ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA EM PORTUGAL:
TRAVESSIAS

COORD.
FRANCISCO TOPA
JOELMA SANTANA SIQUEIRA
SOLANGE FIUZA CARDOSO YOKOZAWA

CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

Edições Afrontamento

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA EM PORTUGAL: TRAVESSIAS

ORGANIZAÇÃO
FRANCISCO TOPA
JOELMA SANTANA SIQUEIRA
SOLANGE FIUZA CARDOSO YOKOZAWA

CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

Título: ***Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias***

Organização: Francisco Topa, Joelma Santana Siqueira e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa
Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt
Co-edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»
Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt
Edições Afrontamento, Lda. | Rua Costa Cabral, 859 | 4200-225 Porto
www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt
N.º edição: 1759
ISBN: 978-972-36-1536-4 (Edições Afrontamento)
ISBN: 978-989-8351-66-1 (CITCEM)
Depósito legal: 420467/17
Impressão e acabamento: Rainho & Neves Lda. | Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt
Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Considerações sobre os estudos de literatura brasileira em Portugal 7
Francisco Topa
Joelma Santana Siqueira
Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

ABERTURA

Uma visão geral e parcial da «literatura brasileira» 19
Arnaldo Saraiva

ESCRITORES BRASILEIROS EM PERIÓDICOS PORTUGUESES

Contribuições do Almanaque de Lembranças *para as relações luso-brasileiras* 27
Vania Pinheiro Chaves

Anália Vieira do Nascimento e os logogrifos 43
Beatriz Weigert

Lygia Fagundes Telles na revista Eva*: o conto «O olho de vidro»* 51
Francisco Topa

A recepção de João Cabral de Melo Neto pela crítica portuguesa: de Vitorino Nemésio aos anos 60 59
Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

ESTUDOS DE POESIA BRASILEIRA & OUTROS ESTUDOS

João Cabral e Clarice Lispector: sim contra sim 77
Joelma Santana Siqueira

A dor de viver: Miserere*, de Adélia Prado* 89
António Manuel Ferreira

Vamos comer Oswald?*: processos de devoração na poesia brasileira contemporânea* 101
Joana Matos Frias

Orfeu na cena trágica brasileira 115
Antônio Donizeti Pires

Uma reportagem imagológica da velha Europa por um modernista brasileiro: Antônio de Alcântara Machado e Pathé Baby 135
Alberto Sismondini

LITERATURA E HISTÓRIA

Romance histórico pós-colonial? A narração da presença portuguesa nos trópicos em Desmundo*, de Ana Miranda* 147
Edvaldo A. Bergamo

A representação dos excêntricos no novo romance histórico contemporâneo: uma leitura dos romances A República dos Bugres *e* Conspiração Barroca, *de Ruy Reis Tapioca* 159
Cristiano Mello de Oliveira

Conquista do paraíso: santidade e ascetismo no Agiologio Lusitano *(1564-1666)* 171
Leonardo Coutinho de Carvalho Rangel

Colonização e pensamento ilustrado: Domingos Álvares Branco Muniz Barreto e seus primeiros escritos 187
Fabricio Lyrio Santos

Bens de um cónego da Sé de Olinda em meados de setecentos: leituras de um inventário post mortem 199
Pedro Vilas Boas Tavares

SOBRE OS AUTORES 215

APRESENTAÇÃO

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA EM PORTUGAL

FRANCISCO TOPA
JOELMA SANTANA SIQUEIRA
SOLANGE FIUZA CARDOSO YOKOZAWA

Os quinze[1] artigos reunidos neste livro foram apresentados na jornada *Literatura Brasileira em Portugal: Travessias*, realizada no dia 02 de junho de 2015 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, numa parceria dessa instituição com a Universidade Federal de Goiás e a Universidade Federal de Viçosa.

A Jornada, que nasceu do desejo de oportunizar o diálogo entre professores de universidades portuguesas que pesquisam a literatura brasileira e investigadores de universidades brasileiras que se encontravam na ocasião em Portugal, envolveu cinco universidades portuguesas (Porto, Lisboa, Coimbra, Évora e Aveiro) e sete universidades brasileiras (Federal de Goiás, Federal de Viçosa, Federal do Recôncavo da Bahia, Federal da Bahia, Federal de Santa Catarina, estadual UNESP/Araraquara e Universidade de Brasília), tendo contado com o apoio financeiro do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e da Universidade Federal de Viçosa.

Apesar da diversidade dos trabalhos apresentados na Jornada e aqui reunidos, eles assumem uma importância no conjunto porque dão uma visão metonímica das pesquisas hodiernas desenvolvidas em Portugal sobre a literatura brasileira, seja por professores portugueses, seja por professores brasileiros aí radicados[2], seja também por professores brasileiros em estadia temporária no país para realização de investigação qualificada. Essas pesquisas

[1] Foram apresentados dezassete trabalhos quando da Jornada. Entretanto as Prof.as Maria Aparecida Ribeiro (U. Coimbra) e Cristina Firmino Santos (U. Évora) não puderam enviar seus textos para publicação.

[2] Um dos artigos é assinado por um italiano radicado em Portugal.

se inserem no contexto mais amplo das relações culturais luso-brasileiras e, mais pontualmente, do espaço universitário português destinado aos estudos da literatura brasileira.

