadores e ao próprio olhar de desaprovação do feitor e do patrão. Em verdade, a alegria da vindimadora, num primeiro momento pelo menos, assume os contornos de um ato de rebeldia e insubordinação, uma vez que contrasta radicalmente com a realidade de exploração e de semiescravidão na qual ela está inserida, ao exercer uma atividade mal remunerada, em condições degradantes e muitas vezes desumanas. Sua cantoria desafiadora destoa da submissão e do silenciamento dos outros trabalhadores, descritos pelo narrador como “escravos”:

Nem a cara seca e vermelha do Sr. Berkeley, o patrão, lhe meteu medo. Enquanto os mais, num respeito de escravos, se descobriam ou cumprimentavam aquele símbolo do trabalho e dos ganhos da Ribeira, continuou a cantar como se nada fosse, e à noite, ao deitar, ainda trauteava uma moda. Foi a Guilhermina, já enfasiada, que a mandou calar.

– Não estás farta, mulher?!

Riu-se e continuou na dela. E agora, ao cabo de quatro dias de azáfama, tinha ainda a voz fresca como uma alface. E com segundas... (Torga, 1996a, p. 188).

Ao mesmo tempo, a alegria constante de Lúcia demonstra uma alienação, um esquecimento da sua condição de camponesa e de trabalhadora explorada, inconsciente dos dramas vividos por conta da sua classe social. Assim como identificamos na maioria dos textos neorrealistas, sobretudo naqueles publicados na década de 1940, também esse conto de Torga explora o tema da alienação dos

trabalhadores, daqueles que são explorados pela lógica capitalista, mas que raramente estão conscientes disso e buscam meios de se organizar, de se unir e se rebelar contra esse sistema de opressões e injustiças sociais. A alienação surge nesse conto como um “esquecimento colectivo”, que por vezes vacila, como se os oprimidos só fossem capazes de despertar minimamente do seu “sono” quando algo sai dos trilhos, quando são surpreendidos por um acontecimento funesto, por alguma coisa pela qual não esperam ou com a qual não contam, a exemplo de uma ordem inesperada dada pelo feitor ou capataz:

Dir-se-ia que tudo naquele paraíso suspenso se movimentava lúdica e religiosamente. Nenhuma mágoa, nenhum ódio, nenhuma desconfiança do futuro. Alegre, a alma de cada romeiro entregava-se pressurosamente ao esquecimento colectivo que alijar do mundo as misérias e os desenganos. O tear mágico urdia desumanização. E só quando um dos fios da meada emperrava, e havia um solavanco no ritmo do cerimonial, é que se via que uma vontade prática subjazia ali, vigilante e profana. Ainda o Vitorino não acabar de sair da sua contemplação, já o Seara, o feitor lhe berrava aos ouvidos:

– Tu andas parvo ou quê? Mexe-te! Ergue e espera-me no armazém, que tens de preparar uma vasilha (Torga, 1996a, p. 189).

De modo semelhante ao que observamos no conto *O cavaquinho*, tamanha alegria e esperança como as de Lucia, em se tratando da obra Miguel Torga, geralmente prenunciam uma tragédia, um infortúnio, um desfecho calamitoso e adverso, que se coloca como um verdadeiro desafio, um obstáculo a ser vivido e, em alguns casos, superado pela força e pelo “heroísmo” que o escritor deposita nessas personagens que representam, para ele, o povo da sua terra natal, permeada por dilemas, sofrimentos, misérias e dramas de toda sorte. Após ter dito ironicamente que “não havia tristeza que entrasse naquelas almas” (Torga, 1996a, p. 190), sobretudo “na de Lúcia”, no desfecho do conto o leitor se depara com uma notícia tremenda:

Foi então que a voz de Lúcia estacou de vez. Garroteada como a do namorado, a garganta fechou-se-lhe num espasmo de perpétua agonia. Transida e comandada por tão grave silencia, a roga emudeceu também. Só a Casimira velha, desgarrada numa valeira solitária, que não ouvira nada da morte do Vitorino, asfixiado dentro do bojo da cuba [...] (Torga, 1996a, p. 191).

Por meio desses dois contos, então, acreditamos que é possível observar alguns *laivos*, *rastros* ou *fulgurações* de um Neorrealismo que, apesar da recusa do seu autor em integrar qualquer movimento ou moda literária, insiste em se fazer presente na sua obra. Ainda que não se limite aos pressupostos do Movimento Neorrealista, a literatura torguiana dialoga com o engajamento dessa geração de escritores que se opôs à *Presença* e que nasceu como uma exigência da própria realidade vivida, fruto ou resposta às questões e adversidades (sociais, econômicas, políticas) do seu tempo histórico. Ou, como coloca Almeida (1930, p. 6-7), essa nova geração de escritores, que surgiu na década de 1930 e entre os quais, a nosso ver, estava Miguel Torga, ao distanciar-se do Presencismo coimbrã, diante da “angústia da hora”, pregava um “novo humanismo” na arte e na Literatura e recusava-se a permanecer na “Torre de Marfim”, enquanto seus semelhantes “morriam aos milhares”.

Com o seu “humanismo”, ou seja, com o seu engajamento, com a relevância que a realidade e o ser humano, como um ser social, ocupam na sua obra, Miguel Torga “preludia” o Movimento Neorrealista português, como defende Massaud Moisés (1975). De nossa parte, no entanto, pensamos que Torga não só antecipa e preludia¹² as preocupações do Neorrealismo português, mas

¹² Outra autora a apontar essa ideia é Pilar Vázquez Cuesta (1984), pesquisadora e professora da Universidade Complutense de Madrid, que se dedicou a estudar a obra de diversos autores da língua portuguesa e traduzi-los para o espanhol, entre os quais se destaca a obra de Miguel Torga. No prólogo de uma edição bilingue de *Poemas ibéricos*, publicado em Espanha no ano de 1984, ela salienta que, ao se distanciar do psicologismo da *Presença*, Torga se adianta em alguns anos e antecipa os pressupostos estéticos e ideológicos dos neorrealistas, que se consolidariam na década de 1940, principalmente.

defendemos a ideia de ele se insere, do ponto de vista ideológico principalmente, na tradição neorrealista que ganhou força e se consolidou na década de 1940. Isso acontece, principalmente, com seu romance *Vindima*, publicado em 1945.

Em 1945, nenhum dos romances neorrealistas até então havia se debruçado sobre a realidade do Norte de Portugal, sobre a vida e as misérias dos camponeses e dos trabalhadores do Douro e das regiões montanhosas. Pouco discutido e pouco analisado, muitas vezes ignorado ou compreendido por parte da crítica como um romance “falhado” (Lisboa, 1980), sem contar sequer com uma edição brasileira e carecendo, a nosso ver, de ser urgentemente redescoberto, *Vindima* preenche esse vácuo e denota o quanto Miguel Torga talvez não estivesse assim tão afastado do que na altura, em Portugal, se escrevia, se publicava e se discutia em termos literários, sobretudo no âmbito do romance neorrealista.

A atitude revolucionária, rebelde e, de alguma maneira, anarquista de Torga e de muitas das suas personagens não impede, de todo modo, que sejam percebidas em sua obra ora uma *fulguração presencista* ou ao menos uma tendência ao individualismo, que tem origem justamente no período da sua colaboração direta com esse movimento, ora uma *fulguração neorrealista*, nascida da insatisfação com a recusa da *Presença* em valorizar a dimensão social da Literatura e que se intensifica com a criação da revista *Manifesto*, em 1937. A partir dos anos 1940, esse diálogo ou essa aproximação aos pressupostos e ditames ideológicos e estéticos do Neorrealismo, ao compromisso social de representar as misérias de Trás-os-Montes, de se conectar com essa “consciência colectiva” (Torga, 1982a, p. 9), intensifica-se, como observamos em muitos dos contos que integram os livros *Contos da montanha* e *Novos contos da montanha*, e alcança seu auge em *Vindima*, um romance de “matriz claramente neo-realista” (Leão, 2007, p. 49). Estamos convencidos, portanto, de que a literatura torguiana opera a partir dessa dualidade, dessas duas forças, que não se anulam ou se sobrepõem, mas parecem estar em constante diálogo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. R. Dilettantismo e humanismo. **Pensamento**, Porto, v. 9, n. 146, p. 332, 1930.

BERNDT, C. V. **Vindima e Levantado do chão**: fulgurações neorrealistas em Miguel Torga e em José Saramago. 2021. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

GONÇALVES, F. M. **Ser e ler Torga**. Lisboa: Veja, 1986.

LEÃO, I. V. P. **O essencial sobre Miguel Torga**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

LISBOA, E. **Poesia portuguesa**: do “Orpheu” ao Neo-Realismo. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1980.

LOPES, T. R. Ao princípio era a Terra: a (des)propósito do Teatro de Miguel Torga. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 43, p. 51-60, 1978.

LOURENÇO, E. O Portugal de Torga. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 135-136, p. 5-12, 1995.

MELO, J. **Miguel Torga**: a obra e o homem. Lisboa: Arcádia, 1960.

MOISÉS, M. **O conto português**. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

REDOL, A. **Gaibéus**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

ROCHA, C. R. **Revistas literárias do século XX em Portugal**. Lisboa: IN-CM, 1985.

TORGA, M. **Orfeu rebelde**. 2. ed. Coimbra: Coimbra, 1970.

TORGA, M. **Poemas ibéricos**. Coimbra: Coimbra, 1982a.

TORGA, M. **Novos contos da montanha**. 11. ed. Coimbra: Coimbra, 1982b.

TORGA, M. **Contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996a.

TORGA, M. **A criação do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b.

TORRES, A. P. **O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1983.

VÁZQUEZ CUESTA, P. Prologo. In: TORGA, M. **Poemas ibéricos**. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica/Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984. p. 7-21.

17

Emilly Farias Costa

***MUSA, DE SOPHIA DE MELLO
BREYNER ANDRESEN:
POESIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA***

RESUMO

Este ensaio propõe uma leitura do poema *Musa*, integrante do *Livro sexto* (1962), de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), buscando compreender de que modo a invocação poética se articula à busca pela verdade, pela memória e pela liberdade em meio ao contexto opressor do regime salazarista. Partindo da tradição mítica, dialogando com a reflexão da imaginação material e com a concepção de espaço poético, analisamos como as imagens poéticas configuram um percurso simbólico de retorno e refúgio. Essas imagens surgem no espaço de resistência interior e de proteção diante da violência histórica; assim, o poema revela a dimensão ética e política da poesia de Sophia: o canto pedido à Musa é também um gesto de insubmissão, um modo de preservar, pela palavra, a liberdade e a verdade em tempos de silêncio e repressão.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen; poesia; resistência; mito.

A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) ocupa um lugar de alta relevância na Literatura Portuguesa, não apenas pelo estilo e pela clareza da linguagem, mas também pela força política e preocupação com a verdade e a liberdade. Sua obra reflete um diálogo contínuo entre o mundo interior e o exterior, entre o humano e o divino. Nesse sentido, a poesia de Sophia é, simultaneamente, contemplação e intervenção: uma busca incessante pela harmonia perdida e pela recuperação da relação entre o ser humano e o cosmo.

Publicado em 1962, o *Livro sexto* constitui um marco na trajetória literária da autora. Em meio ao contexto repressivo do Estado Novo, regime autoritário instaurado em Portugal sob a liderança de António de Oliveira Salazar (1933-1974), Sophia escreve uma poesia que resiste ao silêncio imposto pela censura e à alienação social. Assim, o *Livro sexto* surge como um espaço de reflexão crítica e de afirmação da consciência, em que a poesia se torna instrumento de libertação espiritual e política.

O reconhecimento dessa dimensão poética e moral levou Sophia a receber, em 1964, o Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores pelo *Livro sexto*. Essa distinção confirmou a importância da obra tanto pela inovação estética quanto pela integridade intelectual da autora. Na ocasião, o discurso feito por ela contemplou e esclareceu a relação da poeta com a busca pela liberdade, a moralidade que lhe é atribuída e o lugar que o artista deveria, segundo a autora, ocupar na sociedade:

Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Se em frente do esplendor do mundo nos alegramos com paixão,

também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Esta lógica é íntima, interior, consequente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência. [...] A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal (Andresen, 2018, p. 365-366).

Nesse trecho, Sophia de Mello Breyner Andresen revela a íntima relação entre o olhar poético e a consciência moral que atravessa toda a sua obra. Para a autora, quem é capaz de ver o “espan-toso esplendor do mundo” não pode deixar de perceber também o seu sofrimento, pois a atenção poética é total, tudo está a ela relacionado. Assim, a poesia nasce como uma forma de conhecimento ético: ao nomear o real com rigor e fidelidade, o poeta é levado, pela própria natureza da sua arte, a buscar a justiça. Essa moral não deriva de normas exteriores, mas de uma coerência interior, de uma necessidade de permanecer fiel à verdade do vivido. Sophia afirma, portanto, que a poesia é uma forma de resistência e de lucidez, expressão de uma consciência que se recusa a aceitar as fatalidades do tempo vivido. Louvar o esplendor e revoltar-se diante da dor são gestos inseparáveis.

A visão ética que sustenta a poesia de Sophia está profundamente ligada à sua postura política de resistência durante a Ditadura Salazarista. Ao afirmar que a poesia é uma forma de consciência e que o poeta deve permanecer fiel à verdade do vivido, opõe-se frontalmente à lógica da censura, da mentira e da opressão que caracterizavam o Estado Novo. Sua escrita não se constrói como panfleto ou propaganda, mas como ato moral e testemunho, um modo de defender a liberdade pela palavra. Em um tempo em que a arte era frequentemente usada para legitimar o regime, a autora

reivindica para o poema a função contrária: desvelar o real e restituir a dignidade da linguagem. É nesse sentido que sua obra, mesmo quando não nomeia diretamente a política, assume um caráter de denúncia e de esperança. Segundo Rita Barbosa de Oliveira (2012), em *Sophia: poema de mil faces transbordantes*, as imagens construídas pelo poeta revelam o mundo, entendendo-o como o lugar e o tempo dos acontecimentos e a autora formula a hipótese de que Sophia associa a missão do poeta com uma participação política, considerando que o artista reinventa o “mundo belo-ordenado” para religar os homens que vivem no “tempo dividido”, em que trabalham sob perspectivas capitalistas. O sofrimento causado pelas guerras e pela ditadura marcam a poesia com essa obrigatoriedade política, uma vez que, segundo Oliveira (2012), na poética andreseniana há a relação entre poética e política, numa ideia de que a poesia tem a missão de viver a beleza da realidade por meio do poema. Sophia entende que a ação política do poeta se revela no poema, tal como o mito trágico, exigindo do homem o reconhecimento de si mesmo no tempo e no espaço em que habita para juntar-se aos outros em busca do sumo bem.

Entre os poemas que compõem o volume, destaca-se *Musa*, que será abordado neste ensaio, mas, antes de iniciar a discussão, faz-se necessário compreender a relação da poeta com o Classicismo. De acordo com Miguel Santos Vieira (2014), não é encontrada uma explicação ou encenação fiel dos mitos na poesia de Sophia Andresen, mas, sim, uma mitologia pessoal em que ela recria os mitos à sua maneira, interiorizando os elementos míticos a serviço de uma ontologia que busca as origens do ser.

Foi Sophia quem se lembrou da Grécia. E na Grécia não só voltou a encontrar os mitos fundadores da cultura ocidental, mas foi aí que reconheceu o Portugal do seu tempo; foi aí que descobriu que o que acontecia ao seu país já acontecera na história da Grécia clássica e que a tragédia e o mito tinham reflectido esses factos (Vieira, 2014, p. 48).

Esses mitos relacionam-se diretamente ao poema, a começar pelo próprio título, *Musa*. Na *Teogonia*, Hesíodo descreve as Musas como filhas de Zeus e de Mnemosýne (Memória), divindades que, por meio do canto e da dança, concedem aos mortais o dom de conhecer a verdade. São elas que inspiram o poeta, permitindo-lhe transformar a experiência humana em palavra significativa. Assim, ao evocar a figura mítica, Sophia não apenas retoma a tradição clássica, mas também reinterpreta o mito da inspiração poética, atribuindo-lhe um sentido ético e contemporâneo: o canto verdadeiro é aquele que revela, com lucidez e justiça, a realidade do mundo. O próprio título *Musa* já constitui uma invocação ao ser mítico que dá nome ao poema e o mesmo vocábulo é o primeiro a ser pronunciado em seu primeiro verso. Esse duplo gesto, nomear e chamar, revela a força performativa da palavra poética, pois, na tradição antiga, o nome das Musas coincide com o seu próprio ser: dizer o nome é fazer com que elas se manifestem. Assim, o sujeito poético inicia o poema como quem faz uma prece, evocando o espaço do sagrado pela linguagem. Ao evocar a Musa, ele não apenas chama a inspiração, mas estabelece um pacto com a palavra, formulando seu pedido e, em seguida, justificando-o.

Ainda na *Teogonia*, de Hesíodo, a verdade aparece como uma forma de revelação concedida pelas Musas. O poeta relata que, “entre muitas mentiras semelhantes aos fatos”, apenas elas, quando desejam, sabem dizer a verdade (Hesíodo, 1995, p. 2). Essa concepção mítica da verdade como dom e desvelamento ressoa fortemente no poema *Musa*. Desde o primeiro verso, o sujeito poético dirige-se à Musa com um pedido: que ela lhe ensine o canto, gesto que expressa tanto humildade quanto desejo de conhecimento. Ao longo do poema, esse pedido reaparece diversas vezes, cada vez ampliado por novas motivações e sentidos. Num primeiro momento, a súplica assume um tom solene e altruísta, pois o eu lírico não busca a verdade apenas para si, mas almeja que ela se torne acessível a todos, como um canto partilhado que restitui à palavra o seu valor

de comunitário e de revelação. O desejo de compor um canto “por todos entendido” pode indicar, simultaneamente, uma aspiração coletiva e uma insegurança individual, o reconhecimento de que a verdade poética só se cumpre plenamente quando partilhada.

Esse pedido pelo canto faz, também, relação com o culto a Mnemosýne:

Fecundada por Zeus Pai, que no panteão hesiódico encarna a Justiça e a Soberania supremas, a Memória gera e dá à luz as Palavras Cantadas, que na língua de Hesíodo se dizem Musas. Portanto, o canto (as Musas) é nascido da Memória (num sentido psicológico, inclusive) e do mais alto exercício do Poder (num sentido político, inclusive). O aedo (Hesíodo) se põe ao lado e por vezes acima dos basileís (reis), nobres locais que detinham o poder de conservar e interpretar as fórmulas pré-jurídicas não-escritas e administrar a justiça entre querelantes e que encarnavam a autoridade mais alta entre os homens. Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática) (Hesíodo, 1995, p. 11).

Essa citação evidencia a origem mítica e simbólica do canto poético na tradição grega, sublinhando a relação entre memória, palavra e poder. Ao afirmar que as Musas, as “Palavras Cantadas”, nascem da união entre Mnemosýne (Memória) e Zeus (Justiça e Soberania), o autor mostra que o ato de cantar é, desde a sua origem, uma forma de conhecimento e autoridade. O poeta, filho simbólico dessa união, torna-se aquele que preserva o passado e dá sentido ao presente por meio da palavra. Na cultura oral grega, o aedo, como Hesíodo, ocupa um lugar privilegiado, pois seu canto conserva a memória coletiva e, ao mesmo tempo, exerce uma função ética e política: transmitir e interpretar a justiça.

Sob essa perspectiva, a poesia não é mero ornamento estético, mas um instrumento de poder simbólico e moral, que rivaliza com o poder dos reis. O poeta, guardião da memória e mediador entre os deuses e os homens, participa da soberania do discurso verdadeiro. Essa concepção é fundamental para compreender o modo como Sophia ressignifica o mito da Musa: em *Musa*, a inspiração não vem de um êxtase distante, mas de uma responsabilidade histórica, o dever de cantar a verdade e de conservar, pela palavra, a memória ética de seu tempo.

Outro elemento de grande relevância presente no poema é a imagem da casa. O eu lírico dirige-se à Musa pedindo que lhe ensine o canto para que possa regressar a uma casa primitiva. Esse retorno assume um sentido simbólico e existencial: ao desejar tornar-se planta, pedra ou parede dessa casa ou, ainda, o som do mar que a envolve, o sujeito poético expressa o anseio de fundir-se com a matéria do mundo, diluindo as fronteiras entre o humano e o natural. A casa, portanto, não é apenas um lugar físico, mas um símbolo de harmonia e unidade perdida, que o sujeito poético tenta recuperar via canto da Musa.

Segundo Agripina Ferreira (2013, p. 35),

a casa, primeiro universo do ser humano, é um objeto onírico de fundamental importância numa poética do espaço. Ontologicamente, a casa como um núcleo permanente e como um bem acompanha o ser humano ao longo de sua existência. E no silêncio e na solidão sempre se volta para um outrora que há muito passou, reencontrando a casa nas profundezas de sua alma sonhadora. A casa está nele, e ele está na casa de seu devaneio.