De um certo ponto de vista, esse espaço é restrito e problemático, o que pode ser confirmado quando se acompanha a história da disciplina Literatura Brasileira em Portugal[3]. Essa história, marcada por percalços, é relativamente recente e remonta ao Decreto-Lei 586, de 1916. Sobretudo por falta de um professor brasileiro, conforme era exigência de um dos seus artigos, tal Decreto só resultou na criação da cadeira de Estudos Brasileiros na Universidade de Lisboa em 1923; cadeira que teve, com seu primeiro professor, o brasileiro Oliveira Lima, uma orientação historicista. Entretanto, a disciplina Literatura Brasileira só passou a existir como tal em 1957 graças à reforma das Faculdades de Letras introduzida pelo ministro Leite Pinto. Criada inicialmente na Universidade de Lisboa (1957) e tendo como primeiro catedrático a figura prestigiosa de Vitorino Nemésio, a cadeira foi depois introduzida também nas Universidades de Coimbra (1960) e Porto (1972). Em que pese o fato de, após o 25 de abril, passar a integrar o currículo de várias outras Faculdades de Letras e em que pese a ampliação relativa de sua carga horária em 1984, quando José Augusto Seabra era ministro da Educação, ela teve, com as reformas posteriores à de Leite Pinto, uma redução progressiva de seu espaço, o qual não condiz com a importância que a literatura brasileira deveria ter para um estudante de Letras em Portugal. Em 1999, Arnaldo Saraiva chama a atenção para a situação absurda gerada por essa redução, que leva alunos em Estudos Portugueses e variantes (Francês, Inglês, Alemão) a se formarem sem estudar a literatura brasileira, desconhecendo autores como Machado de Assis, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa. Do final do século XX para cá, a situação da disciplina tornou-se ainda mais precária. Com a Declaração de Bolonha, que começou a ser implantada na virada do século, os cursos de Letras de países integrantes da União Europeia diminuíram seu tempo de formação para três anos, além de sofrerem outras consequências em função de ajustes econômicos decorrentes da crise que assola vários países europeus, entre os quais Portugal. O quadro atual do ensino da literatura brasileira em Portugal é assim sumarizado por Viviana Bosi:

> *o ensino regular de literatura brasileira restringe-se, no geral, a apenas um ou dois semestres dos cursos de Letras, o mais das vezes optativos, quando os há. Na maioria dos casos, o professor acumula outros cursos de literatura comparada, africana ou hispânica. Ou ainda, ensina literatura brasileira junto às demais literaturas e culturas lusófonas. Uma consequência adicional da criação de um «espaço europeu» de ensino universitário foi a concentração de interesses à volta da cultura europeia, em sua variedade e riqueza, o que trouxe benefícios para a formação dos estudantes locais, hoje mais cosmopolitas, mas afastou-os ainda mais do Brasil, agora distante.* (BOSI, 2015: 145).

[3] Para se acompanhar a história da disciplina Literatura Brasileira em Portugal, de sua criação a 1999, veja-se o ensaio «Os estudos de Literatura Brasileira nas universidades portuguesas», de Arnaldo Saraiva (1999).

Para Abel Barros Baptista (2005) haveria ainda uma outra componente, de natureza crítica, responsável pelo desinteresse de alunos portugueses pela literatura brasileira. É que essa literatura, como literatura nacional, «formou-se» – conforme uma perspectiva crítica predominante no ensino da disciplina nas graduações em Letras do Brasil e, segundo Barros Baptista, também naquelas de Portugal – negando a tradição portuguesa para afirmar a sua identidade. De acordo com essa perspectiva crítica, ler a literatura brasileira implica perscrutar sempre um projeto de nação por ela engendrado no direito ou no avesso do texto. Para o crítico, pensar a literatura brasileira somente como uma representação do Brasil limita-lhe o alcance e o interesse para estudantes de outras nacionalidades, mesmo que falantes da mesma língua.

A mudança desse quadro dos Estudos Brasileiros em Portugal não passaria apenas por uma mudança na perspectiva crítica do ensino da literatura brasileira em Portugal – que hoje não parece ser regido pela perspectiva nacionalista – ou por um aumento da carga horária da disciplina. Como já notou Arnaldo Saraiva (1999: 16), «passa também pelo trabalho de editores, distribuidores, agentes culturais de vário tipo, como passa por bolsas de estudo, subsídios de viagens, revisão de tarifas postais ou alfandegárias, etc., e como passa por uma boa política da língua.»

A situação parece, pois, de difícil reversão, já que envolve frentes cuja mobilização, na atual situação econômica dos dois países, seria bastante complicada. Entretanto, apesar de questões ou questiúnculas nacionalistas que concorreram para um distanciamento entre as literaturas e culturas desses países e ainda hoje são alimentadas por alguns profissionais das Letras, sempre houve brasileiros e portugueses empenhados na causa comum da literatura brasileira em Portugal.

Também os trabalhos reunidos neste livro comprovam que os estudos brasileiros em Portugal, se não correspondem ainda à importância de que a literatura produzida no Brasil deveria se revestir nesse país irmão, têm rendido frutos. Há que se lembrar, inclusive, que os artigos assinados por brasileiros que desenvolveram investigação em Portugal estão todos vinculados a projetos financiados por órgãos de fomento do Brasil, notadamente a CAPES. Também a própria Jornada e este livro, que envolveram, em sua organização, um professor de instituição portuguesa e duas professoras de universidades brasileiras, atestam o caráter produtivo dos diálogos Portugal e Brasil na área de estudos literários. Além disso, vários trabalhos do livro, mormente os reunidos na seção *Escritores brasileiros em periódicos portugueses*, comprovam a presença de autores brasileiros em Portugal por meio de publicações, em periódicos, de suas produções ou de trabalhos críticos sobre eles. Enfim, as travessias crítico-literárias Brasil/Portugal, de que este livro constitui uma amostra, têm sido realizadas em várias direções.