A casa, como primeiro universo do ser humano, assume em *Musa* um papel central como núcleo existencial e simbólico. Pela reflexão apresentada, ela é um objeto onírico de fundamental importância numa poética do espaço: acompanha o ser humano ao longo da vida, guarda memórias e se mantém como ponto de referência

ontológica. No silêncio e na solidão, a casa remete a um outrora perdido, sendo recuperada nas profundezas da alma sonhadora, tornando-se tanto presença interior quanto espaço imaginário. Em Sophia, esse retorno à casa primitiva não é apenas reminiscência nostálgica, mas gesto de reconstrução poética e existencial.

A respeito das imagens espaciais construídas,

lugar que não é lugar, utopia do desejo que nenhum deslocamento do espaço permite alcançar. É talvez por ser ele para o movimento um objeto inacessível que ele torna-se para a fala um objeto privilegiado: na falta de poder transportar-se até ele, o poeta tentará aproximá-lo por metáforas (Collot, 2010, p. 212).

A reflexão de Michel Collot (2010) sobre o “lugar que não é lugar” demonstra a relação do sujeito poético com a casa e o mar no poema. A casa primitiva, desejada pelo eu lírico, configura-se como esse espaço utópico do desejo, inacessível ao deslocamento físico, mas atingível pela linguagem poética. Diante da impossibilidade de retorno real a essa origem, resta ao poeta a tarefa de reconstruí-la por meio das metáforas, fazendo da palavra um meio de aproximação simbólica. Assim, o canto pedido a Musa torna-se o instrumento capaz de reerguer, pela linguagem, o que no mundo concreto se perdeu, um gesto que reafirma a vocação da poesia de Sophia para transcender os limites do visível e instaurar um espaço entre o ser, o tempo e a memória.

Essa utopia poética, construída pela impossibilidade de alcançar o “lugar que não é lugar”, adquire em Sophia de Mello Breyner Andresen uma dimensão ética e política. Ao buscar, por meio da linguagem, um espaço de verdade e de justiça, a poeta transforma a criação literária em ato de resistência frente ao silêncio e à opressão do regime salazarista. Em um contexto em que a palavra era constantemente vigiada, o gesto poético torna-se uma forma de afirmar a liberdade interior e de resgatar a dignidade humana. A utopia,

portanto, não se limita ao plano do imaginário: ela se concretiza na fidelidade do poeta à verdade e à clareza, valores que, para Sophia, são inseparáveis da liberdade. Assim, o canto pedido a Musa não é apenas uma busca estética, mas também um ato moral e político, em que a palavra poética se ergue como espaço de resistência.

Ainda segundo Collot (2010, p. 207),

a paisagem é sentida como um prolongamento do espaço pessoal, sua amplidão é do tamanho da envergadura de um corpo próprio aumentado até os limites do horizonte. Essa convivência do olhar e do corpo inteiro com a paisagem explica que podem investir nesta quaisquer conteúdos psicológicos.

Ao perceber a paisagem como extensão do próprio corpo, o eu lírico transforma o espaço ao seu redor em um território íntimo. A casa primitiva, o mar que a envolve e a amplidão do horizonte não são meros cenários, mas prolongamentos do ser que permitem ao poeta projetar nele desejos, memórias e experiências de liberdade. Nesse contexto, o espaço poético deixa de ser passivo ou neutro: torna-se um território de interioridade e resistência, onde a fusão entre corpo, olhar e paisagem possibilita que o canto da Musa preserve a verdade, a memória e a harmonia perdida em tempos de opressão.

Sob essa perspectiva, a casa mencionada no poema pode ser lida não apenas como símbolo de origem ou harmonia perdida, mas também como um espaço de fuga e proteção diante da opressão. Em meio ao silêncio imposto pelo Salazarismo, o refúgio poético torna-se o lugar onde o sujeito encontra a liberdade que lhe é negada no mundo exterior. Retornar à casa ou fundir-se com seus elementos, tornando-se pedra, planta ou som do mar, é um gesto de recusa: recusa à alienação e à violência simbólica do regime. A casa, portanto, não é o abrigo da passividade, mas o território íntimo da resistência, onde a palavra sobrevive e se purifica. Nesse sentido, a fuga não significa rendição, mas o recuo estratégico do ser, que encontra

na poesia um modo de preservar a verdade e a memória enquanto o mundo concreto é atravessado pela censura e pelo medo.

O poema *Musa* revela-se, ao longo do ensaio, como uma obra que conjuga tradição clássica, ética poética e resistência histórica. Ao invocar a Musa, o eu lírico não busca apenas a inspiração formal, mas estabelece um compromisso profundo com a verdade, a memória e a justiça, elementos que atravessam toda a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. As imagens da casa e do mar, cuidadosamente analisadas, mostram-se como instrumentos simbólicos de refúgio e regeneração: a casa, como espaço de abrigo e unidade, permite ao sujeito poético preservar-se diante da opressão; o mar, com sua dimensão maternal e primordial, funciona como fonte de renovação e consolidação da palavra.

Nesse contexto, a poesia de Sophia se afirma como uma prática ética e política, capaz de resistir à alienação e ao silêncio impostos pelo Estado Novo, sem recorrer a panfletarismos ou mensagens explícitas de contestação. O canto do poeta é, assim, ao mesmo tempo um gesto de criação, de cuidado e de liberdade, em que a palavra recupera seu valor de comunicação universal e de instrumento de consciência crítica.

Portanto, *Musa* não é apenas um poema sobre inspiração ou memória: ele simboliza o poder transformador da poesia, que encontra na atenção aos detalhes do mundo e na fidelidade à verdade um caminho para a resistência e para a esperança. Ao integrar mito, ética e experiência histórica, Sophia de Mello Breyner Andresen reafirma que o poeta, por meio de sua arte, torna-se mediador entre o humano e o sagrado, entre o presente opressivo e a utopia de liberdade que a poesia ajuda a construir.

Ao encerrar a leitura de *Musa*, as imagens condensadas no poema evidenciam a experiência de perda e a percepção do tempo como força que fragmenta o ser. "Tudo é dado como perdido,

experimentado uma vez, e à deriva no presente vivido. Não estranhemos a percepção do tempo como uma estranha máquina trituradora do ser” (Ceia, 1998, p. 146-147). O poema transforma esse fluxo inexorável em uma espécie de refúgio, oferecendo à memória e à palavra um espaço onde o vivido é preservado e recuperado. Nesse sentido, a poesia de Sophia não se limita a registrar a experiência, mas atua como instrumento de resistência e reconstrução, permitindo que a beleza e a verdade sobrevivam à erosão do tempo e à opressão histórica, reafirmando a capacidade da palavra de criar um lar interior e um horizonte de liberdade.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, S. M. B. **Livro sexto**. [S.l.]: Assírio & Alvim, Portugal, 2013.

ANDRESEN, S. M. B. **Coral e outros poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CEIA, C. As fracturas do tempo delfico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Lisboa, n. 11, p. 129-166, 1998.

COLLOT, M. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. /n: ALVES, I. F.; FEITORA, M. M. M. (Org.). **Literatura e paisagem**: perspectivas e diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2010. p. 205-217.

FERREIRA, A. E. A. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Duel, 2013.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. 3. ed. São Paulo: [s.n.], 1995.

OLIVEIRA, R. B. **Sophia**: poema de mil faces transbordantes. Manaus: Travessia, 2012.

VIEIRA, M. S. A presença da mitologia clássica e o pensamento filosófico no regresso à Grécia de Sophia M. B. Andresen. **Revista Terceira Imagem**, [s.l.], n. 29, p. 63-83, 2014.

18

Andrea Bittencourt

LUGARES DE MARIAS NUM SARAMAGO EM CONSTRUÇÃO¹

1

Este artigo consiste em uma versão da comunicação de mesmo título apresentada no VI Simpósio Nacional e V Simpósio Internacional de Geografia, Literatura e Arte (SIGEOLITERART), realizado entre os dias 30 de novembro e 03 de dezembro de 2022, na Universidade Estadual de Goiás, Campus Cora Coralina.

DOL: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-702-6.18

RESUMO

José Saramago (1922-2010) é detentor de um rol de obras de características ímpares, tanto estilísticas quanto de construção da narrativa e das personagens, havendo a presença marcante de figuras femininas, que, como protagonistas ou orbitando as personagens masculinas, retratam parte importante do contexto sociopolítico português. Neste artigo, objetivamos analisar brevemente algumas personagens femininas de duas das primeiras obras desse autor, a saber, *Terra do pecado* (1947) e *Levantado do chão* (1980), com vistas a apontar o aspecto combativo feminino, especificamente no que se refere ao lugar dessas mulheres, verificando possíveis permanências e transformações na construção delas.

Palavras-chave: José Saramago; *Terra do pecado*; *Levantado do chão*.

INTRODUÇÃO

José Saramago (1922-2010) conta, em sua bibliografia, com um rol de obras de características ímpares, tanto estilísticas quanto de construção da narrativa e das personagens, tendo a presença marcante de figuras femininas, que, como protagonistas ou orbitando as personagens masculinas, retratam parte importante do contexto sociopolítico português. Entre seus escritos de maior destaque, podemos citar *Memorial do convento* (1982), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995); com o último, o autor recebeu o Nobel de Literatura, além de a obra ter sido adaptada para o cinema, obtendo grande êxito.

A respeito do universo feminino saramaguiano, Pedro Fernandes (2013, p. 185), após fazer uma breve lista contemplando as várias obras do autor, afirma:

Por esse curto recorte, já é possível notar que a obra de José Saramago está amparada no feminino. Também é o suficiente para dizer que o escritor esteve empenhado na construção de um imaginário sobre a mulher; imaginário que não se guia pelas formações discursivas já creditadas a elas.

De fato, Saramago dá voz e vez às personagens femininas, utilizando-as, muitas vezes, para imprimir o aspecto progressivo em seus livros, como uma forma de igualmente retratar a necessária transformação na sociedade portuguesa de seu tempo.

Tendo em mente o tema *José Saramago: uma estética combativa* e em aderência ao nosso foco de pesquisa, neste artigo nos propomos a analisar brevemente algumas personagens femininas de duas das primeiras obras desse autor, com vistas a apontar esse aspecto combativo ou de transformação, especificamente no que se refere ao lugar dessas mulheres, verificando possíveis permanências e transformações na construção delas. Para tanto, iniciamos a análise

por Maria Leonor, de *Terra do pecado* (1947), e finalizamos com Maria Adelaide Espada, de *Levantado do chão* (1980), sem deixar de mencionar outras personagens que com elas convivem ou têm ligação, numa procissão exígua das várias histórias das Marias saramaguianas.

Antes disso, cabe mencionar o uso recorrente do nome Maria para denominar várias personagens de relevância nas obras saramaguianas, o que, aliás, pode ser encontrado nas narrativas de muitos autores portugueses, das distintas escolas literárias. Talvez, isso se deva à tradição católica do país, tendo em vista que o Catolicismo tem em Maria, mãe de Jesus, a figura feminina mais importante para sua fé. Posto isso, vamos à nossa análise.

A PRIMEIRA MARIA

Em *Terra do pecado*, temos a experiência de escrita inicial de Saramago, um jovem de 25 anos que passava por transformações significativas em sua vida, como o nascimento de sua filha. Nesse romance, encontramos um Saramago muito mais contido e, de certo modo, moralista, em comparação às suas obras subsequentes.

Temos, nesse livro, a história de Maria Leonor, que, tendo ficado viúva, precisa encontrar novamente seu lugar, tanto em sua casa quanto na sociedade, para manter o sustento de sua família e de seus empregados, assim como sua propriedade. Com uma narrativa ambientada nos Oitocentos, aos olhos do leitor acostumado com a composição dos demais romances do autor, essa característica causa estranhamento, tendo em vista o resgate e predominância de aspectos realistas e naturalistas para desenhar as personagens e, consequentemente, discutir os aspectos da narrativa. Diante disso, podemos levantar a hipótese de que esse tenha sido um dos motivos pelos quais o livro foi esquecido pelo público e pela crítica por muito tempo.

Considerando essas características, a obra nos faz lembrar outro ícone da Literatura Portuguesa, Eça de Queirós (1845-1900), principalmente pela escolha de duas figuras femininas para conduzir a narrativa. Similarmente a *O primo Basílio* (1878), cujo enredo gira em torno do romance proibido de Luísa e seu primo, descoberto por sua empregada, Juliana, que passa a chantagear a protagonista para realizar seus desejos de posse, em *Terra do pecado*, Maria Leonor, após certo tempo de viuvez, tomada pela urgência de suas vontades, acaba por se envolver com seu cunhado e, depois, com o médico da família; Benedita, a empregada, de posse desse conhecimento, igualmente ameaça a patroa e conduz a direção da trama. No entanto, podemos dizer que justamente as sutis diferenças entre essas duas duplas de protagonistas revelam o início da escrita combativa de Saramago.

Sem detalhar o romance de Eça, uma vez que esse não é o foco desta análise, mas ressaltando a construção saramaguiana, principiemos por Maria Leonor, que, segundo Dayane Aline Freitas (2020, p. 9), “[...] tem um ímpeto naturalista muito mais intenso, mas em muitos momentos descritos de forma puritana, chegando a ser selvagem, comparando-se com um animal!”. Para corroborar tal afirmação, se apoia no seguinte excerto da obra original:

– Quero sentir que, no fundo, isto vale, desde que eu mantenha a serenidade suficiente para não deixar de pensar na grandeza esmagadora do Universo. Quero sentir-me íntima, idêntica à fêmea irracional que atraíço pela primeira vez o macho preferido, já depois dele morto... Sei que é impossível sentir-me deste modo, mas, se o não consigo, um pouco que seja, não poderei chegar ao fim! (Saramago, 2022, p. 132).

Em continuidade, aponta que a personagem é guiada pelos seus instintos sexuais (Freitas, 2020), e não por um ideal romântico, o que podemos vislumbrar pela escolha dos termos “fêmea” e “macho” no excerto anterior, assim como pela seguinte fala de Maria Leonor:

– É simples. Tudo isto é simples e claro, duma simplicidade e duma clareza naturais... Uma mulher, um homem, a chispa

que salta, a razão que se encadeia, e é tudo... Quando sucedeu, achei-me reles, baixa como a lama, abjecta como um escarro, pensei que não podia viver mais. Depois, acalmei-me, concluí que não agira propriamente como mulher, como representante de uma espécie distinta e superior, em que a posse animal foi adornada, crismada, enfeitada de palavras lindas, que a tornaram apresentável, capaz de não ofender os ouvidos mais castos e os sentimentos mais puros: eu procedera como a fêmea pré-histórica, que se embrenhava no mato, berrando, ciosa pelo macho, e que se espojava depois na terra fecunda e negra. Eu era joguete das forças naturais do sexo, as mais misteriosas forças da vida, que são o anseio íntimo para a imortalidade dos deuses. Foi pensando isto que me acalmei: desde que fora tudo consequência duma causa de que me não era possível defender, sentia-me irresponsável como o cavalo que alguém guia para um abismo. Não me cabia responsabilidade na queda, alguém me impelia, alguém me guiava... (Saramago, 2022, p. 132-133).

Sua natureza sexual, no decorrer da obra, é intensificada, deixando no esquecimento – pelo menos, no que diz respeito às ações da protagonista – o lugar feminino impingido pela sociedade de que faz parte, tendo em vista que, no século XIX, o que se esperava de uma viúva era justamente sua “infertilidade” após a morte de seu esposo, no sentido de sua sexualidade ser enterrada/deixar de existir com esse acontecimento ou até mesmo ela desejar sua própria morte, imaginando não ser capaz de (sobre)viver sem seu companheiro. Nesse sentido, podemos citar a seguinte passagem da obra:

No corredor, uma criada desmaiou. Levaram-na, à pressa, levantando um ruído de pés arrastados, que fez voltar o rosto transtornado de Maria Leonor. Um desejo furioso de expulsar toda a gente dali se apossou dela; apenas a voz da razão a impedia de gritar que a deixassem, *até morrer também*, aos pés do cadáver do marido (Saramago, 2022, p. 11, grifo nosso).

Assim, neste ponto, já temos um primeiro movimento combativo de Saramago relativo ao lugar da mulher e sua autopercepção.

Apesar de Maria Leonor ainda estar presa aos moldes ditados pela sociedade de que faz parte, tem um princípio de libertação e de tomada de consciência de si própria. Com isso, podemos reforçar o entendimento de Inês Santos Silva (2017, p. 41):

Esta narrativa é um contributo fundamental para uma revalorização do direito da mulher à sua individualidade e, principalmente, ao seu corpo. [...] Em *Terra do Pecado*, confirma-se esse direito à intimidade da mulher, à consciência da sua sexualidade, à necessidade física e respetiva satisfação. Neste livro, reforça-se que, apesar de se tratar de um ser racional, a componente física do ser humano não lhe retira, de forma alguma, dignidade.

Apesar de trazer certa libertação feminina no tocante às suas vontades, a narrativa igualmente aponta o conflito interno da personagem, resultado de seu lugar de vítima dos direcionamentos impostos pelo contexto em que vive, como demonstra o seguinte excerto:

O escândalo! Como tinha podido descer tão baixo? Como, sem amor, sem que outra paixão, que não fosse a dos seus miseráveis sentidos, a cegasse, pudera apertar um homem nos braços, apertá-lo contra o peito, torcer-se sob o seu peso de animal cioso? Que miséria a sua! E agora? Que fazer? Em casa, à sua vista constantemente, uma mulher que não vira, mas que sabia... O olhar claro e puro dos filhos, a confiança dos amigos, o seu trabalho, tudo o que até ali constituíra a sua razão de viver, ficava à mercê de uma inconfidência, de uma palavra solta, de um gesto denunciador. E, então, seria a vergonha, o esgarço na face, o olhar desviado, a reprovação no rosto dos outros, os ditos murmurados, as insinuações torpes a sugerir pormenores lúbricos... E ele? O que faria, também? Ele, que quase a possuía, o que diria, o que pensaria? (Saramago, 2022, p. 115-116).

A reprovação temida por Maria Leonor é representada, principalmente, por Benedita, que faz o papel da censura, assim como Juliana, do universo queirosiano, porém com motivações diferentes desta. Nas palavras de Silva (2017, p. 38),

Benedita é os olhos, ouvidos e boca de uma sociedade inflexível e opressora que espera um certo tipo de procedimento de Maria Leonor. Lembra, neste contexto, a criada Juliana, de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós. Benedita é, na verdade, alegoria de uma sociedade retrógrada profundamente moldada pelo conceito de 'pecado' que usa como meio de controlo.

Criada de Maria Leonor, com o casamento desta, Benedita segue a patroa até seu novo lar – situação vivenciada por muitas dessas mulheres de estratos sociais mais baixos no período, que deixam sua vida de lado para servir a outrem – e ali encontra sua felicidade: “[...] Os anos passaram, e ela tinha duas crianças para entreter e para adorar. Não! Nada mais desejava. Era feliz [...]” (Saramago, 2022, p. 6).

A motivação da censura de Benedita é o sentimento velado pelo patrão, aos moldes de uma devoção, de forma que as atitudes de sua patroa são tomadas por ela como desrespeito àquele homem. Além disso, intercede pela segurança das crianças e, de certo modo, da própria Maria Leonor, por quem nutre um sentimento fraterno. A respeito, Freitas (2020, p. 7) expõe:

Já Benedita age por causa de seus sentimentos em relação ao falecido patrão, buscando manter seu nome honrado, mas, também procede em favor das crianças, defendendo-as dos ataques de histeria de Maria Leonor e, até mesmo em favor da patroa, por quem sempre nutriu um carinho fraterno, sendo que, mesmo sabendo dos segredos de Leonor, não conta a ninguém e só se utiliza do que sabe para proteger a ama contra si própria, sendo isso perceptível até para a senhora [...].

Sobre o cuidado de Benedita com a patroa, seus filhos e, por consequência, com a quinta e todos que ali vivem, um diálogo entre as duas após alguns meses do falecimento do patrão o revela; vejamos:

– Que tenho que ver com isso? Ora essa! O que toda a gente desta casa tem!... Tenho que foi uma desgraça ele ter morrido, porque esta casa vai de mal a pior e não tardará

muito que estejamos todos na rua, sem eira nem beira, porque ninguém se importa com o trabalho, visto que a dona da casa passa os dias a olhar para as nuvens, sem cuidar de saber se os criados trabalham ou calaceiam! Veja a senhora o bonito estado em que faz andar os meninos! Perderam a alegria, a saúde, andam tão enfiados e amarelinhos que metem dó! Se pergunto o que têm: 'É a mãezinha que está doente!'; e daqui não saem. Veja o grande trabalho que aflige os criados [...] (Saramago, 2022, p. 42).

De certa forma, é ela quem assume o papel momentâneo de direção da família e criados, mas entende que ele deve ser exercido por aquela de direito, daí sua intervenção, visando a um bem maior. Essa intervenção é também feita pela personagem diante das demais criadas, ante o falatório de que o que faltava à senhora era o calor de um macho, pois, como detentora da moral religiosa, Benedita não podia aceitar tal relação da viúva com qualquer outro homem. Na verdade, esse tipo de intercurso parece ser tomado como algo impensado até em relação a ela mesma, como podemos ver pela sua reação no episódio em que é agarrada no escuro, quando ainda trabalhava na casa dos pais de Maria Leonor:

[...] àquela noite em que, ao subir a escada, de volta de procurar um remédio para as dores de cabeça do patrão, se sentira apertada nos braços dum homem que a beijava brutalmente, no escuro. Gritara, espavorida, até que, por cima do corrimão, no patamar, aparecera a senhora dona Júlia, com um candeeiro. Quando lhe perguntaram o que sucedera, não fora capaz de responder, tremendo como varas verdes. E quando se explicou, diante dos patrões e da menina, viu o senhor Melo encolher os ombros e voltar-lhe as costas, enquanto a senhora acenava indignada, murmurando da maldade dos homens. A menina Maria Leonor abriu para ela uns grandes olhos dilatados de curiosidade (Saramago, 2022, p. 69).

Em um único trecho, identificamos a dualidade existente entre as duas personagens aqui discutidas: de um lado, Benedita, mesmo estando numa posição social inferior, representa a sociedade

burguesa crítica, cerceadora dos lugares e pensamentos femininos, especialmente fruto da educação tradicional do tempo histórico narrado, fundamentada nos preceitos religiosos católicos, que colocavam a mulher como esposa, dona do lar e mãe de família, devendo, assim, obedecer ao seu esposo e prezar por um lar harmonioso, aceito e respeitado por seus pares; de outro, Maria Leonor, desde tenra idade, demonstra ter espírito curioso, o que a leva a muitos conflitos internos ante a disparidade entre a posição que deve assumir perante os outros e seus desejos mais íntimos, tendo em vista ter sido educada aos moldes tradicionais citados.

Posto isso, pela representação de Maria Leonor na narrativa, podemos vislumbrar, mesmo nesse primeiro escrito de Saramago – que em muitos aspectos pouco se aproxima de suas demais obras –, sua característica combativa e transgressora, direcionada, no caso, à caracterização de uma mulher à frente do tempo narrado – apesar de seus conflitos. Essa, aliás, é a aproximação que nos interessa, refletida na sequência a partir de outro romance, em que já figura a escrita saramaguiana com a qual estamos acostumados.

A MARIA QUE ENCONTRA SEU LUGAR

Caminhando na análise e na obra de Saramago, *Levantado do chão*, romance lançado mais de 30 anos depois do primeiro aqui discutido, retrata a história da família Mau-Tempo desde sua origem, que serve de fio narrativo para tratar de três quartos de século da história portuguesa, do início do século XX, com a implantação da República, até a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, “data da ressurreição do povo português arcada pelo fim do regime ditatorial de Salazar” (Oliveira Neto, 2010, p. 4). Nele, temos já a estética saramaguiana com que estamos familiarizados, com personagens mais próximas de seu tempo, assim como uma escrita

de maior denúncia e crítica, abrangendo, nesse sentido, o foco de nossa análise: a mulher.

Nessa obra, o narrador conta, como já adiantado, os acontecimentos vivenciados por várias gerações dos Mau-Tempo, que representam, de acordo com Pedro Oliveira Neto (2010, p. 4), “propriamente uma coletivização do povo português, constituindo, destarte, as linhas de uma nova epopeia lusíada; entretanto, não se fecha a essa constatação, são eles também a coletivização do povo oprimido”. No decorrer desse relato, Saramago, segundo Silva (2017, p. 27), dá voz àqueles esquecidos e emudecidos pela história, aí inclusas as

mulheres submissas ao marido, à família e à sociedade, mas sobretudo mulheres submissas ao peso da realidade e à força das circunstâncias. Mulheres submissas a um tempo de condições precárias para as famílias camponesas, de firme opressão política, de repartição desigual da riqueza, de grande controlo por parte dos latifundiários que concentravam todos os direitos e impunham aos trabalhadores apenas deveres [...].

Esse aspecto submisso é denunciado em vários momentos, tanto pelo narrador quanto pelas personagens, mesmo que, como veremos, haja uma transformação nas ações das mulheres no decorrer da narrativa. Diante disso, tendo em vista nosso objetivo, é relevante trazer algumas rápidas passagens a esse respeito:

[...] De quê a vingança, não disse, nem Sara da Conceição perguntou. *Vivia sofrida e calada* (Saramago, 2013, p. 31, grifo nosso).

[...] Então vamos os dois, mas um homem não é muito para estas coisas, o seu dever é ganhá-lo, fazê-lo render é com a mulher, além de que as mulheres estão habituais, *protestam, juram, regateiam, fazem choradeira*, capazes até de se atirarem para o chão [...] (Saramago, 2013, p. 91-92, grifo nosso).

[...] Acorda em frio suor Sara da Conceição, ouve o ressonar do filho, o mau dormir do neto, não sente as netas nem a nora, são mulheres, por isso *caladas* [...] (Saramago, 2013, p. 120, grifo nosso).

[...] De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu *fado de parideiras e animais de carga* (Saramago, 2013, p. 134, grifo nosso).

Muito dos homens se tem falado, alguma coisa de mulheres, mas quando assim foi, como de *passageiras sombras ou às vezes indispensáveis interlocutoras*, coro feminino, de costume *caladas* por ser grande o peso da carga ou da barriga, ou então mães dolorosas por várias razões, um filho morto, outro valdevinos, ou filha desonrada, é o que não falta [...] (Saramago, 2013, p. 199, grifo nosso).

[...] consoante Jeová determinou, Parirás com *dor*, e assim tem acontecido todos os dias a todas as mulheres, mesmo àquelas que do dito Jeová não conhecem nem o nome [...] (Saramago, 2013, p. 317-318).

Apesar de um pouco extensa essa exposição, como indicamos, ela é relevante para mostrar a visão sobre o papel da mulher exposta no decorrer da narrativa. Não obstante a obra seja ambientada num período contemporâneo ao do autor, é possível identificar a permanência do pensamento burguês – mesmo que o estrato social retratado seja inferior – relativo à mulher, também presente em *Terra do pecado*, no sentido de elas serem indivíduos que orbitam os homens, sombras, interlocutoras, mas caladas, afeitas à sentimentalidade e sujeitas à dor, como indicam os destaques feitos nas citações.

Sobre a dor, cabe mencionar que pode ser entendida como uma espécie de castigo de Deus, impingido a todas as mulheres, herdeiras do pecado original de Eva ao comer a maçã e causar a expulsão da humanidade do Paraíso. Enquanto, na primeira obra analisada, o pecado e seu julgamento foram discutidos especialmente a partir da personagem Benedita, sendo a dor retratada pelos conflitos internos de Maria Leonor, aqui, vemos a característica narrativa

saramaguiana, com a frequente recuperação de passagens bíblicas a partir de versões próprias, como forma de tecer críticas, tanto sociais e políticas quanto direcionadas à Igreja – lembrando que o próprio Saramago se definia como ateu.

Ainda sobre os trechos trazidos, eles refletem principalmente a caracterização de Sara da Conceição. Por isso, retornando à saga e focando nas personagens femininas, num primeiro momento, temos essa personagem, que, para casar com Domingos Mau-Tempo, força uma gravidez. Submissa a esse marido, que gasta seu dinheiro em bebida, o segue sem rumo, carregando seus cinco filhos e sendo por ele tratada com violência. Mesmo não mais sob seu jugo, ela necessita da tutela de um homem para proteger a si e seus filhos, revelando o papel secundário e apagado destinado à mulher daquele tempo. Vejamos esse episódio:

E chegou o dia em que Sara da Conceição chamou o marido e ele não respondeu. Foi essa a primeira vez que Domingos Mau-Tempo desprezou a família e desnordeou para longe. Então, Sara da Conceição, que tanto tempo calara o seu viver, rogou a uma vizinha letrada que lhe escrevesse uma carta, e foi como se lhe estivessem repuxando a alma, não fora para isto que quisera o seu homem, Meu pai, pelo amor de Deus lhe peço me venha buscar com os seus burritos e o carro, para ao pé de si, para a minha terra, e me perdoe os trabalhos e desgostos que lhe tenham dado, também a sua resignação, com o meu grande arrependimento de não obedecer aos conselhos que tantas e tantas vezes me deu, que não fizesse este infeliz casamento, um homem que só amarguras me tem dado, do pior tenho sofrido, misérias e desgostos e pancadas, bem avisada fui, mal avisada andei, frase final que de seu cabedal literário a vizinha acrescentou, conciliando o clássico e o moderno com louvável desplane (Saramago, 2013, p. 42).

Letrada, Sara precisa recorrer a seu pai para manter sua família, assumindo, para tanto, a culpa de não lhe ter ouvido. Como bem disserta Silva (2017, p. 29),

Saramago evoca assim um tempo miserável para grande parte das mulheres. Recupera o conceito de patriarcado, designa as mulheres como 'sombra', demonstra que não têm individualidade. Não existem enquanto mulheres, mas enquanto esposas. A vocação de esposa é apontada desde o nascimento e, mais do que um desejo, é um hábito. Estas mulheres vivem submissas a maridos que, fisicamente mais fortes, as usam conforme a necessidade.

Na sequência, a submissão da mulher ao homem dá lugar à cumplicidade no relacionamento, retratada por João Mau-Tempo e Faustina, que têm três filhos. Essa cumplicidade pode ser vislumbrada no episódio de suas núpcias, na verdade, de sua união carnal, que faz as vezes de casamento, marcada pela partilha da ceia entre marido e mulher, como segue:

João Mau-Tempo levava Faustina pela mão, tremiam-lhes os castigados dedos, guiava-a sob as árvores e ao rente dos matos e das ervas molhadas, e de repente, sem saberem como aquilo aconteceu, talvez a cansaça de tantas semanas de trabalho, talvez tremor insuportável, acharam-se deitados. Em pouco tempo perdeu Faustina a sua donzelia, e, quando terminaram, lembrou-se João do pão e chouriço, e como marido e mulher o repartiram (Saramago, 2013, p. 77).

Esse progresso inicial na construção das personagens femininas é reforçado e ampliado por Gracinda Mau-Tempo, filha desse casal. A maternidade cumpria um papel fundamental nesse momento da sociedade portuguesa, sendo vista como sustentáculo da nação e salvaguarda moral, considerando a importância da família para a agenda política. No entanto, a sujeição feminina continuava, devendo as mulheres se moldar à necessidade.

A despeito disso,

ao contrário das mulheres que a precederam, e que sempre calaram o que o coração queria, que souberam espalmar a sua individualidade até caberem sob a dos

homens, Gracinda faz-se ouvir, junto dos homens que, no latifúndio, decidiram manifestar-se pela melhoria das suas condições de vida (Silva, 2017, p. 32).

O entendimento de Silva (2017) lança luz sobre o seguinte excerto da narrativa:

[...] Gracinda Mau-Tempo também quis vir, já não há quem segure as mulheres, isto pensam os mais velhos e antigos, mas não dizem nada, que faria se tivessem ouvido a conversa, Manuel, eu vou contigo, e Manuel Espada, apesar de ser quem é, julgou que a mulher estava a brincar e respondeu, responderam pela boca dele sabe-se lá quantas vozes de manuéis, Isto não é coisa para mulheres, que tal foste dizer, um homem deve ter cuidado quando fala, não é só atirar palavras pela boca fora, depois fica em pouco e perde a autoridade, o que vale é tanto gostarem um do outro, Gracinda e Manuel, mas mesmo assim. Falaram do caso no resto do serão, falaram já deitados, a conversa adiantada, A menina fica com a minha mãe e nós vamos juntos, não é só dormirmos na mesma cama, enfim rendeu-se Manuel Espada e ficou contente por se ter rendido, passou o braço por cima da mulher e puxou-a para si, são gestos de homem e abandonos de mulher [...]

(Saramago, 2013, p. 335-336).

A atitude dela, aliás, é refletida numa atitude coletiva entre as mulheres; vejamos:

[...] Vamos para as oito horas, basta de trabalhar de sol a sol, e então os prudentes temem-se do futuro, Que será de nós se os patrões não quiserem dar trabalho, mas as mulheres que estão a lavar a loiça da ceia, enquanto o lume arde, têm vergonha de que tão prudente o seu homem seja e estão de acordo com o amigo que lhes bateu à porta para dizer, Vamos para as oito horas, basta de trabalhar de sol a sol, porque também elas assim trabalham, e mais ainda, doridas, menstruadas, pejudadas da barriga à boca, ou, quando já não, com os seios a derramar o leite que devia ter sido mamado, é uma sorte, não se lhes secou [...]

(Saramago, 2013, p. 361).

Nesses trechos, tanto há um início de libertação nas ações femininas quanto uma mudança nascente no pensamento masculino, tradicionalmente direcionado a manter a mulher em seu lugar secundário, sem participação nas transformações sociais e políticas de seu tempo. Elas são mostradas como trabalhadoras e mães que, apesar das dores e afastamento de seus filhos, lutam pelo seu bem-estar e sua sobrevivência.

Assim, com Gracinda, houve o início da revolução do lugar da mulher, que findou, na obra analisada, com Maria Adelaide, fruto da união daquela com Manuel Espada.

Embora tenha os olhos azuis do avô João Mau-Tempo, os quais poderiam ser vistos como sinal de dominação, pois são os olhos daquele que, há quinhentos anos, forçou a donzela na fonte, Maria Adelaide Espada já ao nascer tem voz e aos sete anos entende a vida (Duarte, 2011, p. 2017).

Lembrança de um passado infeliz e promessa de um futuro melhor, de acordo com Silva (2017, p. 33),

Saramago escolhe, portanto, uma mulher para servir de mensageira de um tempo novo. Reconhece-lhe, como a tantas outras das suas personagens femininas, as capacidades da esperança, do amor e da determinação. A vida desta mulher não será, no tempo que a narrativa dura, mais fácil do que a das mulheres suas antepassadas [...] Esta personagem persiste, no entanto, como uma transição entre a norma antiga e um tempo diferente, como uma portadora da boa nova, como uma luz que se acende sobre uma história agonizante.

Mensagem, esperança, amor e determinação. São essas as palavras usadas por Silva (2017) para caracterizar a Maria de *Levantado do chão*, as quais igualmente podem ser empregadas para falar sobre Jesus, Messias de um novo tempo, em mais uma aproximação da escrita de Saramago em relação às Sagradas Escrituras. Ainda, assim como no relato do nascimento do Filho de Deus nos Evangelhos,

na versão correspondente ao nascimento de Maria Adelaide, temos a presença de três reis magos; vejamos:

Então vieram os três reis magos. O primeiro foi João Mau-Tempo, veio por seu pé, havia ainda luz de dia, para ele nenhuma estrela seria precisa, e se mais cedo não chegou foi apenas por questões de pudor masculino [...] a vizinha disse-lhe que era avô duma menina, e ele ficou satisfeito, mas não tanto quanto seria de esperar, preferia um rapaz [...] e de oferendas não falemos, a não ser que seja recebida como oferenda esta arca de sofrimento que João Mau-Tempo transporta dentro do seu coração [...]

O segundo rei mago chegou já se fechara a noite. Veio do trabalho, nenhuma luz em casa [...] nesta altura já se sabe que o menino é menina e tem os olhos azuis [...] António Mau-Tempo [...] um rei mago que desce a rua, sujo como deve estar quem vem de trabalhar, não se lavou, não teve tempo, porém não esquece as suas obrigações e de uma lata caiada que ao lado duma porta está, colhe um malmequer, e para que não murche nos dedos mete-o entre os lábios, alimenta-o de saliva [...].

[...] A menina dorme em boa paz, tem os olhos fechados, foi uma decisão dela, só os abrirá para o terceiro rei mago, mas esse chegará muito mais tarde, noitíssima, porque vem de longe e tudo caminho da banda dos pés, faz esta viagem há três dias, ou três noites [...].

Manuel Espada não traz presentes, nem de aqui, nem de além. Estende as mãos e cada uma delas é uma grande flor, diz, Gracinda, não sabe outra palavra, e dá-lhe um beijo na face, um só, mas este único beijo não sabemos que tem para assim nos apertar a garganta [...] (Saramago, 2013, p. 320-325).

Vindos cada um a seu tempo, sem oferendas materiais a presentear, esses magos são os ancestrais de Maria Adelaide, que, por decisão sua, fecha os olhos ao sofrimento herdado do avô, assim como à flor que muda de nome pelo sentimento (mal[bem]mequer)

dada à sua mãe pelo irmão, os abrindo apenas na presença do amor compartilhado entre seus pais por meio de um beijo.

Adiante na narrativa, com a personagem já moça e trabalhando longe de sua família, temos seu retorno às origens quando da notícia de que o “governo foi deitado abaixo” (Saramago, 2013, p. 380). Sua volta a Monte Lavre é marcada por seu despertar para a realidade – e do povo, na mesma medida –, como mostrado pelo seguinte excerto:

[...] é como se tivesse vivido sempre com os olhos fechados e agora, enfim, os tivesse abrido, primeiro tem de saber o que é a luz, são coisas que sempre levam mais tempo a explicar do que a sentir, a prova é que quando chegar a Monte Lavre e se abraçar ao pai descobrirá que sabia tudo da vida dele, embora em casa não se falasse senão por meias e disfarçadas palavras [...] (Saramago, 2013, p. 382-383).

Apesar de descrita como já tendo voz ao nascer, decidindo o momento de abrir seus olhos e sabendo da vida em tenra idade, somente com a “vitória” na luta de seus iguais, parece ter Maria Adelaide finalmente acordado e encontrado seu lugar, depois de (re)conhecer tudo aquilo que já era sabido, mas permanecia nas entrelinhas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arrematando esta análise, iniciada e finalizada por uma Maria, tentamos traçar uma linha progressiva na caracterização feita por Saramago em relação à mulher e seu lugar na sociedade com base nas obras *Terra do pecado* e *Levantado do chão*, revelando as transformações narradas pelo autor, que acompanharam o contexto

sociopolítico português e, por essa feita, não puderam se dar senão a partir de uma forma combativa, tão característica do autor.

Mesmo que ambientadas em tempos distintos, nas duas obras aqui analisadas, temos a presença da mulher vítima do contexto em que vive, num lugar inferior, sujeita ao que é ditado por seu pai, depois por seu esposo, por seu patrão e, de forma permanente, pela sociedade. Essas mulheres são representadas por personagens secundárias, mas necessárias para denunciar essa realidade e realçar a necessidade de mudança, seja a mudança de visão direcionada às mulheres, seja a mudança de posicionamento das próprias mulheres.

Por outro lado, nas protagonistas, ambas chamadas Maria, temos a transformação tomando forma, tanto no que diz respeito ao lugar da mulher, que desperta para a vida e toma as rédeas de seu destino – em Maria Leonor, de forma tímida e ainda gerando conflitos internos, mas, em Maria Adelaide, de forma mais aberta e transgressora, reconhecendo seu lugar no mundo e todo o sofrimento herdado de seus ancestrais –, quanto à própria sociedade portuguesa trabalhadora, que, por sua luta, foi capaz de alcançar a sua libertação – ou, pelo menos, o início dela. Os lugares de Marias são, portanto, espaços de combate: de mulheres, de homens, de famílias, de um povo.

REFERÊNCIAS

DUARTE, L. P. *Levantado do chão*, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 201-208, jan./jun. 2011.

FERNANDES, P. Desde o princípio, o feminino como obsessão temática em José Saramago. **Laboratório de Estudos Hum(e)anos**, [s.l.], n. 116, p. 184-192, dez. 2013.

FREITAGAS, D. A. *Terra do pecado*: influências realistas e naturalistas no primeiro romance de José Saramago. **Navegações**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 1-9, jan./jun. 2020.

OLIVEIRA NETO, P. F. Fractais para uma leitura sobre o popular em *Levantado do chão*, de José Saramago. **Labirintos**, Feira de Santana, n. 7, p. 1-19, 2010.

QUEIRÓS, E. **O primo Basílio**. Lisboa: Bertrand, 2016.

SARAMAGO, J. **Levantado do chão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SARAMAGO, J. **Terra do pecado**. [S.l.]: Digital Source, 2022. *E-book*.

SILVA, I. S. **Levantadas do chão**: o poder das mulheres na obra de José Saramago. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Universidade do Porto, Porto, 2017.

19

Luana Catita Steffler

DOIS SILÊNCIOS E UMA VOZ:

A CONSTRUÇÃO DO RICARDO
REIS SARAMAGUIANO

RESUMO

Esta análise demonstra que a construção da protagonista de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago (1922-2010), se organiza a partir de dois silêncios complementares: o silêncio interior, que expressa sua atitude contemplativa e distanciada, e o silêncio do espaço narrativo, cuja atmosfera rarefeita reforça sua imobilidade e ausência de ação. Esses silêncios, psicológico e ambiental, entrelaçam-se e tornam-se decisivos para sua caracterização subjetiva. O estudo investiga o silêncio como recurso estético e como elemento formador de identidade, examinando suas manifestações nas dimensões narrativa, espacial e comportamental, com base nas reflexões de Orlandi (2007) e Brandão (2013). Assim, buscamos compreender de que modo o silêncio estrutura a psicologia da personagem e tensiona as fronteiras entre presença e ausência, palavra e apagamento.

Palavras-chave: Ricardo Reis; José Saramago; silêncio; personagem.