Abre oportunamente os trabalhos o ensaio «Uma visão geral e parcial da literatura brasileira», de Arnaldo Saraiva, professor emérito da Universidade do Porto, onde foi o responsável, no início dos anos 70, pela criação da cadeira de Literatura Brasileira. Tendo

dedicado uma vida inteira ao ensino e à investigação da literatura brasileira, o ensaísta toca em algumas questões controversas que, em função de uma certa hegemonia ideológica no ensino dessa literatura no Brasil, não são devidamente problematizadas. É o caso das narrativas centradas na identidade nacional ou na formação da literatura brasileira, que, entre outros pontos cegos, terminam limitando a dimensão universal dessa literatura e, consequentemente, o interesse internacional que ela possa despertar. Também essas narrativas tendem a negligenciar o riquíssimo acervo oral e popular, como se ele não integrasse o contingente nacional. Além disso, elas, para sustentar a tese da ruptura, tendem a ignorar as profícuas relações estabelecidas entre Brasil e Portugal no âmbito da literatura e dos estudos literários, de que os trabalhos deste livro são exemplares.

Na sequência, temos quatro artigos arrolados na secção *Escritores brasileiros em periódicos portugueses*, que atestam a presença de autores renomados ou «menores» em periódicos do século XIX e XX.

Assina o primeiro desses trabalhos Vania Pinheiro Chaves, brasileira radicada em Portugal e professora reformada de Literatura Brasileira da Universidade de Lisboa. Em «Contribuições do *Almanaque de Lembranças* para as relações luso-brasileiras», Vania Chaves examina aquele que foi, na segunda metade do século XIX e início do século XX, o mais importante periódico do seu gênero no espaço cultural português e brasileiro. O artigo mostra que a presença de matérias e escritores brasileiros no *Almanaque* fundado em 1850 por Alexandre Magno de Castilho foi muito numerosa, variada e permanente. Detém-se a articulista na participação feminina oriunda do Brasil e no destaque dado a autores brasileiros no artigo de abertura do *Novo almanaque de lembranças luso-brasileiro*, tomando-se como exemplo Gonçalves Dias. Entre suas conclusões, nota a articulista o empenho do periódico, por meio de seus editores, para o «fortalecimento das relações luso-brasileiras, afetadas pela Independência do Brasil e pelas subsequentes manifestações de um nacionalismo, por vezes, xenófobo.»

No segundo trabalho da seção, «Anália Vieira do Nascimento e os logogrifos», Beatriz Weigert, também brasileira radicada em Portugal e professora reformada da Universidade de Évora, examina passatempos, notadamente logogrifos, da poetisa gaúcha publicados no *Almanaque de lembranças luso-brasileiro* (1851-1932). Filha de pai português, Anália Vieira do Nascimento (1854-1911) foi colaboradora assídua do periódico lisboeta, onde assumia, por meio dos passatempos, uma intensa e interessante intercomunicação com os leitores.

Beatriz Weigert e Vania Pinheiro Chaves, além de Maria Aparecida Ribeiro, professora da Universidade de Coimbra, que participou da Jornada, mas, por motivos justificados, não pôde enviar o seu texto para publicação, todas essas professoras, já reformadas, mas produzindo, exemplificam a presença constante, na história da disciplina Literatura Brasileira em Portugal, de brasileiros na condução da disciplina; presença que parece se rarefazer ou se desfazer nos últimos tempos, com a aposentadoria da última leva desses professores.

Também na seção *Escritores brasileiros em periódicos portugueses*, Francisco Topa, professor da Universidade do Porto na área de literaturas brasileira e africana de expressão portuguesa, examina a presença de Lygia Fagundes Telles na revista feminina portuguesa *Eva*, em que colaboraram nomes como Sophia de Melo Breyner Andresen, Carlos de Oliveira, Miguel Torga, Murilo Mendes, Rubem Braga, Oscar Wilde, Joyce, Hemingway, entre outros. Francisco Topa centra-se, sobretudo, no conto «O olho de vidro», publicado no periódico em 1959, mas recolhido anteriormente no volume *O cacto vermelho*, de 1949, e, posteriormente, em *Antes do baile verde*, de 1970. O foco do articulista são as alterações que a escritora realiza nas três versões do conto. Antes, porém, de examinar essas versões, noticia as edições de obras de Lygia Fagundes Teles em Portugal bem como as dissertações e teses desenvolvidas sobre ela em Portugal para comprovar que a autora não recebe, nesse país, uma atenção condizente com a alta literatura por ela desenvolvida.

Fecha a seção o artigo «A recepção de João Cabral de Melo Neto pela crítica portuguesa: de Vitorino Nemésio aos anos 60», de autoria de Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, da Universidade Federal de Goiás. O trabalho, que se vincula ao estágio de pós-doutoramento (2015-2016) desenvolvido pela autora na Universidade do Porto, com financiamento do CNPq, e na Universidade Federal Fluminense, examina a crítica portuguesa sobre Cabral, notadamente a publicada em jornal, a qual passa por um verdadeiro *boom* nos anos 60. Cabral está entre os poetas modernos brasileiros de maior prestígio em Portugal. Sua canonização crítica portuguesa nos anos 60 foi devida, entre outras razões arroladas pela articulista, à publicação de obras suas por editoras de Portugal, o que atesta um ponto fundamental para o estreitamento do diálogo entre as literaturas dos dois países, que é a edição portuguesa de autores brasileiros bem como a publicação de autores portugueses no Brasil. Solange Yokozawa fecha o seu trabalho com a análise de um poema crítico de Alexandre O'Neill sobre Cabral; poema que, diga-se de passagem, é emblemático do diálogo efetivo e intenso travado entre escritores brasileiros e portugueses nos anos 50 e 60.