INTRODUÇÃO

Conhecido pelos romances de reinterpretação de eventos históricos, José Saramago (1922-2010) constrói, em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), uma narrativa com diálogo entre Literatura, história, política e identidade nacional. Amplamente revisitada pelos estudos literários, a obra possibilita inúmeros desdobramentos, uma vez que apresenta como personagens *o poeta do Orpheu*, Fernando Pessoa (1888-1935), e um de seus heterônimos mais conhecidos, Ricardo Reis, o médico, monarquista, referenciado pelo autor em correspondência a Adolfo Casais Monteiro, a 13 de janeiro de 1935, como um *espectador do mundo* (Pessoa, 1974).

Como em demais obras, o autor referencia o passado histórico via ficção, torna a Literatura instrumento de denúncia, crítica e humor irônico para tratar da injustiça social e da hipocrisia humana, possibilitando, por meio do questionamento e da sagacidade de seus narradores, cogitar outra forma de contar o que já foi dito. Conforme Cerdeira (1989 *apud* Dantas, 2012, p. 152), “Saramago não usa a História como técnica, ou como ‘discurso da verdade’, e, sim, ambiciona fazer uma nova História dos portugueses, através da ficção”. Assim, mais do que reinterpretar, Saramago consegue fornecer a esse romance, ambientado entre 1935 e 1936, percepções de quem revisita o passado “pelos olhos do presente” (Cerdeira, 1989 *apud* Dantas, 2012, p. 152).

A obra, partindo de eventos factuais, como a morte real de Fernando Pessoa, em 30 de novembro de 1935, toma esse acontecimento como ponto de partida para o regresso de Ricardo Reis ao país, que, embora seja uma persona heteronímica na produção pessoana, nesse universo ficcional é tratada como uma figura autônoma e histórica. A narrativa acompanha o suposto último ano de vida dessa personagem, retornada a Portugal, a Lisboa, após dezesseis anos de autoexílio no Brasil, e se estende até cerca de oito meses do ano de 1936, com regressões e progressões intercalando a linha temporal.

Ao longo do romance, Ricardo Reis, tendo voltado às origens e desfrutando de sua condição social, não volta a exercer a profissão, apenas instala-se em um quarto do Hotel Bragança, onde desenvolve uma rotina marcada pela lentidão, pela repetição e pela contemplação. O médico caminha pela cidade, lê jornais, observa a chuva e faz visitas ao túmulo de Pessoa, com quem mantém frequentes diálogos – uma vez que o poeta, *em pessoa*, morto, lhe aparece certa noite em seu quarto, a conversar tranquilamente acerca de seu novo *status* e do decorrer de seus dias no entremeio de dois planos, vagando do cemitério para as ruas da cidade e para o hotel: “Por enquanto saio, ainda tenho uns oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa” (Saramago, 2017, p. 77).

Pouco a pouco, o enredo incorpora personagens secundárias – como a camareira Lúcia, com quem Reis estabelece uma relação amorosa ambígua e intermitente, e Marcenda, uma jovem aristocrata, com um braço e mãos paralisados, que se hospeda mensalmente no hotel para tratamento médico na cidade, cortejada por Reis e que corresponde à afeição. A jovem, vem sempre acompanhada do pai, Doutor Sampaio, notário de Coimbra, personagem secundária fundamental para contraponto de pensamento político em relação a Reis. A discrepância entre os dois relacionamentos de cunho amoroso permitem uma leitura aprofundada de alguns traços psicológicos do protagonista, ampliam tensões entre desejo e apatia, vida e abstração, envolvimento e recusa.

O ritmo narrativo, deliberadamente vagaroso, compõe uma construção de tempo e espaço na narrativa que indica a acentuação da atmosfera existente entre o espaço e o estado de espírito do Ricardo Reis saramaguiano. Isso porque, em Portugal, em 1936, o momento político e social é crucial para o país e para a Europa. O Estado Novo salazarista consolida-se como regime autoritário, enquanto, na Espanha vizinha, eclode a Guerra Civil. O mundo caminha para o totalitarismo e situa-se entreguerras, encaminhando-se para a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Apesar da crescente

violência que atravessa os jornais e o cotidiano, Ricardo Reis mantém uma postura estoica, distante e crítica, fiel ao lema epicurista que professa – *sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo*. No entanto, essa recusa do engajamento é constantemente tensionada pela própria narrativa e pelos diálogos com o espectro de Fernando Pessoa, que funciona como alter ego, consciência incômoda ou símbolo da nação em crise. A escolha em inserir tais características no protagonista em meio a um conturbado panorama político-social, marcado pela passividade, alheamento e desinteresse por entender o que se passa ao seu redor, uma passividade que se estende inclusive sobre a própria vida, destino e decisões, demonstra a tentativa da obra de apontar uma inquietação e não aceitação em relação à versão oficial do que é compreendido como história portuguesa.

Ademais, a progressão de acontecimentos na narrativa não sofre epíteto ou atinge grande clímax. Ricardo Reis segue a vagar pelas ruas de Lisboa a passar o tempo, rememorar suas lembranças de como era a cidade e – em seu ponto de vista – não perceber grandes mudanças, seguir com o relacionamento casual com Lídia Martins, ansiar por encontrar a aristocrata Marcenda, adiar a procura e instalação de um local para atuar como médico novamente, procurar com calma uma casa para alugar a fim de sair do quarto do hotel e dialogar com as duas figuras que mais estão presentes em seus dias: o visitante esporádico Fernando Pessoa, para assuntos diversos de cunho filosófico/reflexivo até banalidades; e Lídia, que segue em sua vida nos meses decorrentes, acompanhando-o inclusive à mudança de estadia, quando fixa residência no Alto da Catarina, próximo à constantemente citada estátua do gigante Adamastor. O foco da narrativa está na imobilidade interna da personagem, em sua forma de olhar o mundo e o caos que se instaura em Portugal e Espanha – vide notícias de jornais citados na trama, como *Diário da Manhã*, *O século* e *Diário de Notícias* –, mas sem preocupar-se, emitir demasiadas opiniões ou desenvolver sentimentos de reação.

É construído um Ricardo Reis pautado em dois silêncios: o silêncio inerente à psicologia do protagonista, de espectador que não demonstra se importar, e o silêncio do espaço narrativo, que corrobora com tal imobilidade de agir de Ricardo, pois reforça e reverbera esse estado de ânimo, fundamental na percepção do silêncio como traço da personagem, uma vez que, “por um lado, o espaço é determinado, resultado de determinações; por outro, é determinante, produtor de determinação” (Brandão, 2013, p. 56). A partir dessas observações, este estudo propõe investigar o papel do silêncio como recurso estético e elemento de caracterização subjetiva em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Buscamos compreender de que modo o silêncio, nas suas manifestações narrativas, espaciais e comportamentais, influencia a construção do protagonista e o tensionamento entre presença e ausência, palavra e apagamento.

SILÊNCIO QUE ECOA

Os estudos literários há longo prazo se dedicavam a analisar largamente o ato de narrar e de enunciar, assim como as construções que diferentes narradores, formas de contar e elementos textuais fornecem aos enredos, possibilitando um vasto campo de análise teórica acerca *do que se diz*. Em comparação, menor era o espaço que os estudos literários e os estudos linguísticos vinham dedicando a pesquisar o que se silencia, aquilo que não é dito, ou quem não diz, e o seu porquê – a pausa, o silêncio, o apagamento, o silenciamento, a expressão construída no lacunário.

Já na Literatura moderna e pós-moderna, tem sido maior a recorrência do uso do silêncio para associá-lo a personagens alienadas, marginalizadas ou introspectivas – como Domingos Mau-Tempo, em *Levantado do chão* (1980); Fabiano, em *Vidas secas* (1954); e Macabéa, em *A hora da estrela* (1977). A suspensão da palavra tornou-se

estratégica nas narrativas para representar subjetividades vazias, deslocadas ou em crise interior, para a denúncia daqueles que são silenciados ou que ainda não obtiveram voz. Assim, o romance se transforma em espaço de reverberação do não dito, do que escapa à lógica comunicativa tradicional, e gera inquietações no leitor. A própria *Macabéa*, protagonista supracitada de Clarice Lispector (1920-1977), é alvo de discussões acerca da fragilidade de um eu sem posicionamento, sem defesa e apático para os estímulos da vida.

Sobretudo no século XX, devido a períodos históricos de opressão e censura da escrita, colhemos literaturas que nasceram do silenciamento e do consequente fôlego em dizer ao emergir desses momentos. Assim, o silêncio, como categoria estética e discursiva, constitui um campo fecundo de reflexão acerca do fazer literário, principalmente na Literatura contemporânea. O diferencial, aqui, está na concepção de que o conceito de silêncio deve ser entendido como algo mais amplo que mera ausência de fala ou de som: o silêncio se revela como força expressiva e ambígua, capaz de instaurar pausas significativas, tensionar sentidos e configurar subjetividades ou, neste caso, ser ponto principal para entender a construção de uma personagem protagonista.

No romance em questão, o silêncio está presente na atmosfera da cidade e nos ambientes internos frequentados por Ricardo Reis e ironicamente faz ecoar sentidos com as reflexões e silenciamentos da personagem consigo mesma e ao interagir com as demais. O narrador recria um homem econômico nas falas, que não reage emocionalmente de forma profunda, não se envolve em problemáticas, por mais que seja um homem com instrução e conhecimento de mundo, hesitante, lacunário em respostas, e acaba por causar no leitor uma percepção de impotência diante de um sujeito apático no contexto político-econômico que Portugal vivia no contexto historiográfico da obra. O momento entre guerras, sobretudo, já com os primeiros passos do Estado Novo instaurando-se no poder político português, o receio à censura e os jornais a trazer notícias maquiadas acerca da situação

na Espanha são um conjunto de fatores contextuais a que o recém-chegado lusitano não esboça reação, pois, segundo análise de Eduardo Lourenço (1981, p. 66), fora “criado para se acomodar a um universo corroído de irreabilidade (ao invés de Caeiro, transbordante dela), nela se enraíza e acaba por encontrar um lar onde bebe fria a permanente ausência de si mesmo [...]”. Logo, vejamos como o narrador saramaguiano faz do silêncio um elemento estruturante da construção da personagem ao corroborar o silêncio ambiente com o silêncio de Reis, a título de reforçá-lo, e como, ironicamente, contrasta a isso a voz de Lídia, exemplo de lucidez na trama.

O RICARDO REIS SARAMAGUIANO E SEUS “DOIS SILÊNCIOS”

É preciso deixar de fazer História de Portugal para
se começar a fazer a história dos portugueses.

(José Saramago, em frase pronunciada no auditório da
Faculdade de Letras da UFRJ em 1984, durante um debate
com escritores portugueses)

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, ano da morte do poeta do Orpheu, o criador do poeta das odes discorre sobre a gênese de sua heteronímia e apresenta também parte do que seria uma biografia de Ricardo Reis. O autor diz, por exemplo: “pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria” (Pessoa, 1974, p. 94). Reis é a figura mais disciplinada e rigorosa de Fernando Pessoa, conforme a referida carta: “Reis [domina o português] melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado” (Pessoa, 1974, p. 98). Além disso,

Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mais seco [que Alberto Caeiro] [...] Cara rapada todos [...] Reis de um vago moreno mate [...] Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas [...] é um latinista por educação

alheia, e um semi-helenista por educação própria (Pessoa, 1974, p. 97-98).

Por sua vez, o Ricardo Reis concebido por Saramago é descrito no *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, no verbete de Grünhagen (2018), da seguinte forma:

Ricardo Reis, embora apresente os traços físicos e o temperamento que lhe são conhecidos, em nenhum momento é chamado de heterônimo no romance, e é como personagem de ficção que sobrevive ao seu criador, ao longo dos pouco mais de oito meses em que decorre a ação do livro.

Em geral,

é dessa maneira indireta, e em constantes remissões à obra de Pessoa, que o perfil de Ricardo Reis é traçado: trata-se de um sujeito disciplinado (50), erudito (22-3), conservador e monárquico nas suas preferências políticas (66, 81, 137) e poeta no seu tempo livre (47), com uma obra marcada por um 'epicurismo triste' (179) (Grünhagen, 2018).

Embora a obra seja rica em referências intertextuais e hipertextuais, conforme extensa pesquisa acerca do tema já existente, e seja transpassada pelo posicionamento ideológico do autor,

Saramago foi capaz de oferecer uma reinterpretação de Ricardo Reis sem, entretanto, modificar sensivelmente as características estético-filosóficas de Reis. O Reis recriado por Saramago e colocado ante a caótica realidade da antevéspera da Segunda Guerra Mundial não foge de sua origem e não nega sua concepção de mundo: um poeta classicista, de raízes aristocráticas, adepto de filosofias greco-romanas (Redü, 2013, p. 73).

Isso porque a figuração da personagem é consoante com a descrição que Pessoa deixara registrado. Ao adentrar o hotel Bragança, o narrador saramaguiano descreve

um homem grisalho, seco de carnes, assina os últimos papéis [...] Acompanha-o um bagageiro cujo aspecto físico não deve ser explicado em pormenor, ou teríamos

de prosseguir infinitamente o exame, para que não se instalasse a confusão na cabeça de quem viesse a precisar de distinguir um do outro, se tal se requer, porque deste teríamos de dizer que é seco de carnes, grisalho, e moreno, e de cara rapada, como daquele foi dito já, contudo tão diferentes, passageiro um bagageiro outro (Saramago, 2017, p. 13-14).

A cena descrita possibilita a leitura de que, ao compará-lo fisicamente com um sujeito de outra profissão, classe social ou função dentro da narrativa, não haverá traços físicos que o diferenciem de qualquer outro indivíduo comum, tampouco esses aspectos serão mais relevantes para a construção do protagonista em comparação à gama de ações, gestos, pensamentos. Em seu registro como hóspede, temos “nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade” (Saramago, 2017, p. 17).

O modo como acontece a construção dos traços psicológicos desse protagonista, bem como as informações acerca da personalidade e valores que definem o caráter de Ricardo Reis, é exposto pelos modos como ele se comporta em cenas cotidianas e como observa o mundo à sua volta, uma vez que esse acesso nos é dado por um narrador onisciente intruso, irônico e digressor, que divaga com o leitor a comentar os acontecimentos sem críticas abertas e, sim, mais veladas e indiretas. Assim, como personagem, há uma série de características que começam a ser percebidas, as quais denotam não a ausência de personalidade, mas uma visão de mundo classicista e preconceituosa.

Há exemplos de cunho político, em conversa com Pessoa: “Você continua monárquico, Continuo, Sem rei, Pode-se ser monárquico e não querer um rei, É esse o seu caso, É [...]” (Saramago, 2017, p. 78), ou em diálogo com Doutor Sampaio durante o jantar: “[...] Ricardo Reis deixou-se ir na corrente porque não se sentia capaz

de propor uma alternativa à conversa, e antes da sobremesa já tinha declarado não acreditar em democracias e aborrecer de morte o socialismo" (Saramago, 2017, p. 133), como também de cunho social: "[...] A Lúcia que vá ao meu quarto quando puder, só a Ricardo Reis parecerá insólita a ordem, e é porque tem censuráveis actos de promiscuidade de classes a pesar-lhe na consciência" (Saramago, 2017, p. 130), denotando que o vexatório para ele não é relacionar-se de maneira escondida, sem o devido cortejo à mulher em questão, mas relacionar-se com uma criada de hotel, abaixo de sua classe social e grau de instrução.

O médico também não manifesta grande envolvimento com crenças ou religiões em específico, apenas tendências religiosas: "Se [ele] prefere as [religiões] gregas ou as romanas, que a umas e outras em versos invoca, a ele basta-lhe haver deuses nelas e não Deus apenas [...]" (Saramago, 2017, p. 234-235), mas, ao observar manifestações alheias de religiosidade, possui pensamentos discriminatórios: "[...] queria Ricardo Reis dizer que pessoas de classe popular são próprias para terem tais devoções, [...]" (Saramago, 2017, p. 308). Além disso, somos surpreendidos com opiniões insensíveis diante de assuntos delicados, a reforçar um alheamento até para uma pessoa que possui instrução e acesso à informação, mas coloca problemas sociais à margem de seu horizonte: "[...] uma vez fui eu ao ponto de admitir que a escravatura fosse uma lei natural da vida das sociedades sãs, e hoje não sou capaz de pensar sobre o que penso do que pensava [...]" (Saramago, 2017, p. 395).

As cenas retratadas no romance apresentam um homem discreto, seguidor da etiqueta social nas interações e conversações; ao conjecturar iniciar ou não uma conversa, fadiga-se apenas de hipotetizar e calcular se tomará ou não uma atitude para comunicação com outrem. Não possui prazeres básicos, como escolher o próprio jantar, ao contrário da maioria das pessoas que se agradam do capricho: "Ricardo Reis contempla as olhas da canja de galinha... acabou por escolher a dieta, obedeceu à sugestão [do *maitre*], por indiferença,

não por lhe ter encontrado particular vantagem [...]” (Saramago, 2017, p. 25). E acaba por transformar o abster-se em norma ou modo de vida nesse cotidiano de alheamento, quando uma atitude lhe é necessária. Hesita no diálogo, intercala silêncios nas conversas com Fernando Pessoa, que lhe faz esporádicas visitas, recusa-se a agir ou tarda a tomar decisões e se sente perdido, sem saber o que fará nessa volta a Lisboa. Os longos espaços de solidão e tempo narrativo monótono, além dos dias de constantes chuvas e frio, ressoam um discurso interior de vazio e falta, de quem não sabe o que fazer e para onde ir ou o que esperam dele, se é que alguém espera. Ricardo Reis escolhe se distanciar; mesmo sentindo-se sozinho, pede que o amigo poeta fique mais em suas visitas, mas não concretiza um relacionamento com Lúcia Martins, criada do hotel Bragança, apenas aceitando o modo como se relacionam, pois assim lhe é confortável uma relação entre classes distintas. O próprio narrador comprova que tal indiferença é atitudinária: “Ora, Ricardo Reis é um espectador do espectáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude [...]” (Saramago, 2017, p. 87).

A quietude que acompanha Ricardo Reis não é mero retraimento ou passividade, mas uma forma discursiva densa, carregada de sentidos não ditos. Como propõe Eni Orlandi (2007), em *As formas do silêncio, no movimento dos sentidos*, o silêncio pode atuar não como negação da linguagem, mas como forma de significação que escapa à transparência do dizer, sendo produção de sentido. Segundo a autora, “há silêncio onde há sentidos interditados, recusados ou naturalizados” (Orlandi, 2007, p. 14). Nesse sentido, o silêncio do protagonista reflete tanto a recusa em se implicar na lógica do tempo histórico ali retratado quanto a naturalização de uma postura de contemplação estoica e aristocrática diante do mundo.

Portanto, o enredo de *O ano da morte de Ricardo Reis* entrega diversos aspectos a ser considerados acerca do contraste entre o comportamento de Ricardo e a densidade e seriedade de seu contexto. Denuncia a negação da instauração do caos, a credibilidade

cega e pouco inclinada a pensar sobre o que lê na imprensa, inclusive a estar rodeado por uma atmosfera perturbada pelo medo de alguns e uma visão enganosa de tranquilidade social de outros. A personagem do Dr. Sampaio é o melhor exemplo da forma ilusória de portugueses perceberem as mudanças ocorridas:

A nós o que nos vale, meu caro doutor Reis, neste cantinho da Europa, é termos um homem de alto pensamento e firme autoridade à frente do governo do país, [...] Não há comparação possível entre o Portugal que deixou ao partir para o Rio de Janeiro e o Portugal que veio encontrar agora, [...] é impossível que não se tenha percebido das grandes transformações, o aumento da riqueza nacional, a disciplina, a doutrina coerente e patriótica, o respeito das outras nações pela pátria lusitana, sua gesta, sua secular história e seu império, [...] uma nação inteira entregue ao trabalho sob a chefia de um grande estadista, verdadeiramente um mão de ferro com uma luva de veludo, [...] (Saramago, 2017, p. 134).

O astuto narrador saramaguiano ironiza a alienação do instruído médico em estar tranquilo, pois “[...] o Diário de Notícias não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem de crianças trespassadas de lanças [...]” (Saramago, 2017, p. 306), e a obra revela acontecimentos factuais do referido ano, uma vez que o material preparatório do autor para a escritura do romance incluiu uma agenda com a reunião de notícias pautadas em jornais reais do ano de 1935. O objeto, com adquirida importância documental e biográfica, segue preservado e exposto atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal. Desse modo, a obra serve discursos que denotam a visão de nacionalidade portuguesa das personagens e oferece digressões do narrador que ironizam o lugar de Portugal perante a Europa na economia, política e seguridade social daquele contexto histórico, além da perspectiva religiosa dos portugueses e, sobretudo, da censura da imprensa:

Diz-se, dizem-no os jornais, que por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão,

se não foi suficiente sugerir e insinuar, escrevem os jornais, em estilo de tetralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem (Saramago, 2017, p. 81).