A seção *Estudos de poesia brasileira & outros estudos* abriga trabalhos críticos sobre poetas, ainda que um deles em obra dramática, e um ficcionista brasileiros, sendo aberta pelo artigo «João Cabral e Clarice Lispector: sim contra sim», de Joelma Santana Siqueira, da Universidade Federal de Viçosa. O trabalho, vinculado a um projeto de pós-doutoramento financiado pela CAPES e desenvolvido entre 2014-2015 na Universidade do Porto, consiste num estudo comparativo entre dois dos maiores representantes brasileiros da prosa e da poesia modernas. Apesar da correspondência que estabeleceram e da admiração recíproca, são escritores bastante diferentes. Assim, partindo de caracterizações assentes sobre ambos, as quais evidenciam essa diferença – João Cabral é um poeta construtivista, objetivo, que mantém um olhar para fora e Clarice é uma romancista intuitiva, intimista, que mantém um olhar para dentro –, a articulista as problematiza, mostrando o que há de construção (in)consciente e obsessiva no trabalho clariceano. Conclui que «Cabral e Lispector são dois escritores diferentes, mas, a realização literária, para ambos, é resultado de um trabalho

paciente de procura e observação da coisa construída, com o objetivo de obter algo o mais concreto possível na linguagem.».

Na sequência, António Manuel Ferreira, professor da área de literaturas lusófonas da Universidade de Aveiro, acompanha a poesia aparentemente simples de Adélia Prado, revelando-lhe a complexidade verdadeira ao situá-la numa vasta, variada e rica tradição literária. Ao fazê-lo, o articulista recupera filiações já amiúde enunciadas, como a Bíblia, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, mas também propõe outras inauditas, como Alberto Caeiro e Lucrécio. Sem deixar de notar as diferenças entre estes dois últimos e a poetisa mineira, observa que a «valorização da matéria e o consequente enfraquecimento do poder da morte, bem como o enaltecimento do Jesus humano, em detrimento do Cristo místico», estão entre os fatores de diálogo intertextual ativo entre os três poetas.

A poesia contemporânea é também contemplada por Joana Matos Frias, professora de Literatura Brasileira da Universidade do Porto, em «'Vamos comer Oswald?': processos de devoração na poesia brasileira contemporânea». Segundo a articulista, a antropofagia de Oswald de Andrade, em sua dimensão teórica e prática, originou um processo de filiação «com proporções invulgares e de consequências surpreendentes na história da arte brasileira moderna e contemporânea», sendo apropriado, com deslocamentos, pelos poetas marginais, por Paulo Leminski e pelas poetisas contemporâneas Angélica Freitas e Marília Garcia, no exame das quais se detém a articulista. Angélica Freitas, numa relação de intimidade marginal com a tradição, nomeia os autores que deseja solicitar, enquanto Marília Garcia assenta suas estratégias interdiscursivas e intersubjetivas no que a articulista denomina poemas-ensaio.

Em «Orfeu na cena trágica brasileira», Antônio Donizeti Pires, professor da Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara), realiza um estudo do texto dramático *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. O artigo é produto de uma investigação de pós-doutorado realizada na Universidade de Brasília que incluiu um estágio, entre 2014-2015, na Universidade de Coimbra, com financiamento da CAPES. Ao examinar a peça de Vinicius de Moraes que estreou em 1956, no Rio de Janeiro, o crítico contempla-lhe tanto a dimensão estritamente literária quanto suas possibilidades e virtualidades cênicas, propriamente teatrais. Antes, porém, de analisar a atualização carioca do mito órfico, o artigo apresenta informações esclarecedoras sobre esse mito, contextualizando a produção de Vinicius de Moraes e a peça. Ao fim do trabalho, o articulista, ainda, levanta e revisa uma significativa recepção crítica do texto dramático de Vinicius de Moraes e de suas releituras teatrais e fílmicas.

Alberto Sismondini, italiano radicado em Portugal e professor da Universidade de Coimbra, encerra a seção *Estudos de poesia brasileira & outros estudos* com o artigo «Uma reportagem imagológica da velha Europa por um modernista brasileiro: Antônio de Alcântara Machado e *Pathé Baby*». Nesse trabalho, recorre aos conceitos de carnavalização e caricatura propostos por Bakhtin para realizar uma leitura do imaginário do continente europeu construído na narrativa de viagem do ficcionista brasileiro. Apresentando uma

atitude diversa da maioria dos viajantes brasileiros à Europa, mormente à Itália, país contemplado majoritariamente nas crônicas, Alcântara Machado não demonstra uma provinciana subordinação cultural, mas antes enfatiza o aspecto surreal dos europeus, transformando o velho continente numa *Commedia dell'Arte* fundamentada no grotesco. Segundo o articulista, «as andanças de Alcântara Machado pelo velho continente parecem procurar confirmações da paisagem humana já por ele encontrada nos bairros populares de São Paulo, pois o imigrante pobre ganha o menosprezo do nativo rico e leva o mesmo fardo de preconceitos da sua terra de origem.».

A última seção do livro, *Literatura e História*, abriga tanto leituras de romances históricos brasileiros quanto trabalhos da área de História que apresentam uma relação transversal com a literatura, de modo a evidenciar a articulação fecunda dessas duas áreas do conhecimento.