Ricardo testemunha, ainda nos primeiros dias de sua chegada ao país, a distribuição do bodo, assiste a famílias entrarem em conflito na disputa por uma porção de alimento e sua reação é a aceitação da naturalidade da cena, além da certeza de que aquilo nada tem a ver com seu mundo, não se compadecendo nem se abalando com a cena, tampouco dá atenção aos jornais que diariamente lê, quando se trata de reparar nas mudanças governamentais ocorridas. Enquanto isso, o narrador contrasta a falta de opinião de seu protagonista, reservando críticas irônicas ao leitor acerca do governo salazarista e dos problemas sociais enfrentados:

No entanto, os governos, por supremos que sejam, como este, perfeitíssimo, sofrem de males de vista cansada, talvez da muita aplicação ao estudo, da pertinaz vigília e vigilância. É que, vivendo alto, só enxergam bem o que está longe [...] Lesse o governo com atenção suficiente os jornais sobre os quais, todas as manhãs, tardes e madrugadas mandos passar zelosos olhares [...] veria quão fácil é resolver o problema da fome portuguesa, tanto a aguda como a crônica, a solução está aqui, no frasco de Bovril [...] (Saramago, 2017, p. 265).

Em outras palavras, o alheamento de Reis acontece por indiferença atitudinal, não por falta de instrução cívica ou conhecimento de mundo para perceber o que acontece em Portugal, até porque o próprio é intimado a uma conversa pela PVDE – que viria a se tornar a PIDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, uma organização de controle e censura da Ditadura Salazarista em Portugal) – e o que o desestabiliza ou o zanga internamente são o incômodo do compromisso e a ansiedade que aquela atribulação lhe causa. Conforme o tempo passa na narrativa, as notícias portuguesas – e de Espanha

– chegam, Ricardo permanece paralelo às preocupações compartilhadas pelas pessoas, demonstra desinteresse: “Ricardo Reis deve ter sido o último habitante de Lisboa a saber que se dera um golpe militar em Espanha” (Saramago, 2017, p. 381).

A personagem é ambientada em cenários soturnos que reforçam a atmosfera e o estado de ânimo envolvido em silêncio, tristeza e solidão. Em *Teorias do espaço literário*, Luís Alberto Brandão (2013) sugere, ao discutir o espaço literário, que os elementos naturais podem funcionar como mais do que meros ambientes: eles se tornam constituintes essenciais do significado da obra. O autor explora as múltiplas definições e abordagens sobre o espaço no contexto da Literatura, oferecendo um panorama crítico das principais teorias que sustentam a análise desse elemento narrativo, sendo a transcendência de uma compreensão meramente física ou geográfica uma delas. Argumenta que, enquanto a ideia de espaço nas ciências naturais é frequentemente objetiva e quantificável, no universo literário ela adquire contornos mais subjetivos, dialogando com metáforas presentes na linguagem literária. Segundo ele, a crítica literária enfrenta a questão do espaço com uma série de expressões derivadas: “espaço social”, “espaço psicológico”, “espaço mítico”, “espaço da linguagem”, “espaço imaginário” (Brandão, 2013, p. 51).

Assim, a Lisboa retratada por Saramago, encharcada por uma atmosfera de lentidão e apatia, funciona como extensão simbólica desse silêncio existencial. As descrições das ruas, dos cafés, da chuva constante e dos encontros furtivos compõem um espaço rarefeito, onde o tempo parece suspenso e as personagens, ausentes de si mesmas. Esse silêncio ambiental dialoga com o que Orlandi (2007) chama “formas institucionais do silêncio”, nas quais o não dito é sustentado por estruturas de poder, ideologia ou saber. Lisboa, nessa leitura, não silencia apenas por melancolia ou luto, mas porque é cúmplice de um tempo que recusa a ruptura, o enfrentamento, o grito. É o que acontece nos ambientes transitados pelo protagonista: ruas da cidade, o Hotel Bragança, a casa do Alto de Santa Catarina,

a beira do rio Tejo, os teatros e comércio local, além do Cemitério dos Prazeres. Vale ressaltar que, segundo o teórico, o espaço pode atuar como *contexto*, oferecendo informações geográficas, históricas ou sociais; como *símbolo*, carregando significados metafóricos ou psicológicos; ou como *estruturador*, influenciando a organização da narrativa e a dinâmica entre as personagens. Ele aponta, ainda, o espaço como passível de refletor ou intensificador de temas centrais das obras, funcionando como um espelho das subjetividades das personagens ou das tensões sociais e políticas, e é isso que se confirma na construção da narrativa, conforme ambientação de Reis e ecos de seu estado de espírito.

Indo além, conforme acontece o pouco avanço pessoal, doravante adiado, em busca de progredir na situação de moradia e instalar-se no trabalho, vemos um assomar-se do tema da morte. Ela passa a estar presente em suas conversas com Pessoa e torna-se frequente nas reflexões individuais. Em Fátima, por exemplo, ao observar um menino a brincar, fica saudosos da infância, a questionar: "Quando foi que vivi" (Saramago, 2017, p. 320). O aspecto estético de silêncio e soturnidade do comportamento de Reis é espelhado nas descrições dos ambientes em que ele vive e escolhe frequentar. Citar o espaço dessa narrativa é, portanto, citar silêncio ambiente, conversas com supressões, comportamentos moderados, esquecimento, cenários vazios, barulho de itens materiais a se destacar no silêncio das cenas, ruídos a preencher os ambientes e se destacar nas narrações: "Murmúrios são modestas locuções de lusitanos, a voz do pequeno país que somos, tímida até em sua própria casa" (Saramago, 2017, p. 175).

A palavra "silêncio" aparece no romance quarenta e nove vezes. Em maioria, estão diretamente ligadas ao espectro do humor do médico e aos ambientes e cenários do romance, visitados e frequentados por ele: "cidade silenciosa" (Saramago, 2017, p. 4); "criança em silêncio" (p. 4); "sala silenciosa" (p. 13); "quarto silencioso" (p. 18); "Fernando Pessoa morreu em silêncio" (p. 18); "preferível

silêncio, estatura do espírito" (p. 19); "lírio branco do silêncio e da dor" (p. 20); "o resto é silêncio" (p. 20); "caindo silenciosamente" (p. 22); "silêncio do motorista" (p. 23); "silêncio do hotel" (p. 28); "silenciosas entidades" (p. 34); "cidade no silêncio" (p. 37); "silêncio arrastado" (p. 50); "silêncio do quarto" (p. 60); "Marcenda em silêncio" (p. 62); "silêncio sábio e puro espírito" (p. 72); "silêncio longo, pesado" (p. 75); "longo silêncio" (p. 81); "silêncio noturno" (p. 104); "silenciosamente lidas" (p. 107); "silêncio dos interlocutores" (p. 109); "o silêncio pesava" (p. 113); "silêncio de fingimento" (p. 125); "silêncio da casa" (p. 131); "o silêncio voltou" (p. 138); "silêncio de Adamastor" (p. 138); "Lisboa em silêncio" (p. 140); "solidão e silêncio são irmãos" (p. 145); "espaço silencioso" (p. 145); "silêncio insuportável" (p. 153); "ele fica em silêncio" (p. 157); "o silêncio é mais insuportável que palavras" (p. 174); "silêncio do medo" (p. 184); "silêncio dos fantasmas" (p. 187); "grande silêncio" (p. 204); "silêncio do céu" (p. 205); "falta de um silêncio" (p. 211); "silêncio da casa" (p. 212); "grande silêncio no Alto da Catarina" (p. 226); "suportar o silêncio" (p. 228); "silêncio repentino e tenso" (p. 230); "silêncio da noite" (p. 235); "aproximação silenciosa" (p. 236); "silêncio total" (p. 236); "profundo silêncio" (p. 236); "grande silêncio" (p. 237); "silêncio oiro calado melhor" (p. 240); "passar silenciosamente e sem desassossegos" (p. 246); "deixa-nos o silêncio" (p. 248); "a custo fez-se silêncio" (p. 257); "silêncio da casa" (p. 265); "silêncio absoluto" (p. 268).

Em outras palavras, o silêncio, nessa obra, está predominantemente vinculado tanto à personalidade de Ricardo Reis quanto à ambientação narrativa, manifestando-se nos diferentes cenários por onde a personagem transita, e não outros, aspecto que deflagra dois silêncios espelhados, uma vez que o segundo, o espacial, reforça a ideia de estado intermitente de humor alheio aos acontecimentos que percebemos em Reis. Isso porque, conforme Brandão (2013), certos espaços na Literatura funcionam como heterotopias (espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações com outros lugares ou que não estão nem aqui, nem lá, que são simultaneamente físicos e mentais).

Eles proporcionam o aspecto estético de contraste, também, na atmosfera social da cidade, para identificar o estado de vigília e receio dos habitantes portugueses diante da censura, do controle político, dos problemas econômicos e novos rumos no cenário europeu. O silêncio se torna lugar de acomodação de significação para o conjunto de características do campo semântico da não reação, do desinteresse, do alheamento e da falta de ação/envolvimento de Ricardo Reis. Ele corrobora em dizer nos não ditos, nas entrelinhas e nos intervalos de linguagem, conforme Orlandi (2007), reformulando o que sabemos por formas de comunicar, e o narrador se utiliza esteticamente disso.

A VOZ DE LÍDIA

A doravante musa do heterônimo pessoano ressurge na narrativa *O ano da morte de Ricardo Reis* como uma versão nada abstrata e subjetiva, mas, sim, personagem real representante de uma classe de mulheres portuguesas que demonstram força e simplicidade ao encarar a vida de modo prático, por ter consciência da própria necessidade de trabalho. Lídia Martins é a criada no Hotel Bragança, que vem a se relacionar com o protagonista, de forma não declarada, às escondidas dos demais empregados. Tem um irmão, marinheiro, chamado Daniel Martins, que é quem lhe comenta acerca de acontecimentos políticos e de crises externas relacionadas ao país.

Quando Lídia surge, no segundo capítulo, a percepção do médico sobre a moça relaciona-a com sua função e de forma física e carnal: “Lídia tem quê, os seus trinta anos, é uma mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para o baixo que para o alto, [...] Fica-lhe bem, pensou, depois não soube se ainda estava a referir-se ao sinal, ou ao avental branco, [...] Sim, já pode levar a bandeja” (Saramago, 2017, p. 83).

Quanto ao cunho amoroso do relacionamento, na perspectiva de Ricardo, “[...] não há beijos, há pessoas. [...] e Lúdia é, pelos indícios exteriores e interiores, pessoa, mas das relutâncias e dos preconceitos de Ricardo Reis já foi explicado o bastante, pessoa será, mas não aquela” (Saramago, 2017, p. 262). Mais do que isso, após a instalação do médico em uma casa alugada, ele segue tendo o companheirismo e a dedicação das visitas de Lúdia para organizar, limpar e lavar, por iniciativa dela, mas de modo a guardar quaisquer expectativas próprias, aceitando com consciência de si o lugar que ocupa no mundo e naquele contexto. Tal continuidade de contato e de relacionamento é visto por Reis da seguinte forma:

[...] vem Lúdia fazer a limpeza, [...] é certo que ela, a bem dizer, não tem quaisquer direitos, se aqui vem a casa é porque a vontade lhe puxa, não porque eu lho peça, mas oxalá não deixe de vir, que mais queria Ricardo Reis, ingrato homem, mete-se-lhe uma mulher na cama de seu livre gosto, assim não precisa andar por aí arriscado a apanhar uma doença, [...] (Saramago, 2017, p. 272).

Embora a caracterização da personagem, a princípio secundária, possa sugerir pouca interferência na narrativa, é Lúdia o ponto de contraste principal ao discurso, à (in)ação e ao não posicionamento de Ricardo Reis em todo o romance, não só por ser “uma presença constante na narrativa, que acompanha Ricardo Reis do início ao fim do livro” (Grünhagen, 2020), mas, sobretudo, por ser a personagem mais consciente e lúcida do romance, como o autor da obra declarou afetuosamente em entrevista concedida em junho de 1995 a Carlos Reis:

[...] e para não sair de *O ano da morte de Ricardo Reis* esta aí uma figura que posso dizer que tenho quase amor, que é, enfim, que é Lúdia, criada de um hotel, mulher [que] quase analfabeta e está a todo tempo a dar lições de sensatez e de verdadeira sabedoria ao doutor Ricardo Reis. [...] (Saramago, 2016, grifo nosso).

Afinal,

o convívio com Lúdia chama a atenção de Reis para uma classe social que lhe é estranha, assim como para uma luta de que ele se desejaria o mais distante possível. Com Daniel, Lúdia encarna um grupo oprimido pelo sistema ditatorial do tempo da narrativa (1935-1936), grupo este que aprendeu a desconfiar do discurso oficial. Essa postura vai contrastar com o modo passivo com que Reis l o mundo (Grünhagen, 2020).

Lúdia Martins surge como uma das presenças mais concretas e terrenas na vida do protagonista, encarna a simplicidade e a pragmática atenção ao presente, exercendo sobre Ricardo Reis uma influência silenciosa, porém firme. Sua voz, marcada pela consciência do que se passa  sua volta – seja na esfera política turbulenta de Portugal, seja na percepção da passagem inevitável do tempo –, introduz no romance um contraponto  letargia contemplativa do protagonista. Lúdia não apenas vive o cotidiano, mas o compreende, fala sobre ele e o enfrenta, tornando-se um elemento de realidade que desestabiliza, ainda que sem o saber, a inércia mental de Reis, como verificamos no verbete do *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*:

Lúdia ganha, portanto, um sobrenome, uma profissão e uma história de amor, exercendo um papel importante na dinâmica da narrativa. Figurada a partir de sua relação com o protagonista do livro, essa personagem secundária é essencial tanto para a prosificao de Ricardo Reis, também transformado em personagem de romance, quanto para a confrontação do conhecido alheamento voluntário de seu amante: Lúdia vai, afinal, obrigar Reis a olhar para além do seu próprio mundo (Grünhagen, 2020).

O contraste entre a postura de Lúdia e de Ricardo Reis acentua a estagnação que atravessa a existência do médico. Enquanto ela participa ativamente da vida, enraizada em suas experiências e atenta ao contexto histórico que a cerca, ele permanece imóvel,

confinado ao espaço da observação e da reflexão estéril. Lúdia age, sente e opina; Reis, ao contrário, hesita, posterga e se refugia no pensamento abstrato. Essa oposição narrativa evidencia não apenas a distância entre as personagens, mas também a incapacidade do protagonista de se comprometer com o presente e de se deixar afetar pela urgência do real – incapacidade que se torna ainda mais visível graças à voz lúcida e prática de Lúdia.

Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira (Saramago, 2017, p. 400).

Além de revelar uma consciência lúcida sobre o contexto social que a cerca, Lúdia Martins, ao final do romance, anuncia uma gravidez, fruto dos meses de convivência com Ricardo Reis. A reação dele, entretanto, expõe o ápice de sua incapacidade afetiva e de sua recusa em assumir compromissos: alega não sentir que aquele filho constituísse qualquer vínculo consigo. Lúdia, em contraste, demonstra a determinação e a iniciativa que faltam ao protagonista, assumindo sozinha “os desafios do futuro mesmo quando caberia a Ricardo Reis tomar parte na responsabilidade” (Grünhagen, 2020). Essa postura reafirma não apenas a força silenciosa da personagem, mas também a diferença fundamental entre ambos: enquanto Ricardo permanece paralisado na contemplação e no distanciamento, Lúdia age, decide e enfrenta as consequências. Sua voz, firme e consciente, rompe a estagnação que domina o protagonista, revelando-se elemento essencial para iluminar, por contraste, a apatia e o isolamento existencial que definem a trajetória de Ricardo Reis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de *O ano da morte de Ricardo Reis* permite compreender que o silêncio, longe de ser simples ausência de fala, constitui um dispositivo estético e político estruturante na obra. No protagonista, ele assume dupla dimensão: interna, como expressão de uma postura contemplativa, aristocrática e deliberadamente alheia; e externa, manifestando-se no espaço narrativo rarefeito, melancólico e cúmplice de uma ordem que se perpetua pela acomodação. Esses dois silêncios – o da personagem e o do ambiente – criam um circuito de imobilidade que reforça a inércia do médico diante de um contexto histórico marcado pela urgência e pelo conflito.

É nesse cenário que a figura de Lídia Martins adquire relevância decisiva. Sua voz lúcida, prática e consciente rompe o ciclo de apagamento instaurado pelo protagonista, introduzindo na narrativa uma força de ação e presença que confronta a passividade de Reis. Enquanto ele se refugia na observação estéril e na suspensão das decisões, ela atua, opina e assume responsabilidades, mesmo quando estas lhe seriam compartilhadas. Tal contraste evidencia não apenas a distância social e psicológica entre as personagens, mas também a crítica saramaguiana a certo tipo de intelectualidade descolada da realidade concreta.

Assim, o romance constrói, pela tensão entre silêncio e voz, um retrato complexo das formas de estar no mundo: de um lado, o espectador que se isenta do embate e naturaliza o distanciamento; de outro, a personagem que, mesmo a partir de uma posição social subalterna, reconhece e enfrenta a precariedade do tempo histórico. Nesse embate simbólico, Lídia emerge como catalisadora da leitura crítica, desvelando o caráter corrosivo da inércia e reafirmando que, em certos contextos, falar e agir são também formas de resistência.

Como observa Lourenço (1981, p. 174), a figura de Ricardo Reis é, no romance, um “pretexto para uma viagem crítica ao interior da cultura portuguesa e à sua resistência às mudanças”. Nesse sentido, o romance transcende a biografia literária e inscreve-se como uma profunda meditação sobre o tempo, a memória, a morte e o lugar do sujeito – e da linguagem – num mundo em transformação.

Ao optar por ambientar o romance em um Portugal prestes a mergulhar numa longa noite autoritária, Saramago contrapõe a letargia do protagonista ao peso da história, operando uma crítica implícita à neutralidade estética e à indiferença ética. O silêncio de Ricardo Reis – seja ele filosófico, político ou afetivo – não é apenas um traço de sua personalidade, mas um símbolo de uma postura que o romance põe à prova e aos poucos desestabiliza. O título da obra, que antecipa seu desfecho, sugere que não há espaço para figuras hesitantes em tempos extremos e que a morte simbólica daquele que se recusa a escolher é, também, uma forma de julgamento histórico.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

DANTAS, G. F. A “segunda história”: considerações sobre romance português contemporâneo. **Revista Investigações**, Dourados, v. 25, n. 1, p. 133-150, jan. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufgd.edu.br/index.php/investigacoes/article/view/1911>. Acesso em: 30 jul. 2025.

GRÜNHAGEN, S. Ricardo Reis. In: DICIONÁRIO de personagens da ficção portuguesa. Coimbra: Universidade de Coimbra; Lisboa: FCT, 2018. Disponível em: <http://dp.uc.pt/apresentacao/dicionario-de-personagens-da-ficcao-portuguesa/>. Acesso em: 8 ago. 2025.

GRÜNHAGEN, S. Lídia. In: DICIONÁRIO de personagens da ficção portuguesa. Coimbra: Universidade de Coimbra; Lisboa: FCT, 2020. Disponível em: <http://dp.uc.pt/apresentacao/dicionario-de-personagens-da-ficcao-portuguesa/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

LOURENÇO, E. **Fernando Pessoa revisitado**. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1981.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 7. ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

PESSOA, F. Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935. *In*: BERARDINELLI, C. (Org.). **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974. p. 93-100.

REDÜ, I. N. **Um sábio à margem do espetáculo do mundo**: Ricardo Reis, Fernando Pessoa e a articulação entre Literatura e história em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. 2013. 83f. Monografia (Bacharelado em Letras) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

SARAMAGO, J. **Entrevistas raras**. [Entrevista concedida a diferentes veículos]. Lisboa: Universidade Aberta de Lisboa, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9tQumqQ8eD0>. Acesso em: 8 ago. 2025.

SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

20

Letícia Marina Kolb

DA VIAGEM FICTÍCIA À DECISÃO PELA PARTIDA:

SEDENTARIZAÇÃO E MOVIMENTO
EM *JESUS CRISTO BEBIA CERVEJA*,
DE AFONSO CRUZ

RESUMO

Afonso Cruz (1971), escritor português que percorreu mais de sessenta países, declarou, em entrevista ao *Jornal Rascunho* (2017), que as viagens impactam sua literatura “de todas as maneiras possíveis”. Neste estudo, investigo a viagem fictícia presente em uma de suas mais premiadas obras, *Jesus Cristo bebia cerveja* (2012). Nela, a protagonista Rosa, impossibilitada de atender ao último desejo da avó de visitar Jerusalém, arquiteta uma maneira de levar a Terra Santa à idosa, transformando uma pequena aldeia do Alentejo em uma Jerusalém cênica. Pretendo demonstrar que a mera (e esdrúxula) modificação do espaço alentejano gerou efeitos similares aos de um deslocamento real, ao mover imaginários, rebentar emoções reprimidas e convocar a protagonista, por fim, a uma real partida, selando um surpreendente destino aos envolvidos nessa recriação de Jerusalém em terras portuguesas.

Palavras-chave: Afonso Cruz; *Jesus Cristo bebia cerveja*; viagem fictícia.