A seção é aberta por um trabalho assinado por Edvaldo Bergamo, professor da Universidade de Brasília que desenvolveu, entre 2014-2015, investigação pós-doutoral na Universidade de Lisboa, com financiamento da CAPES. O artigo «Romance histórico pós-colonial? A narração da presença portuguesa nos trópicos em *Desmundo*» é produto dessa investigação. Nele, o crítico analisa o romance histórico de Ana Miranda, acompanhando a trajetória da personagem protagonista, a qual dá a ver o processo de colonização dos territórios coloniais, sob domínio de Portugal, na época das descobertas, no Brasil. Antes, porém, de analisar essa narrativa de formação histórica que subverte a história oficial ao privilegiar a voz e a visão da mulher, recupera o conceito de romance histórico conforme Lukács e acompanha as transformações do romance histórico do século XIX para aquele da segunda metade do século XX.

O romance histórico contemporâneo é também o foco do artigo «A representação dos excêntricos no novo romance histórico contemporâneo: uma leitura dos romances *A República dos Bugres* e *Conspiração Barroca*, de Ruy Reis Tapioca», de Cristiano Mello de Oliveira, doutorando pela Universidade Federal de Santa Catarina que desenvolveu, em 2015, com bolsa CAPES, estágio na Universidade do Porto. Como produto desse estágio, nesse artigo, Cristiano Oliveira realiza uma leitura dos romances *A República dos Bugres* (1999) *e Conspiração Barroca* (2008), do escritor baiano Ruy Reis Tapioca, pouco conhecido até mesmo no Brasil. Esses romances representam personagens excêntricas, marginalizadas, que não fizeram parte da História oficial. No trabalho, o articulista verifica como se estabelece a representação de tais personagens, procurando entender como elas modificam suas atitudes diante dos acontecimentos históricos.

Em «Conquista do paraíso: santidade e ascetismo no *Agiologio Lusitano* (1564-1666)», Leonardo Coutinho de Carvalho Rangel, doutorando pela Universidade da Bahia, com estágio doutoral, financiado pela CAPES, na Universidade do Porto, examina a importância das práticas ascéticas para a construção da santidade no Portugal Pós-Tridentino. Para tanto, emprega a análise estatística das pequenas biografias de ascetas presentes no

Agiologio Lusitano, entre os anos de 1564 e 1666, com ênfase nos praticantes das formas mais intensas de ascetismo. Segundo o articulista, essa obra de Jorge Cardoso, ainda que inacabada, representa o esforço para trazer à luz santos obscuros e, possivelmente, produzir mais canonizações para lustrar a Coroa, tendo, portanto, também implicações políticas. A compreensão das práticas de ascetismo narradas no *Agiologio Lusitano* e destacadas por Leonardo Rangel concorrem para um melhor entendimento do universo religioso do Portugal quinhentista e seiscentista, pois os modelos apresentados são um reflexo, ainda que turvo, da sociedade que os criou.

No artigo «Colonização e pensamento ilustrado: Domingos Álvares Branco Muniz Barreto e seus primeiros escritos», Fabricio Lyrio Santos, professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e investigador de pós-doutorado da Universidade Nova de Lisboa com bolsa CAPES, aborda aspectos da biografia e da produção intelectual de um dos mais ricos e intrigantes personagens históricos do universo colonial luso-brasileiro de finais do século XVIII e início do XIX: Domingos Álvares Branco Muniz Barreto (c. 1748-1831). Militar de carreira e com um perfil acentuadamente intelectual e ilustrado, Domingos Barreto escreveu sobre os mais diferentes assuntos, desde economia e política até história natural e mineralogia, passando por reflexões em torno das populações indígenas do Brasil, assunto que o levou a redigir o primeiro «Plano sobre a civilização dos índios» de que se tem notícia. No trabalho, Fabricio Santos revisa aspectos da biografia e da produção intelectual desse personagem histórico, visando estabelecer seus primeiros escritos, redigidos entre os anos de 1788 a 1793.

Fecha a seção e o livro o artigo «Bens de um cónego da Sé de Olinda em meados de setecentos: leitura de um inventário *post mortem*», de Pedro Vilas Boas Tavares, professor da Universidade do Porto. No trabalho, o autor, movido pela ideia de que a «complexa e rica malha da 'micro-história' entretece e dá expressão concreta à macro-história», examina a relação de bens do cônego, licenciado, Manuel Machado Freire, nascido em 1712. Para seguir o seu propósito, o articulista, do Brasil colonial, realiza «travessias» que nos transportam até o Portugal Medieval e Moderno, valendo-se, além dos documentos, de material iconográfico.

Se a literatura brasileira não tem tido um espaço nas universidades portuguesas compatível com a sua importância, se também a literatura portuguesa tem sido secundarizada nas Faculdades de Letras do Brasil, se a própria literatura tem sido posta em xeque nestes tempos, os artigos deste livro comprovam que os estudos da produção literária brasileira ainda insistem em resistir em Portugal, país que tem sido a casa de muitos brasileiros que para lá seguem para desenvolver suas investigações; tem sido o espaço exterior em que, malgrado os equívocos e limites de ambos os lados, mais se trabalha pela causa da literatura brasileira, tomando-a, para retomar as palavras de Arnaldo Saraiva (2003: 9) citadas na epígrafe desta apresentação, «como uma causa da literatura em português, uma causa da língua portuguesa – uma causa de Portugal.».

Referências

BAPTISTA, Abel Barros (2005) – *O livro agreste*. Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP.

BOSI, Viviana (2015) – *Cabral aporta em Portugal: poesia brasileira lida pela crítica portuguesa atual*. «Abril». Niterói. 7, 15 (2.º sem., nov.), p. 143-160.

SARAIVA, Arnaldo (1999) – *Os estudos da literatura brasileira nas universidades portuguesas*. «Terceira margem». Porto. 2, p. 7-9.

SARAIVA, Arnaldo (2003) – *A causa da literatura brasileira em Portugal*. «Terceira margem». Porto. 4, p. 7-17.

ABERTURA

UMA VISÃO GERAL E PARCIAL DA «LITERATURA BRASILEIRA»

ARNALDO SARAIVA

U. Porto / CITCEM, asaraiva@netcabo.pt.

1. A generalidade dos historiadores e dos ensaístas da literatura dita brasileira andou, ao longo de largas décadas, e desde as suas primeiras manifestações – desde Gonçalves de Magalhães, ou do seu *Discurso sobre a História da Literatura do Brasil* (1836) –, a gastar as suas melhores energias na previsão, na teorização e na enfatização da diferença nacional dessa literatura. Mesmo já em tempos pós-nacionais, definidos por ensaístas como Habermas, proliferavam os estudos da literatura dita brasileira centrados não já sobre o «instinto de nacionalidade» (de que falou Machado no célebre ensaio muito evocado, e quase sempre mal entendido) mas sobre a «consciência nacional», a «identidade nacional», a «questão nacional» dessa literatura, ou, o que quase vinha a dar ao mesmo, sobre a sua «formação» – como se ela fosse constituída por obras «infantis» e obras «adultas», conceção que Haroldo de Campos oportunamente pulverizou em *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso de Gregório de Matos* (1989). Já era tempo de a historiografia ou a crítica da literatura dita brasileira se preocupar mais com a sua dimensão estética e universal, com o seu interesse humano e internacional.

2. As qualificações e classificações nacionais (ou nacionalistas) da literatura implicam sempre riscos e equívocos, que em geral não geram as classificações ou qualificações estéticas. Já Octavio Paz notava, no prefácio à antologia *Poesía en Movimiento* (1966), que era «discutível a existência de uma poesia francesa, alemã ou inglesa», mas não a «realidade da poesia barroca, romântica ou simbolista». Muito antes dele, Jorge Luís Borges, num ensaio de 1932 sobre «O escritor argentino e a tradição», assinalara que o património dos escritores argentinos era o universo, e que para serem argentinos eles não podiam ater-se apenas ao que era argentino; e Fernando Pessoa, num dos seus

textos provocatórios, recolhido em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, tivera o atrevimento de dizer que «o conjunto da literatura portuguesa […] quase nunca é portuguesa».

3. Quando falamos de «literatura brasileira» seria bom que demarcássemos ou tivéssemos demarcado com algum rigor os seus limites e as suas peculiaridades ou especificidades. Ora o que acontece é que ainda hoje não há e é difícil haver consenso a respeito da brasilidade literária de alguns autores, ou melhor, de algumas obras, e nas últimas décadas ainda houve quem tontamente quisesse fazer guerras de exclusão ou de inclusão – por exemplo, a respeito de Gregório de Matos, Vieira, Francisco de Melo Franco, Cecília Meireles, como se um autor não pudesse ser pacificamente incorporado em duas ou mais literaturas nacionais; mas nem sequer tem havido consenso a respeito da importante questão do começo pois que, Antonio Candido *dixit*, e ninguém discutiu, «tem de haver um começo». Mesmo que as últimas «histórias da literatura» comecem com a referência a obras do século XVI, elas mesmas se desentendem sobre os «fundadores» ou sobre as «obras fundadoras» (Caminha, Bento Teixeira, viajantes, jesuítas, Gregório de Matos, Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa, Machado de Assis, os modernistas…), e já várias datas, do século XVI ao século XX, foram indicadas para tal começo, que para alguns foi abrupto e para outros foi lento, gradual, progressivo. Notemos que em 1862, quarenta anos depois de proclamada a independência do Brasil, ainda Fernandes Pinheiro podia escrever no seu *Curso Elementar de Literatura Brasileira* que nesta incluía indistintamente brasileiros e portugueses, e que não poderia «existir literatura brasileira» antes do período romântico. Como Machado advertia, na língua, na literatura ou na cultura a independência não se dá como na política, ou na economia. Quando falamos de «literatura brasileira» não podemos ser tão claros como quando falamos de «literatura em português». E alguns argumentos avançados por brasileiros para a diferenciação nacionalista da sua literatura poderiam, já hoje, justificar a nacionalização de literaturas ditas regionais, aliás já autonomamente historiadas, como a do Nordeste, a de Minas, a do Rio, a de São Paulo e a do Rio Grande do Sul.

4. Não cabe aqui a discussão do comum conceito flutuante ou vago, para não dizer convencional, de «literatura brasileira» – que há quem prefira chamar, sem grandes vantagens ou com outras desvantagens, «literatura do Brasil», «literatura no Brasil» –, nem cabe aqui a reflexão sobre os critérios e argumentos que permitam a constituição rigorosa do seu *corpus* ou do seu cânone. Lembremos apenas o que dois estudiosos estrangeiros entenderam por «literatura brasileira»: para Jean Michel Massa ela seria constituída pura e simplesmente por todos os textos (ele nem especificou: literários) referentes ao Brasil; para Luciana Stegagno Picchio ela compreendia todos os textos de língua portuguesa, do século XVI ao século XX, produzidos por escritores «nascidos ou amadurecidos dentro de coordenadas culturais brasileiras».