INTRODUÇÃO

Na primeira parte do curso Escrita de Narrativa Original do Princípio ao Fim, ministrado na plataforma portuguesa de cursos *on-line* Domestika, Afonso Cruz (1971), nascido em Figueira da Foz, compartilha com os participantes um pouco da sua trajetória profissional, constantemente referenciada como multifacetada, visto que atuou nas áreas de ilustração, produção de filmes de animação, *design* e música, até chegar ao mundo literário (do qual não mais saiu), com a publicação do romance *A carne de Deus*, em 2008. Embora considere que só passou a escrever profissionalmente no referido ano (portanto, aos 37 anos de idade), o português ressalta que os livros o acompanham desde a infância, uma vez que teve “a sorte e o privilégio de ter uma biblioteca em casa” (Cruz, 2025).

Além da leitura, na juventude outro hábito passou a fazer parte de sua vida: as viagens. Embora não as considere essenciais a um escritor, o português salienta que elas o “caracterizam” e são grande fonte de inspiração para seus escritos. Visitou mais de sessenta países, tendo viajado “em aviões militares, à boleia, e muito a pé. Comprava um bilhete de avião e ia para sítios para onde ninguém vai de férias” (Cruz, 2012a). Em entrevista para o jornal *Rascunho*, ao ser indagado sobre o impacto de suas andanças pelo mundo em sua literatura, o escritor menciona que essa influência se deu

de todas as maneiras possíveis. As experiências, quaisquer que sejam, são fundamentais para o nosso crescimento e para a consequente partilha. Todas as ideias são viagens. Saímos do nosso ponto de vista fixo e andamos à volta de um objecto ou conceito. Não há forma de conhecimento que não seja uma viagem. Umas literais, outras subjectivas (Cruz, 2017).

As viagens, além de inspiração, são também foco temático de várias obras do autor, entre as quais vale destacar *Jalan Jalan* (2018)

e *O que a chama iluminou* (2024). Ambos os livros foram laureados com o Grande Prémio de Literatura de Viagens Maria Ondina Braga, em 2019 e 2025, respectivamente.

Assim como as duas obras citadas, o romance *Jesus Cristo bebia cerveja* (2012) tem a viagem como tema, só que ela é aqui muito mais inusitada, visto que gira em torno de uma encenação, e não de um deslocamento real. Premiado com o Time Out – Livro do Ano e eleito o melhor livro do ano por leitores do jornal *Público*, em 2012, o romance conta a história de Rosa, que deseja realizar o sonho de sua avó, Antónia, de visitar Jerusalém. No entanto, a garota depara-se com obstáculos aparentemente intransponíveis: a debilidade física da idosa e a falta de condições financeiras para bancar tal empreendimento. Uma alternativa a esses impasses surge pela mente do professor Borja e Rosa se empenha ao máximo para colocar a ideia em prática. Contando com a gradativa perda da sanidade, da visão e da audição da matriarca, a jovem mobiliza conterrâneos da vila alentejana em que mora para transformar o local numa Terra Santa cênica, para então fingir que levou a avó a esse destino e que o sonho desta foi finalmente realizado.

Neste artigo, buscarei mostrar como essa viagem fictícia gerou consequências profundas e surpreendentes a todos os diretamente envolvidos nessa bem-intencionada farsa e como o “deslocamento” em terras já tão bem conhecidas por todos reben-tou – da mesma forma que o faz um deslocamento real – a eclosão de emoções latentes e de novas percepções sobre esse mesmo espaço. Como bem lembra Cruz (2015) ao retomar a tese defendida pelo poeta grego-otomano Konstantínos Kaváfis (1863-1933), mais importa a viagem do que o destino dela. Consciente ou inconscientemente, Rosa identifica uma correlação entre seu livro de *western* favorito e a sua trajetória de vida antes e durante a tão planejada encenação. Tais percepções são decisivas para que a protagonista decida empreender uma viagem de fato, em que o propósito da fuga se entrelaça com o da busca.

Para desenvolver esta investigação, alio a interpretação de trechos da obra a reflexões de Cruz que versam sobre a – tão cara a ele – temática da viagem, além do estudo de Carlos Nogueira (2013) acerca do livro em análise. Utilizo ainda uma dissertação que se debruça justamente sobre essa mesma temática, intitulada *A poética da viagem em Afonso Cruz: errância, migração e trânsito*, em que Lucinda Rodrigues (2017) analisa três obras de Cruz, incluindo a aqui estudada.

MORTES EM VIDA NO DESERTO ALENTEJANO

O crítico literário Miguel Real (2012, p. 12-13) sustenta que “o romance português, na primeira década do século XXI, tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional”. Em seguida, traz uma lista de autores que são exemplificativos dessa nova fase, entre os quais inclui Afonso Cruz. Mesmo que este se volte mais aos dramas universais e menos às questões essencialmente portuguesas, como defendido pelo crítico, é fato que Cruz se mostra muito atento aos dramas que já há muito assolam o Alentejo, local em que hoje vive e onde se passa a história narrada em *Jesus Cristo bebia cerveja*. O escritor confirma a influência de sua vivência nessa região para a construção da obra: “Muitos dos episódios que acontecem no livro, e algumas das tragédias, foram coisas que ouvi mal cheguei lá” (Cruz, 2012c).

De toda maneira, como bem lembra o autor, “acima de tudo, quando se fala da literatura é o conteúdo que mais importa e não o facto de ter acontecido ou não. A realidade é ela própria estranhíssima. Se pegarmos em certos episódios da história parecem ficção”

(Cruz, 2012c). Ademais, como a viagem em torno da qual o enredo gira se dá por meio de uma encenação justamente no espaço em que as personagens já vivem, mais profundamente se deixam revelar as facetas desse local. Como o próprio escritor declara, “a noção de espaço é tão necessária para a compreensão do outro quanto falar a sua língua. Não adianta falar servo-croata sem perceber o seu território mais elementar” (Cruz, 2015).

Quando da publicação de *Jesus Cristo bebia cerveja*, alguns críticos presumiram que seu autor fosse conhecedor dos escritos de Manuel da Fonseca (1911-1993), famoso por retratar, em alguns de seus mais célebres livros, a vida pobre dos trabalhadores rurais das planícies alentejanas. Para a surpresa deles, Cruz só foi ler Fonseca quando questionado acerca dessa proximidade temática. Saltam aos olhos, no entanto, as similaridades quanto ao tipo de vida por ambos retratado, o que bem ilustra o ciclo de repetição de certas tragédias do Alentejo:

Mal chegámos aqui um familiar do nosso empreiteiro atirou-se para dentro de um poço à frente do filho e do neto. Acontecia nos romances do Manuel da Fonseca e continua igualzinho. O Alentejo ainda é uma zona de muito isolamento, no outro dia apareceu uma mulher morta no rio. Todas estas histórias davam um *Fargo* [filme dos irmãos Coen] sem neve (Cruz, 2012a).

Iniciemos, então, a análise do enredo a partir do episódio do suicídio em um poço. Esse trágico acontecimento é a mais marcante memória que Rosa, a protagonista, carrega dos primeiros anos de sua infância. Gago, seu avô, mata-se dessa forma: “Estava com a neta, que viu tudo. A gaiata não tinha mais de cinco anos. Ela e a avó ficaram a viver de umas pensões miseráveis e de alguns legumes da horta” (Cruz, 2012b, p. 11). Gago era casado com Antónia e o filho deles, pai de Rosa, era João Lucas Marcos Mateus, assim chamado pois “sua mãe, a avó de Rosa, achara que seriam nomes capazes de o proteger pelas veias da vida: um evangelista à frente, outro atrás, outro à esquerda e outro à direita” (Cruz, 2012b, p. 15).

Ao contrário das previsões da matriarca, João Lucas teve uma vida dura e um casamento infeliz com a mãe de Rosa, Isabel, uma arqueóloga que “nunca gostara de rapazes polidos, de portes urbanos. Preferia homens feitos de lama e de trabalho, com as unhas sujas de bebedeira e aguardente caseira, com hálito a metanol” (Cruz, 2012b, p. 15). Isabel conheceu João quando de um trabalho de escavação no Baixo Alentejo, e “os anos que se seguiram àquele casamento improvável foram transformando tudo aquilo que de início era arrebatador em motivo de asco” (Cruz, 2012b, p. 16). Quando deu à luz, Isabel já não mais trabalhava e bebia com frequência. Já o pai de Rosa “era dócil e gentil com a menina, contrariando toda sua natureza de cavalo selvagem, enquanto a mãe era fria como o Inverno” (Cruz, 2012b, p. 16-17).

O maior cuidado que João passou a ter com seu asseio pessoal a partir do nascimento da filha aumentou ainda mais a ojeriza de Isabel em relação ao marido. Passou a ter casos com vários homens e a recebê-los em sua casa com frequência, e Rosa a tudo assistia. Um dia, a mãe abandona a casa com um dos amantes, apesar dos apelos e choro da filha. Pouco tempo depois, no entanto, retorna e está mudada. Rosa acredita que foi a Virgem que voltou para ocupar o lugar de sua mãe, pois esta era agora mais doce, sensível e carinhosa do que aquela que a abandonara. O fato de que a mulher que retornara passou a rezar e até a frequentar a Igreja aumentou a confiança da menina de que sua mãe não era sua mãe, mas, sim, a “Rainha do Céu”. No entanto,

Nossa Senhora foi-se esquecendo, aos poucos, da sua origem e de onde tinha vindo. O quotidiano dava-lhe cabo da memória, da eternidade toda [...]. Aos poucos, a Virgem começou a beber das mesmas garrafas que bebera a verdadeira mãe de Rosa e começou a comprar outras. Andava por casa com calças de fato de treino de acrílico, com saltos altos ou pantufas, a desentalar as cuecas do rabo, a praguejar, e a beber whisky barato. Quando João Lucas Marcos Mateus chegava a casa, ela estava quase

sempre bêbeda, não havia jantar, e o homem enfurecia-se. Batia-lhe, possesso, mas ela parecia não se importar (Cruz, 2012b, p. 20).

Vale aqui chamar atenção para um aspecto marcante na narrativa: a presença de um narrador cuja voz recorrentemente se confunde com a de Rosa e de outras personagens. Como bem apontado por Nogueira (2013, p. 181), esse narrador “produz pensamento a partir do que observa; mas por vezes parece que está sobretudo a traduzir o pensamento desorganizado ou implícito das personagens, em particular o da protagonista, Rosa”. Essa estratégia fornece ao leitor um acesso mais direto às angústias, às (raras) alegrias e aos anseios dos habitantes da vila alentejana.

Isabel volta a se envolver com vários amantes, até fugir com um deles em definitivo, “passando a viver como uma puta, ela que era a Santa das Santas, Dei Genetrix, a do ventre abençoado” (Cruz, 2012b, p. 21). João segue a vida mecanicamente a partir daí, até o dia em que, colhendo medas de feno, é atropelado por um trator e perde uma das pernas e, com ela, sua “virilidade”. Impossibilitado de trabalhar e de sair a provocar brigas, o homem acaba por se enforcar numa figueira – “Foi o mais estranho fruto daquela árvore” (Cruz, 2012b, p. 111).

Já na infância, para lidar com tantos traumas, a menina desenvolve um curioso hábito: colhe pedras para chupá-las como se fossem caramelos. Cada uma delas a transporta a uma memória de dor ou alegria, como se pudesse reviver o momento passado. Além disso, antes de dormir, Rosa lê *westerns*, uma das poucas “heranças” deixadas pelo pai, e gosta de um em particular, intitulado *A morte não ouve o pianista – ninguém morre só uma vez*, de um autor chamado Harold Estefania. Essa obra, constantemente referenciada em *Jesus Cristo bebia cerveja*, tem uma importância fundamental para a análise que aqui proponho.

O senso comum prega que toda leitura é uma viagem, uma forma de escape deste mundo. Rosa constantemente refugia-se

em seus *westerns* e aquele que elegeu como favorito, embora pertença a um universo aparentemente muito distinto daquele em que vive, encontra diversas correspondências com as suas vivências no Alentejo, a começar pelo fato de que a aldeia em que vive será, para Rosa, um campo igualmente desértico como o dos *cowboys* – uma terra hostil, cheia de perigos, onde a morte está sempre à espreita e onde se morre mais de uma vez (como sugerido no próprio subtítulo da obra favorita da garota). Por meio da análise de alguns pontos do enredo e de trechos da obra, procurarei ilustrar essa conexão entre o *western* e a trajetória da protagonista.

Após perder o avô e os pais, Rosa passa a contar apenas com a avó, Antónia, que a cria como pode, com o pouco dinheiro que tem. Amélia, a vizinha mais próxima, percebe a situação de extrema pobreza em que vivem avó e neta e, na intenção de ajudá-las, arranja emprego de doméstica para Rosa na casa de Santos & Santos. A menina “começa a gritar, agarrada às pernas da avó, dizendo que não quer ir. Que não quer ir. Que não quer ir. Que não quer ir” (Cruz, 2012b, p. 55). Sem alternativa, acaba cedendo. No novo trabalho, Rosa discute constantemente com Matilde, a outra empregada da casa e com quem divide o quarto. A colega, como frequentemente testemunha Rosa, recebe, à noite, a “visita” do patrão.

Aos fins de semana, Rosa volta à sua casa, onde chora quase todo o tempo e diz para a avó – a qual, surda, já não a escuta – que não quer mais voltar à casa de Santos & Santos. A idade da neta não é precisada no livro, mas o narrador nos diz que ela “não é alta. Tem duas mamas firmes, acabadas de nascer” (Cruz, 2012b, p. 77), o que sugere que é ainda uma adolescente. Além de enfrentar a pobreza, a menina sofre assédios sexuais com frequência. Ao levar a avó ao hospital, é assediada dentro da própria ambulância pelo bombeiro Faia, que só não chega a consumir o ato por interrupção de seu colega. Quando torce o tornozelo na rua, é bulinada pelo homem que vai “ajudá-la.” Rosa reage com resignação a esses eventos, até que vem a investida do patrão:

Ouve muitos elogios dos rapazes na rua e isso agrada-lhe. O senhor Santos & Santos diz-lhe com frequência: - A menina é muito bonita. [...] Nessa noite, Santos & Santos entra no quarto de Rosa e Matilde, como faz a espaços, e para entre as camas das duas raparigas. Inclina-se sobre Rosa e sussurra uma pergunta aos ouvidos dela: estás acordada? Rosa finge estar a dormir e Santos & Santos tenta meter a mão esquerda por baixo dos lençóis, mas vê-se atrapalhado, pois estão muito bem entalados. Matilde chama-o, puxa-o pelo pijama e ele deita-se com ela. Estava a ver se ela estava a dormir, justifica-se. E a cama começa a bater contra a parede, contra a parede, contra a parede. Nenhum dos três percebe que há mais uma pessoa a ouvir a cama a bater na parede. A mulher de Santos & Santos despega a cabeça da porta do quarto das empregadas e vai deitar-se (Cruz, 2012b, p. 77-78).

A vontade de sair de lá só aumenta. Rosa também percebe que Antónia é malcuidada por Amélia, uma vez que, por vezes, encontra a avó cheirando mal ou molhada de urina, mas não tem coragem de reclamar, pois a vizinha nada recebe por esse serviço. A garota diz então a si mesma que a matriarca precisa dela ali e, na segunda-feira, vai ao trabalho decidida a pedir a conta. Para sua surpresa, antes que possa manifestar sua vontade, é despedida por Dona Paulina, que a chama de “putazinha”

Detesta que lhe digam coisas como aquela, pois isso irrita-a e dá-lhe vontade de gritar, e gritar fá-la sentir sozinha. É como se estivesse num deserto e ninguém a ouvisse e por isso precisasse de berrar. Gritar é coisa de pessoa sozinha, pensa. Quando temos pessoas para nos ouvir não precisamos de gritar, pois não? E, no entanto, apesar de gritar lhe trazer uma grande solidão, continua com vontade de o fazer, de abrir a boca e deixar escapar palavras selvagens, ferozes (Cruz, 2012b, p. 85-86).

Como ocorre mais uma vez ao longo da obra, a imagem do deserto é associada à solidão. Rosa grita por não se sentir ouvida e pela dor de ser tão constantemente silenciada. Ela também ressentida

o silêncio de Matilde, berra uma palavra aleatória, como “sapato” ou “sopa”, pois

não consegue evitar a solidão de gritar [...]. Dona Paulina olha para ela espantada, não entende aquele grito. Dona Clotilde manda Rosa calar-se, e começam todas aos berros, a solidão é enorme, como se estivessem muito longe uma das outras, a acenar, a gritar para se fazerem ouvir àquela distância (Cruz, 2012b, p. 86).

O narrador, ao misturar a sua voz com a de Rosa, deixa transparecer como a menina experiencia uma dor profunda, mas não consegue organizar em palavras seus sentimentos. Assim como na cena que abre o romance, em que Antónia para, agacha-se na rua e começa a urinar, constrangendo Rosa, ou nas vezes em que a vó, sozinha em casa, urina na cadeira, a garota agora sente o líquido quente a descer-lhe pelas pernas e conclui: “Há uma sequência lógica para isto, pensa: os gritos fazem solidão e a solidão faz-nos velhos e a velhice urina-se pelas pernas como a minha avó” (Cruz, 2012b, p. 86). Rosa sente o peso de uma idade que não tem. Ademais, a solidão e o isolamento de todas aquelas mulheres, os desentendimentos generalizados, a dificuldade de se fazer ouvir umas pelas outras são ilustrativos da aridez daquele universo.

O tema da morte em vida também reaparece aqui, nas palavras da própria Rosa. Novamente, assim como ocorreu em relação à mãe, a jovem desconstrói a imagem de Nossa Senhora que projetara sobre a figura de Matilde, pois recebe desta, a verdadeira “culpada”, uma bofetada no rosto. Logo em seguida, Rosa conclui que, sem sequer perceber, Matilde acaba de morrer uma de suas mortes, pois,

de cada vez que deixamos de ser percebidos, morremos. Quando somos enterrados deixamos de ser percebidos por toda a gente, mas quando os outros já não olham para nós, ficaram condenados para um número limitado de pessoas a uma morte em tudo idêntica à outra (Cruz, 2012b, p. 87).

Essa conclusão evidencia a visão de Rosa: ser ignorado é uma espécie de morte. E, por essa via, a jovem pereceu inúmeras vezes já em tenra idade.

A protagonista associa a morte, gradativamente e de forma mais ou menos direta, a quase todas as suas vivências, incluindo à viagem fictícia que move o enredo, quando o perecimento marca presença de forma metafórica e literal, como logo se verá. De toda forma, reside aqui um importante ponto para este estudo, visto que reiteradas vezes a partida, essa “primeira etapa” de uma viagem, é também associada a uma “morte em vida”, a partir da ausência que dela decorre.

A difícil relação com a mãe ilustra tanto a dolorosa experiência da partida sem promessa de retorno quanto a sensação de morte que nasce da ausência, pois, mesmo quando a mãe ainda vivia na vila alentejana, era uma figura ausente: o vício na bebida e os relacionamentos fugazes com homens diversos faziam com que a matriarca, embora fisicamente presente, estivesse sempre distante da filha. Quando parte pela primeira vez sem olhar para trás e sem dar ouvidos ao choro e aos apelos da filha, deixa a criança imersa num espaço de solidão e abandono. A “morte em vida” da menina após a segunda fuga de Isabel é ainda mais dolorosa, pois dessa vez Rosa chegou a experimentar o amor materno, para perdê-lo para sempre pouco tempo depois.

A partida definitiva de Isabel é nomeadamente associada à morte, porém agora por parte do padre da aldeia. O argumento que ele utiliza para estabelecer essa comparação é similar ao raciocínio utilizado por Rosa para justificar “a morte em vida” de Matilde:

As pessoas, quando se afastam, ficam como a paisagem, como os arbustos, ou como uma vaca a pastar. A mãe da Rosa apartou-se da nossa visão, da visão e dos olhos de quem a amava. Não é isso morrer? A ausência e a morte são familiares chegados [...]. Repare o senhor que estar

ausente tem, na prática, o mesmo efeito de estar enterado e bem morto. Não para a própria pessoa, bem entendido, mas para os outros: é uma completa falta de nexo. Esperamos reencontrar essa pessoa, mas o reencontro em que todos temos esperanças é o mesmo sentimento que nós, cristãos, sentimos tendo fé na Ressureição. Mas se esse reencontro não se der em vida, não é precisamente o mesmo, exatamente o mesmo, que uma ausência? (Cruz, 2012b, p. 95-96).

Rosa, de fato, não volta a encontrar sua mãe e Antónia, cada vez mais, não mais cuida de Rosa, mas é por ela cuidada. A jovem sente-se só e esquecida, e a solidão se faz entrever a todo momento:

Rosa senta-se à mesa e pega no correio. Só há cartas com contas para pagar, da luz e do telefone, dos Bombeiros e da Câmara. Rosa lê-as em voz alta para a avó, de uma ponta a outra. São como cartas de familiares distantes e dão a sensação de que alguém quer saber delas: 'Cliente número 763970, a sua conta encontra-se em pagamento, etc.' (Cruz, 2012b, p. 161).