5. As palavras de Luciana Stegagno Picchio permitem assinalar um erro ou equívoco monumental da generalidade dos historiadores, antólogos e ensaístas que se ocupam genericamente do fenómeno literário brasileiro: o que nos têm apresentado ou representado como «literatura brasileira» é obviamente «literatura brasileira em português». Eles, que aliás sempre evidenciaram algum desprezo e preconceito pela literatura popular e oral em português (as comuns histórias não contemplam o conto popular, o provérbio, o mito, o romance – do «romanceiro» –, a quadra ou trova,

a canção, a adivinha, etc.), sempre ignoraram a literatura popular e oral de índios e negros, que em boa parte se terá perdido. Digamos sem nenhum receio: até hoje não foi escrita nenhuma «história da literatura brasileira» digna desse nome – embora não devamos esquecer a importante exceção parcial que representa a *História da Literatura Brasileira* sob a direção de Álvaro Lins, que no seu volume VI, da responsabilidade de Luís da Câmara Cascudo, contemplou exclusivamente a «Literatura oral» (Rio de Janeiro: José Olympio, 1952).

6. Acresce que poucas culturas no mundo terão uma literatura oral e popular tão extensa, tão variada e tão imaginativa como a do Brasil; e quando esse tipo de literatura («tradicional») já quase morreu em quase todos os países civilizados, no Brasil tem ainda hoje uma expressão e uma vitalidade impressionantes, sobretudo no Nordeste dos folhetos de cordel, das frases de caminhão, e das cantorias ou dos repentes. Não por acaso a literatura de modelo ibérico e de teor comunicativo híbrido (escrito/oral) que se guarda em folhetos e sempre fascinou massas populares, fascinou estudiosos estrangeiros como o francês Raymond Cantel, os americanos Mark Curran e Candace Slatter, o holandês de origem Joseph M. Luyten, quando ainda muito poucos críticos e universitários brasileiros se interessavam por ela. A pujança ou a criatividade da chamada literatura popular e oral no Brasil contaminou a literatura culta (por exemplo: Manuel Bandeira, Jorge Amado, João Cabral, João Guimarães Rosa, Ariano Suassuna…), com uma frequência e uma fecundidade, até no plano linguístico, que não vemos noutras literaturas; e parece ser, a par do exotismo, do indianismo, da representação de marginalidades sociais, do sensualismo à flor da pele e do esoterismo barato, uma das razões do interesse dos estrangeiros pela literatura brasileira.

7. Escrita ou oral, a literatura que se produz no Brasil ou por brasileiros é quase toda expressa em português. Isso bastaria para a aproximar das literaturas da Europa ocidental ou dos países latinos; mas à língua ainda se juntam narrativas, mitos, personagens, espécies textuais, modelos estilísticos e retóricos herdados dos gregos e dos romanos. Curiosamente, mau grado a quantidade já hoje significativa de traduções de obras de brasileiros em diversos países, não se pode dizer que elas tenham grande repercussão nesses países, como a têm outras expressões culturais brasileiras, seja a música, o futebol, a capoeira ou o samba. Mas a literatura brasileira tem uma história bem mais curta do que a das literaturas italiana, alemã, espanhola, russa, por exemplo; e já se sabe que a repercussão internacional das literaturas nacionais tem como regra menos que ver com a sua qualidade intrínseca do que com o poder económico, político e militar dos respetivos países e com estratégias de mercado ou de publicidade, em que pode intervir muita gente: agentes literários, diretores culturais, diplomatas, editores, tradutores, professores, críticos dos *media*, jornalistas, júris de prémios, organizadores de festivais literários e feiras do livro.

8. Há já um bom catálogo de traduções de obras brasileiras para francês, mas não parece que o prestígio da literatura brasileira em França seja equiparável ao de outras literaturas ocidentais; e mesmo que algum autor brasileiro se torne conhecido pelas elites ou pelas massas francesas, e mesmo que se chame Machado de Assis, Drummond ou Guimarães Rosa, dificilmente lhe será atribuído o estatuto que têm tido outros autores latino-americanos como os argentinos Borges e Cortázar, o chileno Neruda, o mexicano Octavio Paz, ou o peruano Vargas Llosa, estes últimos vencedores

do prémio Nobel que nunca nenhum brasileiro ganhou – o que podemos considerar tão escandaloso como sintomático. É evidente que aí pesou o baixo estatuto internacional que tinha a língua portuguesa, que por sinal já foi língua franca, e que há poucas décadas se descobriu que é uma das mais faladas no planeta, e que é a língua de Pessoa e de Saramago, ou de Guimarães Rosa e de João Cabral de Melo Neto. Não esqueçamos o lamento de algumas inteligências do Brasil por este não ter sido colonizado pelos ingleses. De qualquer modo, temos de admitir que é possível que alguma das traduções de obras brasileiras venha a produzir efeitos insuspeitos na cultura francesa. Em Paris foi publicada em 2012 uma extraordinária (cerca de 1500 pp.) antologia bilingue da poesia brasileira; que eu saiba, pouco se falou dela em França, como aliás no Brasil; mas não seria estranho se algum jovem poeta francês nela recolhesse motivos para se tornar um bom sucessor de Baudelaire ou de Apollinaire.