A VIAGEM FICTÍCIA

Antes de ser despedida da casa de Santos & Santos, em mais um dos fins de semana em que chora de tristeza por ter de voltar àquele trabalho, Rosa ouve o desabafo da avó:

Ando aqui a morrer, a mijar-me pelas pernas abaixo, que vergonha. E nunca cheguei a ir à Terra Santa. Viveria tudo da mesma maneira, se me perguntassem, mas quando a gente perde um filho, que Deus o tenha, só se pode confiar em Jesus e na ressurreição. O teu avô pisava as uvas para fazer vinho, não era? Quando se chega a esta idade somos umas uvas, pisadas a vida inteira. Um dia, nosso Senhor transformar-nos-á em vinho. Sofremos tanto que já só podemos ressuscitar, já não nos sobra mais nada.

Gostava muito de ir à Terra Santa, Rosa. Andar pelos lugares onde Nosso Senhor andou e deixar-me morrer lá, para não ter que caminhar tanto até o céu. Ele pegava na minha mão e levava-me, como tu me levas à missa, levava-me para o seu regaço, como uma menina pequenina, como quando era criança e adormecia ao colo de minha mãe [...] (Cruz, 2012b, p. 69-70).

Rosa sente-se tocada pelo pedido da avó, pega em suas mãos, mas é somente com a ajuda do professor Borja que surge a ideia de transformar o Alentejo em Jerusalém.

Borja é um homem de 77 anos que se considera injustiçado após seu tratado de cunho científico, político-social e "místico", publicado em sua juventude, ter sido ignorado por pensadores e compradores. Duas outras publicações se seguiram à primeira: *Apologia das minhocas* e *Jesus Cristo bebia cerveja*. Picha frases filosóficas nos muros da mansão da Miss Whittemore, milionária inglesa, enfurecendo o caseiro dela, Rato, e o sargento Oliveira, os quais, pelo conteúdo das pichações, tinham certeza do culpado, porém não conseguiam apanhar o professor no flagra.

A excêntrica estrangeira, que dorme dentro de uma carcaça de baleia, assume importante parte na encenação da viagem fictícia. "Dona de toda a aldeia", comprou em 1980 as casas e terrenos da região e "encomendou" habitantes dos arredores. Para garantir a presença de algumas personagens de "relevo intelectual", mandou trazer um padre, um professor (Borja) – "a contraparte laica e ateia" –, assim como "um sadhu indiano e um babalaô nigeriano para alegrarem os seus serões com a sabedoria própria de cada uma das suas religiões" (Cruz, 2012b, p. 30).

Em contraste ao luxo que cerca Miss Whittemore, a aldeia por ela fundada é pobre e constantemente referenciada como um cemitério, especialmente pelas palavras de uma das anciãs do local,

Antónia. Numa tocante cena em que rememora o passado, é esta a conclusão que tira:

Por vezes, Antónia está parada, por vezes está lúcida, e, por vezes, está cheia de mortos dentro dela. São todos os que lhe morreram: o filho João Lucas Marcos Mateus, o marido, os pais, os avós, os irmãos – que eram seis e morreram de tuberculose e de pneumonia e de escarlatina e de fome –, os tios, as amigas de infância e duas vizinhas. O seu filho é o mais próximo, o que está mais dentro. Para Antónia, ele nunca cresceu e vê-o sempre criança. Nas suas memórias, João Lucas ficou atrasado no tempo, nunca se casou, nunca chegou a andar em rixas e nunca foi tolhido por um trator. É assim que ele lhe aparece, e ela dá-lhe conselhos e dá-lhe beijos desajeitados na testa: quando cresceres vais para Lisboa, que o *Alentejo é um cemitério* (Cruz, 2012b, p. 107, grifo nosso).

Rosa tem um único amigo: o pastor Ari, jovem como ela, funcionário do teatro, onde, com sua lanterna, ilumina os bancos em que cada espectador deve se sentar. Carrega o objeto luminoso por toda a aldeia e essa projeção luminosa é uma marca de sua chegada. É com ele que mais próximo Rosa chega a ter um relacionamento amoroso de fato. É para ele também que Rosa consegue, num raro momento de clareza e desabafo, verbalizar seu maior medo: “A minha avó está muito doente [...]. Tenho medo de ficar sozinha” (Cruz, 2012b, p. 105). A despeito do caráter simplista da declaração, essa é uma das poucas vezes em que a garota consegue verbalizar com exatidão o que sente.

Ari nutre uma paixão profunda pela garota e sente-se desesperado quando ela passa a se relacionar também com Borja, após ser presenteada – “Um anel, e um homem tão sábio, admirável, que gosta dela, uma rapariga demasiadamente do campo” (Cruz, 2012b, p. 164). Mais à frente, a lisonja é complementada pelo pensamento de Rosa de que, se um homem sábio a escolheu, é porque existe sabedoria nessa escolha. No entanto, “apesar das mãos dadas, entre

eles há um enorme abismo. Uma prova de que o Nada não só existe como existe em todo lado, mesmo quando damos as mãos com força" (Cruz, 2012b, p. 165).

Após Borja levar uma surra de Ari, a euforia de Rosa – talvez pela percepção quanto à fragilidade do velho – logo se dissipa e vem o desconforto: "Na rua julgam-na neta do professor. Também começa a sentir, vindo dele, um certo cheiro a urina, fruto das virilhas brancas. Sente, talvez, um sutil olor a caixão, a mortos, a sôtão e a lixívia amoniacal" (Cruz, 2012b, p. 180). Irrita-a ainda a percepção de que ele não é capaz de morrer pelas causas que defende, ideia presente no seu *western* favorito e que a seduz cada vez mais. Já sentindo que, na maior parte do tempo, não suporta Borja, Rosa descobre-se grávida do professor.

É nesse meio-tempo que a encenação da ida de Antónia a Jerusalém tem início. A explicação para o aporte financeiro à viagem vem da neta, que simula ter ganhado esse valioso prêmio da rifa dos bombeiros. O Avião, famoso bar de *strip-tease* em que trabalha Miss Stela (a qual já possui a roupa de aeromoça usada em uma de suas *performances*), é o palco inicial da "viagem". A mansão de Miss Whittemore é o hotel e em seus arredores está a aldeia transformada em Jerusalém, onde os transeuntes se vestem de judeus, com roupas e adereços emprestados do teatro da vila – "Podemos ter um ou outro com aspecto árabe e um ou outro padre ortodoxo, para dar cor" (Cruz, 2012b, p. 124), diz Borja. Letreiros escritos em hebraico completam o cenário e até uma encenação da Santa Ceia (ideia da inglesa) está incluída no "pacote".

Antónia estranha tudo do início ao fim. Logo ao chegar, surpreende-se com a aeronave no meio de um campo, num local que em nada se assemelha a um aeroporto. Comenta que o avião, por dentro, parece um restaurante. Momentos hilariantes sucedem-se nessa encenação, como o fato de que Borja e Rosa precisam tirar logo Antónia dali, pois os primeiros clientes do bar começam a chegar

e estranham a idosa que dorme em uma das mesas. Ao acordar, depois dos comprimidos para dormir que Miss Stela mistura ao chá oferecido na “viagem” de avião, o primeiro comentário da idosa é de que o local se parece muito com o Alentejo.

Sagazmente, Antónia diz que quer assistir a uma missa e Borja sugere o hindu e o feiticeiro iorubá que vivem na casa da inglesa para que o façam em suas línguas maternas. A cena é hilária. O professor manda que Rato – obrigado por sua patroa a fingir-se de padre ortodoxo – dê continuidade à missa após as danças do indiano e do nigeriano e ele obedece, “mas passados alguns minutos já lhe falta inspiração. Um dos elementos da ordem macedônia, que assiste à missa, faz um esforço para evitar um ataque de riso” (Cruz, 2012b, p. 210). Borja não resiste ao convite de subir também ao púlpito para tratar do tema de um de seus estudos, a importância dos dejetos das minhocas, não sem antes esclarecer para Antónia que, em Jerusalém, é costume os visitantes fazerem sermões.

Na casa de Miss Whittemore, a encenação da Última Ceia está preparada, com doze apóstolos e um Cristo, arranjados pela companhia do teatro. Antónia maravilha-se com a decoração, os lustres, as luzes e os tecidos. Outros figurantes dançam em volta dela, que “ri-se como há muito não fazia e Rosa também se sente feliz” (Cruz, 2012b, p. 214). Esse é um dos raros momentos de alegria vivenciados por avó e neta. A encenação da Santa Ceia é interrompida por Borja, que quer consertar um erro histórico: manda retirar o vinho da santa mesa. Discursa:

– Ninguém sabe, caros Jesus Cristo e seus apóstolos, por que razão o homem se sedentarizou, já que está provado que ser nômade dá muito menos trabalho. Então porque sucedeu essa mudança radical? Muito simples, vou explicar-vos, queridos apóstolos e Nosso Senhor: foi a cerveja. Para ter cerveja era preciso cultivar. E assim nasceu a sociedade como a conhecemos. Graças à cerveja, temos hospitais e bibliotecas. Não existiriam livros se não fosse a cerveja. Não existiriam escritores nem ciência [...]. O vinho

era uma bebida de romanos, dos invasores. Cristo não iria beber a bebida dos ricos, dos opressores, como a inglesa que nos governa, mas dos pobres, das putas e dos pecadores (Cruz, 2012b, p. 214-215).

Rato considera ultrajante o discurso de seu inimigo Borja e ambos partem para a briga, enquanto o primeiro grita a Antónia que se trata tudo de uma farsa, mas ela dorme profundamente, de boca aberta. Borja aproveita toda e qualquer oportunidade para proferir longos discursos e a experiência da viagem fictícia é, para ele, muito satisfatória, uma vez que encontra mais de uma oportunidade para ser ouvido, algo nada corriqueiro em seu cotidiano. Muitos dos seus sermões, porém, não são escutados por aquela que mobilizou todos os esforços da encenação: Antónia ou cai no sono, ou não ouve devido à surdez. De toda forma, ironicamente, o discurso de Borja traz um elogio à sedentarização num Alentejo profundamente estagnado, constantemente comparado a um cemitério e ainda num momento curioso da narrativa, em que a possibilidade da mobilidade é suprimida pela pobreza e pela debilidade física. Os habitantes estão a tal ponto aprisionados que a viagem que empreendem é toda ela encenada.

De facto, em *Jesus Cristo bebia cerveja* é através do móbil da cerveja que Afonso Cruz coloca a tônica no valor social e cultural da sedentarização, por contraste com o movimento e a liberdade subjacentes à essência nómada do Homem. Tornando-se sedentário, o Homem cede à estese e ao conforto da civilização, afastando-se da sua liberdade matricial, tornando-se prisioneiro da sua construção e privilegiando o pensamento, através da filosofia, em detrimento da ação (Rodrigues, 2017, p. 32).

Borja encarna justamente essa constante busca pela filosofia como caminho para escapar do aprisionamento advindo da sedentarização, mas é malsucedido e incapaz de prever minimamente o surpreendente desenrolar dos fatos. Como bem observa Nogueira (2013), nem a ciência/filosofia de Borja, nem a espiritualidade de

Miss Whittemore “constituem uma solução. Os preceitos de ambos, que discutem questões científicas e filosóficas [...], não resolvem os problemas do dia a dia nem os mistérios e as obsessões da existência” (Nogueira, 2013, p. 184-185). Rosa demonstra ter essa mesma percepção quando, em uma conversa que Miss Whittemore quer forçosamente tornar filosófica, rebate dizendo: “Essas explicações só servem para nos fazer doer a alma e os pés e a cabeça e para nos fazer envelhecer a mijarmo-nos pelas pernas abaixo” (Cruz, 2012b, p. 195).

O professor, empolgado com os próprios discursos, insuflado por um senso de justiça e aproveitando-se do fato de estar hospedado na casa-“hotel” da inglesa, decide dar a esta comprimidos para dormir, para então pichar não os muros, mas as paredes do quarto dela com versos capazes de revelar verdades acerca de um mundo em que “os ricos bebem chás importados do Oriente enquanto outros não têm um rabo de pão para molhar na água temperada com azeite” (Cruz, 2012b, p. 231). Compartilha com Rosa sua intenção e a jovem faz então um pedido: incluir entre os escritos a frase final do livro *A morte não ouve o pianista*: “Morro por amor, sem isso não vale a pena estar vivo. A minha vida foi feita para se entranhar na tua, como uma faca espetada no coração” (Cruz, 2012b, p. 231).

Borja concorda e, enquanto está a escrever nas paredes do quarto de Miss Whittemore, Rosa entra ali sorrateiramente. A jovem tem em mente o caro pensamento sobre dar a vida por um ideal, tão propagado em seu livro favorito, e então “pensa com as mãos” – relembrando a frase da inglesa: “Deus é um gesto” (Cruz, 2012b, p. 233), é tomada por uma vontade de agir e crava uma faca no peito da inglesa, que estava a dormir profundamente. O professor até então nada percebe e, quando vê Rosa, abraça-a, quando de repente sente a faca a entrar-lhe no peito. A garota passa a gritar “está morto” e o sargento Oliveira, que estava de tocaia para flagrar o professor pichando os muros da mansão, entra no quarto e conclui que Borja matou a inglesa e depois suicidou-se. Após passar a noite prestando depoimento, Rosa volta para casa.

Antónia está num dos seus momentos de lucidez. Olha para a neta, que se estende na cama, exausta. Antónia sabe que não está na Terra Santa [...] O padre contou-lhe o plano da neta numa tarde em que a visitou no monte [...] Antónia, no entanto, calou-se ao ver a felicidade nos olhos de Rosa. E que importa? Sente-se verdadeiramente na Terra Santa, sente que a cidade sagrada está sentada em cima da aldeia da inglesa, que Jerusalém é o esforço de Rosa. Nós não somos nós, somos o que damos (Cruz, 2012b, p. 235-236).

Pouco tempo depois, Rosa vai à periferia da vila, até encontrar arruda.

Em casa, depois de beber a infusão, sente uma agonia difícil de suportar. O sangue escorre-lhe entre as pernas e ela deixa-se estar assim, dobrada sobre si mesma, agarrada à barriga. A morte procura sempre o lugar mais baixo, como a água, como as árvores que caem, como os caixões, como o sangue, como o futuro que escorre pelas pernas abaixo até os pés, até ao chão, até (Cruz, 2012b, p. 238).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após um instante de reflexão em que relembra todos os seus mortos, Antónia olha para a neta e comove-se: “É muito bonita, pensa, e vai ser feliz” (Cruz, 2012b, p.108). No entanto, assim como ocorreu em relação às projeções quanto ao futuro do filho, a idosa está enganada.

Em uma das conversas em que Borja e Rosa trocam ideias sobre a viagem que será encenada, Antónia, até então alheia à conversa e perdida em seus pensamentos, de forma repentina, parece pensar alto: “– O Alentejo é um cemitério – diz Antónia. – Tens de ir para Lisboa” (Cruz, 2012b, p. 111). A neta segue o conselho da avó, quando, depois dos trágicos desfechos pós-viagem fictícia, relembra

mais uma das frases de seu livro predileto: “As pessoas não morrem, emigram”. A garota parte então para Lisboa. Olha para a avó pela última vez. Deixa um bilhete para Amélia, em que se lê: “Fica aqui a minha vó”. A jovem simplesmente espera que Amélia “trate da avó ou a ponha num lar. Tanto faz. Sente-se vazia, como se tivesse perdido uma série de vidas, algumas fora dela, uma dentro dela” (Cruz, 2012b, p. 238). A voz do narrador e a de Rosa mais uma vez se misturam:

Deixar a avó a morrer é o sacrifício necessário para conseguir viver. Do mesmo modo que levá-la a Jerusalém havia sido o sacrifício necessário para fazê-la feliz. Sente-se outra vez uma parteira: abandona a sua bolinha genética, a única ligação biológica que ainda tem, em prol de uma vida robusta na capital, em Lisboa, aquele lugar que Antónia identifica com a vida – enquanto o campo é a morte. Do abandono de sua avó, sabe Rosa instintivamente, como um veado a morrer, nascerá uma nova vida, algo que lhe tem estado vedado (Cruz, 2012b, p. 238-239).

A parte dedicada a narrar a experiência de Rosa em Lisboa é bastante curta, mas, desde o início, a nova vida parece pouco promissora: “Quando pousa a mala de couro, na estação rodoviária da capital, ganha de imediato rugas na testa. É o que faz o ar das cidades” (Cruz, 2012b, p. 241).

Rosa, no primeiro ano na capital, sente muita saudade do Alentejo. Depois, vai se esquecendo do passado:

Rosa começa a tornar-se muito parecida com a sua mãe, com as mãos frias como a porcelana das santas. Vai-se esquecendo de tudo o que importa, como a Mãe de Deus, que esqueceu que veio do céu. Rosa continua a viver mais ou menos morta [...]. O corpo dela começa a entristecer profundamente [...]. Vive só por viver, dia após dia, um a seguir ao outro, até uma espécie de velhice – feita mais de cansaço do que de anos – a encontrar na esquina onde se prostitui (Cruz, 2012b, p. 242).

Quando os clientes se “deitam em cima dela”, cita livros de *cowboys* ou, assim como o professor fazia nos momentos de intimidade, versos de Diógenes de Oenanda, uma teoria aparentemente científica ou ainda um pensamento do filósofo Nicolau de Cusa. No fim, “Rosa esqueceu-se de tudo e, ao migrar para a cidade, desertificou-se como o Alentejo” (Cruz, 2012b, p. 243). A inglesa, na conversa filosófica que teve com Rosa quando ainda arquitetavam a viagem fictícia, já profetizara: “O nosso corpo é uma fonte de tragédias” (Cruz, 2012b, p. 194). Rosa, cujo corpo “entristecera profundamente”, assim como já ocorrera com sua alma,

morre num quarto desalugado, velha – mas com apenas quarenta e dois anos. Leva consigo a verdade do que se passou naquela noite na aldeia da inglesa. O professor não teria tido coragem de fazer uma coisa daquelas, de matar para fazer perpetuar as suas ideias, não sabia amar até à morte. Ela fê-lo por ele, por Borja e pela sua ciência, a custo de duas vidas. Duas não, três, porque a dela também se perdeu nesse dia, apesar de, aos olhos do que por aqui andam, ela parecer ter continuado viva. No entanto, era apenas um caixão onde os homens depositavam a sua luxúria (Cruz, 2012b, p. 243).

É bem conhecida entre os viajantes uma frase do escritor riograndense Érico Veríssimo (1905-1975): “Na minha opinião existem dois tipos de viajantes: os que viajam para fugir e os que viajam para buscar”. Rosa, ao migrar para Lisboa, carrega em si ambos os propósitos. Busca fugir do passado dos muitos perecimentos em vida no Alentejo. Tristemente, não encontra na capital aquilo que tanto almejava, pois os perecimentos também a perseguem até lá, tanto aqueles em vida quanto o literal.

Apenas na despedida última, a morte é capaz de mostrar uma face mais benevolente: “No derradeiro momento, Rosa vê o pastor Ari com sua lanterna e corre para ele com os braços abertos e um sorriso emoldurado pela sua alma do campo” (Cruz, 2012b, p. 245).

REFERÊNCIAS

CRUZ, A. Retrato de um escritor que gosta de heresias, inventa enciclopédias, faz cerveja no Alentejo e acredita que ninguém morre só uma vez. [Entrevista concedida a Isabel Coutinho]. **Público**, 22 jun. 2012a. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/06/22/jornal/retratodeumescritor-que-gosta-de-heresias-inventa-enciclopedias-fazcervejano-alentejo-eacreditaque-ninguemmorre-souma-vez-24744047>. Acesso em: 25 out. 2025.

CRUZ, A. **Jesus Cristo bebia cerveja**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012b.

CRUZ, A. A geometria das solidões num Alentejo que brinda com Cristo. **SOL**, 22 jun. 2012c. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/2012/06/22/afonso-cruz-a-geometria-das-solidoes-num-alentejo-que-brinda-com-cristo/>. Acesso em: 20 nov. 2025.

CRUZ, A. Assassino e santo. [Entrevista concedida a Katia Bandeira de Mello Gerlach]. **Jornal Rascunho**, Nova Iorque, n. 208, ago. 2017. Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/assassino-e-santo/>. Acesso em: 29 maio 2025.

CRUZ, A. Parallaxe: Kavafis, só para ser mais preciso. **Jornal JL**, 12 maio 2015. Disponível em: <https://visao.pt/jornaldeletras/rubricas/2015-05-12-paralaxe-kavafis-so-para-ser-mais-precisof818213/>. Acesso em: 31 out. 2025.

CRUZ, A. **Curso Escrita de Narrativa Original do Princípio ao Fim**. 2025. Disponível em: <https://www.domestika.org/pt/courses/2064-escrita-de-narrativa-original-do-principio-ao-fim>. Acesso em: 15 mar. 2025.

NOGUEIRA, C. Sobre *Jesus Cristo bebia cerveja*, de Afonso Cruz. **Revista Colóquio/ Letras**, [s.l.], n. 184, p. 180-187, set. 2013. Disponível em: <https://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/184/PT.FCG.RCL.9604.pdf>. Acesso em: 28 out. 2025.

REAL, M. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. 2. ed. Alfragide: Caminho, 2012. *E-book*.

RODRIGUES, L. M. G. P. **A poética da viagem em Afonso Cruz**: errância, migração e trânsito. 2017. 117f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas, na variante de Estudos Portugueses) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.

SOBRE OS AUTORES

Aion Roloff

Doutorando, mestre e licenciado em Letras pela UFPR. Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Redação, atuando desde 2013. Organizador e um dos idealizadores da coletânea *Diálogos com a Literatura Portuguesa*. Autor do romance *Chico* (2016). Seus interesses de pesquisa centram-se em autores como Camilo Castelo Branco, Mário de Sá-Carneiro, José Cardoso Pires, Lúcio Cardoso, Julia Lopes de Almeida e Machado de Assis.

Andrea Bittencourt

Doutoranda e mestra em Letras 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/CNPq), Grupo *Eça* (USP/CNPq) e *Cenáculo* (UEL/CNPq). 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-doutorando na USP, com bolsa de Pós-Doutorado Sênior do CNPq. Pós-doutor em Literatura Portuguesa pelas Universidades de Coimbra, do Minho e de Campinas. Doutor em Letras pela USP. Professor associado de Literatura Portuguesa na graduação e na pós-graduação em Letras da UFPR e integrante da Cátedra Camões José Saramago da mesma instituição, onde também é vinculado ao Centro de Estudos Portugueses e um dos líderes do grupo de pesquisa *Diálogos com a Literatura Portuguesa* (UFPR/CNPq). Seus interesses de pesquisa centram-se nos seguintes temas: Camilo Castelo Branco; *Eça de Queirós*; José Saramago; Literatura Portuguesa do século XIX à contemporaneidade; e Literatura e religião.

Bruno Vinicius Kutelak Dias

Pós-doutorando, doutor e mestre em Letras pela UFPR. Graduado em Letras pela UTFPR e em História pela UNIFAEEL. Desenvolve pesquisas em Literatura comparada, com ênfase em cultura, alimentação e gênero. Atualmente, é bolsista CNPq de Pós-Doutorado Júnior na UFPR. Integra o grupo de pesquisa *Diálogos com a Literatura Portuguesa* (UFPR/CNPq).

Charles Vitor Berndt

Pós-doutorando em Letras na UFPR. Doutor e mestre em Literatura pela UFSC. Bacharel e licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela mesma universidade. Licenciado em Português pela Universidade de Coimbra (Portugal), por meio do Programa de Licenciaturas Internacionais da Capes e do Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras. Professor efetivo de Língua Portuguesa e Literaturas na rede pública estadual de Santa Catarina, atuando com turmas de Ensino Médio principalmente. Tem como principais interesses a Literatura Portuguesa, a Literatura Brasileira e as Literaturas Africanas de países de língua portuguesa, além de se interessar e possuir publicações na área de teopoética, discutindo as relações entre a Bíblia e a Literatura. Integra o grupo de pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR/CNPq). É escritor, autor de ficção. Em 2025, publicou seu primeiro romance, intitulado *A viagem de Tomás*, pela plataforma Clube de Autores.

Eduardo Soczek Mendes

Pós-doutorando, doutor, mestre e licenciado em Letras pela UFPR. Professor de Literatura Portuguesa, vinculado ao Departamento de Literatura e Linguística da mesma instituição. Foi também professor colaborador de Literatura Portuguesa, vinculado ao Departamento de Letras da Unicentro (Guarapuava, Paraná). Integra o grupo de pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR/CNPq). Investiga a produção de Alexandre Herculano, no que concerne ao seu diálogo com a editoração, a publicação folhetinesca, a história e o Catolicismo.

Emilly Farias Costa

Mestranda em Letras na UFPR. Graduada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela UFAM. Durante a graduação, desenvolveu duas pesquisas de iniciação científica no âmbito do PIBIC, intituladas *No tempo dividido, de Sophia de Mello Breyner Andresen: imagens poéticas de ecologia* e *Lírica e ecologia em Mar novo, de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Integra o grupo de pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR/CNPq) e o Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa.

Flaviano Nogueira Siedeliske

Mestre em Letras pela UFPR, em que foi Bolsista Capes com o trabalho *Mais real que a realidade: a Eternidade (Céu, Inferno e Purgatório) para C. S. Lewis antes de Nárnia*. Especialista em Teologia e Interpretação Bíblica pela FABAPAR. Graduado em Letras – Português e Inglês pela Faresc. Graduando em Teologia pela FABAPAR.

João Vinícius Morais

Estudante do curso de Letras Português na UFPR, Setor Litoral. Desenvolveu pesquisa de iniciação científica sobre as figurações do espaço na Literatura Portuguesa, sob orientação do Prof. Dr. Robson José Custódio. Possui interesse acadêmico nas áreas de Literatura e erotismo.

Juliana Cavalcante

Graduada em Letras Inglês e em Letras Português pela UFPR. Possui interesse nas áreas de ensino de línguas e de Literatura Portuguesa e Inglesa. Atualmente, faz parte do grupo de pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR/CNPq). Atua ministrando aulas particulares de Inglês.

Leonardo de Atayde Pereira

Pós-doutorando em Letras e bolsista da Cátedra Camões-Saramago 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 e Bacharel em História também pela USP. Membro do grupo de pesquisa Camilo Castelo Branco. Possui artigos científicos publicados em revistas acadêmicas, como *Via Atlântica* (USP) e *Pessoa Plural* (Brown University), capítulos de livros e prefácios na área de estudos literários portugueses. Foi um dos organizadores da coletânea de contos e poemas portugueses intitulada *Florilégio macabro: o gótico, o horror e o terrífico na literatura portuguesa*, publicada em 2024 pela Editora ExMachina.

Letícia Marina Kolb

Mestranda em Letras 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.

Luana Catita Steffler

Doutoranda em Letras na UFPR. Mestra em Letras – Estudos Literários pela UFSM. Especialista em Estudos da Linguagem pelo IFPR. Licenciada em Letras – Português e Respectivas Literaturas pela UFSM. Professora de Língua Portuguesa e Produção Textual na Fundação Bradesco.

Lucas do Prado Freitas

Doutorando em Letras na UFPR. Mestre em Estudos Literários pela UEL. Possui Licenciatura Plena em Letras Português pela mesma instituição. Como pesquisador, atua nas áreas de Literatura Portuguesa do século XIX, com foco na obra de Eça de Queirós. Integra os grupos de pesquisa Cenáculo (UEL), Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR/CNPq) e Grupo Eça (USP).

Ranieri Emanuele Mastroberardin

Doutor e mestre em Letras pela UFPR. Licenciado em Letras Português-Italiano pela mesma instituição. Como bolsista da Fundação Araucária, realizou, entre janeiro e agosto de 2025, um doutorado sanduíche na Università degli Studi Roma Tre (Itália). Professor de italiano. Em sua trajetória acadêmica e profissional, manifesta interesse no ensino da língua e da cultura italiana, bem como nas relações existentes entre as seguintes áreas: Literatura, história, filosofia, política e sociologia.

Robson José Custódio

Pós-doutor em Letras pela UFMG. Doutor em Letras pela UFPR. Mestre em Estudos da Linguagem pela UEPG. Professor de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na UFPR, Setor Litoral. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR. Membro do grupo de pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR/CNPq) e do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea (FALE-UFMG). Atua, especialmente, na perspectiva do espaço, com a Literatura Portuguesa moderna e contemporânea, bem como com as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Salete Aparecida Franco Miyake

Doutoranda em Letras na UFPR. Mestra em Educação pela Universidade Tuiuti do Paraná. Licenciada e bacharela em Letras pela UFPR. Graduada em Secretariado Executivo pela PUCPR. Seus interesses de pesquisa concentram-se, especialmente, na Literatura Portuguesa do século XIX e na Literatura Brasileira do século XX.

Sara Vitória Silva Monteiro

Mestra em Letras pela UFPR. Licenciada e bacharela em História pela mesma instituição. Professora na Secretaria de Educação do Estado do Paraná e no Parque da Ciência Newton Freire Maia. Tem interesse nas áreas de: história do Brasil, história de Portugal, história de África, Literaturas de língua portuguesa, lusofonia e relações entre história e Literatura.

Sileide France Turan Salvador

Pós-doutoranda em Letras na UFPR. Doutora em Teologia pela PUCPR. Mestra em Tecnologia pela UTFPR. Pós-graduada em Mediação e Gestão de Conflitos pela FABAPAR. Especializada em Formação de Professores em EAD pela UFPR. Licenciada em Letras Português-Inglês e suas Literaturas pela Universidade Tuiuti do Paraná. Professora titular no IFPR e docente na rede federal desde 1983. Atua na ensino de Língua Inglesa para o Ensino Médio Integrado e Pós-Médio do IFPR, *Campus Curitiba*, desde 2009.

Sofia Dionísio Terres Guiraud

Graduada em Letras Português na UFPR. Atualmente, desenvolve sua segunda pesquisa de iniciação científica, intitulada *Demonstrações de afeto e erotismo em Memorial do convento*, tendo concluído a primeira, *As personagens femininas e a homossexualidade em O Barão de Lavos (1891) e O Bom-Crioulo (1895)*, ambas vinculadas ao projeto de pesquisa "Crença e descrença: (anti)clericalismo e (anti)religiosidade na Literatura Portuguesa do Oitocentos à Contemporaneidade - FASE II", sob orientação do professor Antonio Augusto Nery.

Valeria Evencio Zecchinello de Carvalho

Doutora e Mestra em Letras pela UFPR. Especialista em Ensino da Língua Portuguesa e da Literatura pela UTFPR. Especialista em Direito e Processo Tributário pela PUCPR. Licenciada e bacharela em Letras Português pela mesma instituição. Licenciada em Letras Inglês pela FAE. Bacharela em Direito pela Faculdade de Direito de Curitiba. Seus interesses concentram-se nas áreas da escrita literária sobre a morte (Padre Antônio Vieira), Literatura Portuguesa (Camilo Castelo Branco e José Saramago) e tragédia grega (Eurípides), sob os aspectos da morte, religião e rito.

Wilian Augusto Inês

Doutorando e mestre em Letras pela UFPR. Especialista em Humanidades: Estudos Interdisciplinares em Educação, Cultura e Contemporaneidade pela Universidade Estadual do Norte do Paraná. Graduado em Letras Inglês pela mesma instituição. 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. Integrante do grupo de pesquisa Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR/CNPq). Seus interesses de pesquisa centram-se principalmente nos temas: Eça de Queirós, Literatura do século XIX à contemporaneidade, Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Inglesa e ensino de língua estrangeira.

ÍNDICE REMISSIVO

A

absolutismo miguelista 93, 108
aceitação 26, 35, 114, 205, 264, 333
aconselhamento 20, 21, 28
adulterio 17, 112, 113, 114, 121, 122, 127, 130, 131, 133, 151, 156, 165, 238, 239, 248
afeto 148, 251, 283, 370
alegoria 138, 231, 307
alienação 136, 138, 141, 147, 149, 222, 231, 283, 284, 290, 297, 298, 332
aparência 136, 148, 158, 164, 168, 212, 217, 219, 227, 231, 233, 256
aristocracia 113, 175, 201, 204, 208
Ars moriendi 33
assistência espiritual 31, 34
autobiografia 17, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 271, 272, 274
autoconhecimento 35
autocuidado 33
autodescoberta 17
autoficção 17, 76, 77, 78, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91
automatismo 136, 141
autonomia 31, 34, 35, 168, 176, 238, 246, 248
autoridade do soberano 46
autoritarismo 277

B

bem coletivo 25
bem comum 22, 23, 24, 25, 28
bibliômano 15, 16
biblioteca 15, 16, 17, 346
burguesia oitocentista 113, 130, 213

C

cânone literário 17
caridade 20, 98, 107
castigo exemplar 23, 25, 46
catolicismo 59
cegueira 15, 107, 302
ceticismo estrutural 186
cidadãos 20, 21, 22, 24, 25, 28, 214, 219, 232
ciência 36, 189, 199, 220, 360, 361, 365
civilização 65, 68, 135, 136, 215, 361
coletividade 20, 22, 46
compaixão 35, 37, 243
comunidade circundante 21, 24
concordia 21, 28
conduta 20, 131, 161, 191, 226, 230
conflitos 23, 28, 31, 32, 42, 51, 137, 162, 167, 175, 309, 311, 318
conhecimento científico 13, 36
consciência estética 186
consumo 136, 139, 149
contemplação 108, 194, 284, 290, 323, 331, 340
contemporaneidade 33, 367, 371
controle social 46
conversão 45, 50, 53
conversão moral 45, 50
corpo 35, 49, 53, 78, 115, 133, 158, 159, 189, 191, 202, 207, 230, 246, 258, 259, 260, 274, 278, 297, 306, 364, 365
cotidiano burguês 152
crença 36, 62, 89, 138
crise da Monarquia 171

crítica social 84, 136, 141, 149, 167, 219, 280
cuidado espiritual 17, 30, 31, 32, 37, 39, 41
Cuidados Paliativos 32
culpa 23, 25, 35, 36, 39, 48, 100, 123, 128, 129, 131, 132, 244, 312
cultura portuguesa 29, 233, 342

D

decomposição 44, 45, 49
desapego 39, 52
desigualdade 149, 163, 168
diálogo transatlântico 13
dinâmicas familiares 17
discurso político 20, 115
doutrina jesuítica 47

E

engajamento social 28
ensino da Literatura 15
escrita de si 78, 90
esgotamento espiritual 136
espaço doméstico 151, 159, 162, 163, 166, 168
espaço interior 31, 34, 36, 40, 41
espaço narrativo 78, 321, 325, 341
espelhos de príncipes 20, 29
espetáculo de poder 50
espiritualidade 52, 53, 263, 264, 361
Estado 91, 111, 115, 174, 175, 210, 221, 270, 275, 290, 291, 298, 323, 326, 333, 370
estética da percepção 185, 191, 195
estrutura narrativa 228
ética social 29
experiência 17, 27, 35, 37, 41, 50, 85, 117, 122, 155, 185, 186, 246, 248, 254, 255, 256, 261, 262, 265, 266, 272, 273, 293, 298, 299, 303, 355, 361, 364
experiência humana 17, 256, 293
experiência sensorial 185, 262
experiência urbana 261

F

fé 20, 72, 98, 105, 107, 108, 120, 226, 231, 303, 340, 356
finitude 32, 34
fortuna crítica 28

G

Geração de 70 56, 58, 59, 63, 67, 73, 74, 172, 175, 176, 201
gestão de conflitos 31, 32
governante 20, 21, 23, 26, 28, 108
governo 20, 57, 58, 206, 209, 215, 221, 317, 332, 333
guerra civil 102
guerras religiosas 45

H

heterônimo 328, 337
hierarquias culturais 17
hipocrisia 96, 97, 98, 99, 149, 218, 225, 231, 243, 322
história 16, 37, 45, 60, 64, 68, 69, 71, 78, 79, 80, 83, 95, 101, 102, 104, 105, 109, 110, 111, 134, 143, 147, 152, 171, 174, 175, 179, 180, 182, 187, 189, 205, 231, 238, 251, 256, 272, 275, 281, 282, 292, 303, 309, 310, 315, 322, 324, 327, 332, 339, 342, 343, 347, 348, 368, 369, 370
homossexualidade 17, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 250, 251, 252, 370
honrarias 26
humanismo 268, 276, 278, 285, 287

I

Idade Média 20, 33, 67, 68, 69, 70, 71, 101, 176, 180, 251, 252, 255
Idade Moderna 20, 29
identidade 80, 89, 137, 140, 148, 173, 174, 181, 259, 265, 321, 322
imaginário 47, 154, 159, 162, 165, 192, 296, 297, 302, 334
imaginário coletivo 47
intervenção político-social 28

J

justiça comutativa 25
justiça distributiva 24
justiça divina 44, 45, 47, 50
justiça geral 25

justiça humana 45, 47, 50, 53

justiça legal 25

L

leis 24, 25, 27, 54, 65, 68, 102, 118, 122, 123, 205, 215, 220

Literatura política 20, 28

Literatura Portuguesa 16, 17, 61, 74, 75, 111, 235, 290, 304, 367,
368, 369, 370, 371

livros 15, 16, 19, 20, 81, 82, 89, 178, 190, 203, 204, 220, 221, 225,
227, 229, 272, 277, 286, 302, 346, 347, 349, 360,
365, 369

lugar de fala 37

luto 31, 32, 34, 37, 42, 200, 334

M

magistrado 22, 24

manual cristão 33

mediação de conflitos 28

memento mori 49, 259

memória coletiva 294

misericórdia 44, 47, 50

modelo cristão 20

modelo diamante 31, 32, 33, 34, 39, 41

modelo exemplar 20

Monarquia 20, 103, 171, 173, 174, 176, 235

N

necropolítica 45, 51, 53

O

olhar romântico 185

operação de linguagem 32

operador epistêmico 186

ordem jurídica 46

ordem pública 21

Ordenações Filipinas 45, 46, 54

organização social 167

ossadas 45

ossos 43, 44, 45, 47, 49, 52, 53, 99, 126, 127

P

paixão 15, 33, 117, 191, 194, 201, 226, 240, 290, 291, 306, 358

papel da mulher 236, 311

paralisia 16, 127

passado nacional 73, 171

patrimônio cultural 139

paz social 21

pecado 23, 47, 50, 113, 114, 127, 128, 132, 250, 291, 301, 303, 304,
307, 311, 317, 318, 319, 340

pedagogia 29, 54

pena de enforcamento 45, 47

pena de morte 46, 48, 54

pensamento crítico 13, 212, 217

pensamento político 17, 19, 21, 27, 28, 29, 108, 323

percepção da realidade 17

perdão 36

persuasão 20

poder político 45, 104, 175, 326

poder simbólico 295

poder soberano 51, 54

poesia elegíaca 32, 37

política colonial 171

práticas punitivas 47

prazer 15, 16, 120, 123, 136, 141, 148, 245, 248, 249, 252, 258

prazer da descoberta 15

precariedade perceptiva 185

preconceitos 44, 52, 180, 338

prosa queirosiana 186

psicologia da personagem 321

Q

questões morais 39, 40

questões pendentes 31, 34, 36

questões públicas 74

questões relacionais 31, 34

R

realidade 17, 31, 32, 35, 36, 44, 66, 85, 102, 117, 137, 138, 141, 146, 185, 186, 191, 193, 194, 195, 196, 203, 207, 214, 217, 221, 228, 251, 255, 266, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 281, 282, 283, 285, 286, 291, 292, 293, 310, 317, 318, 328, 339, 341, 348, 368

realismo descritivo 186

Realismo português oitocentista 185

reconciliação 36, 124

recurso estético 321, 325

redenção 49

reflexão moral 51

reflexão política 27

regeneração 64, 298

regimento 25

religião 17, 20, 53, 58, 75, 92, 101, 107, 109, 219, 226, 227, 229, 232, 243, 280, 367, 371

religiosidade 62, 75, 94, 95, 109, 261, 330, 370

Renascimento 19, 177

representação 32, 75, 98, 111, 114, 138, 165, 174, 186, 231, 238, 254, 258, 263, 265, 309, 367

representações culturais 137

responsabilidade do governante 28

responsabilidade humana 44

responsabilidade moral 17

ressignificação 171

ressurreição 309

retórica barroca 45, 49

revelação 125, 164, 186, 241, 261, 263, 293, 294

revisão crítica 186

rito 37, 140, 142, 371

rituais à mesa 136

S

salvação 42, 50, 103, 110, 182, 281

saúde mental 36

segurança 22, 120, 133, 162, 168, 307

silêncio do espaço narrativo 321, 325

silêncio interior 321

simbologia 187

socialização 137

sociedade burguesa 151, 162, 165, 167, 168, 231, 232, 308

sociedade portuguesa 25, 66, 68, 73, 139, 200, 208, 213, 214, 219, 222, 231, 232, 302, 313, 318

sofrimento 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 42, 125, 132, 160, 161, 228, 243, 258, 278, 290, 291, 292, 316, 318

sofrimento emocional 39

specula principis 19, 20, 21, 27, 28, 29

subjetividade 155, 161, 251, 254, 265

subjetividade moderna 254

T

teatro sacramental 50

tensões sociais 140, 335

tiranía 20, 278, 280

tradição 29, 47, 49, 59, 93, 94, 96, 140, 144, 145, 148, 154, 172, 179, 180, 190, 191, 208, 210, 227, 258, 263, 280, 286, 289, 293, 294, 298, 303

transitoriedade 44, 45, 49

troca intelectual 16

U

universalidade 45, 53

universalidade da morte 45, 53

utensílios 136, 141, 148

V

verdade poética 294

vida burguesa 148, 152, 161, 165

vida cotidiana 255

vida urbana 136, 138, 264

violência 24, 27, 45, 51, 53, 97, 261, 268, 277, 279, 289, 297, 312, 324

violências 44, 52, 247

voz narrativa 186

Z

zona do esquecimento 28

[www.PIMENTACULTURAL.com](http://www.pimentacultural.com)

Diálogos **COM A LITERATURA PORTUGUESA V**