9. Embora me tenha deslocado, para falar da literatura brasileira, a vários países onde ela é estudada e desejada, não poderei dizer muito sobre a sua receção ou repercussão no mundo; só tenho alguns dados desgarrados, por exemplo: sobre a influência de Drummond em poetas americanos, sobre a dos poetas concretistas em poetas europeus e orientais, sobre a de Clarice em escritoras feministas de vários países, sobre a de Euclides da Cunha em Vargas Llosa… E também só desgarradamente poderia referir influências de autores de outras línguas em autores brasileiros, que, como é sabido, no século XIX e início do século XX liam sobretudo os franceses e ao longo das últimas décadas se fixaram sobretudo em escritores de língua inglesa, parecendo ultimamente permeáveis a autores de outras origens, que leem até sem os tradicionais atrasos. Por outro lado, não esqueço que o Brasil já tem uma «literatura de exportação», ou que por esse mundo não falta quem pratique a antropofagia de sentido contrário à de Oswald; e não esqueço o que a literatura brasileira ganhou com o aparecimento de escritores familiarmente relacionados com culturas muito distintas das culturas latinas: Clarice, Samuel Rawet, Salim Miguel, Moacyr Scliar, Paulo Leminski, Raduan Nassar, Milton Hatoum… Mas suponho que posso falar com algum conhecimento da relação da literatura do Brasil com a do país que o colonizou. Sei por exemplo que, dentro ou fora do «período colonial», sempre houve autores brasileiros de nascimento ou de formação tão lidos em Portugal como no Brasil; sei que em Portugal nunca houve quem pregasse, como alguns modernistas brasileiros, a rutura literária ou cultural entre os dois países, e sempre houve quem, como Pessoa, preconizasse o estreitamento de inteligências portuguesas e brasileiras; sei que a literatura brasileira é oficialmente ensinada em universidades portuguesas desde 1923; sei que sempre houve em Portugal revistas e jornais atentos à produção literária brasileira, quase sempre sem nenhum apoio dos governos brasileiros (que, ao contrário do que acontecia outrora, hoje mandam para Portugal embaixadores e cônsules culturalmente ignorantes ou só preocupados com a economia e o mercado); sei que ao longo dos séculos XIX e XX foram editados em Portugal cerca de 500 autores brasileiros, e mais de 7 mil títulos deles; sei que vários autores brasileiros têm influenciado decisivamente autores portugueses, como por exemplo Cláudio Manuel da Costa, que Bouterwek disse que «contribuiu para introduzir um estilo elevado na poesia portuguesa», ou os romancistas nordestinos, que modelaram o neorrealismo português, ou os poetas concretos, que estimularam muitos

poetas experimentais, ou João Cabral, que até marcou poetas importantes como Sophia Andresen e Alexandre O´Neill.

10. A quantidade e a diversidade da produção literária, sobretudo nas últimas décadas, de um Brasil que é um «arquipélago cultural» bem mais diverso do que o definido por Vianna Moog, de um Brasil onde cabem 90 Portugais, tornam perigosas as tentativas da sua caracterização ou da nomeação das suas peculiaridades. O *meltingpot* que vem sendo o Brasil vê-se também na literatura e até por vezes num só livro onde convive ou coexiste o alto e o baixo, o culto e o popular, a denúncia e o escapismo, o tradicional e o experimental, o grave e o satírico (ou o grotesco), o arcaico e o novo. No seu conjunto, o que se chama literatura brasileira oferece aos leitores nacionais e mundiais a imagem muito viva de uma sociedade ou de um país dinâmico, complexo, contraditório, mesclado, desinibido, desenvolto, mesmo quando ainda se revele subdesenvolvido; mas sobretudo depois de Machado e de Clarice, e em especial nas últimas décadas, tornou-se evidente que a literatura brasileira não se empenhou apenas no alargamento do conhecimento de espaços geográficos e humanos regionais, exóticos ou folclóricos, na denúncia social, na descrição de comportamentos definidores de uma identidade nacional; cada vez mais se vem empenhando no alargamento do conhecimento dos espaços da mente ou da psique, no questionamento da consciência e da condição humana que Goethe pedia à «weltliteratur». Mas isso, dir-se-á, aconteceu ou acontece com todas as literaturas, agora mais do que nunca em fase de globalização. Pelo que a ênfase nacional ou nacionalista, por mais bem intencionada que seja, pode em muitos casos revelar-se limitativa e empobrecedora.

11. Deixem-me que termine lembrando o que Camilo Castelo Branco, num tempo de agudizações nacionalistas, escreveu no seu polémico e muito divertido *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros* a respeito do carioca e filho de uma escrava Gonçalves Crespo, que aos 10 anos emigrou para Portugal, onde animou o movimento parnasiano: «Chamam-lhe uns ateniense, outros brasileiro: eu quero que ele seja português, porque levo o amor da minha pátria ao latrocínio dum poeta que me diz pouco do sabiá no raminho da jatubá, e da araponga na copa do jaquitibá […] É português como Garrett, francês como Gautier, americano sentimental como Longfellow, *humorist* como Godfrey Saxe e espanhol como Campoamor. É de todos os países que têm poetas com intercadências de tristeza, risos, energias satânicas e angélicas maviosidades; mas, na linguagem, é português sem joio»[1].

[1] Este texto é uma nova versão – com ligeiras correções e brevíssimos acrescentos – do texto publicado na revista *Brasil Brazil,* n.º 50, ano 27, datada de 2014 mas na realidade só distribuída em meados de 2015.

ESCRITORES BRASILEIROS EM PERIÓDICOS PORTUGUESES

CONTRIBUIÇÕES DO *ALMANAQUE DE LEMBRANÇAS* PARA AS RELAÇÕES LUSO-BRASILEIRAS

VANIA PINHEIRO CHAVES

CLEPUL / U. Lisboa, vaniachaves@netcabo.pt.

Dentre os almanaques que, na segunda metade do século XIX e início do século XX, gozaram de incontestável importância no espaço cultural luso-brasileiro, a supremacia cabe ao *Almanaque de Lembranças*[1], cuja existência foi invulgarmente longa, visto que circulou de 1851 a 1932, e cujas tiragens excederam os vinte mil exemplares, acrescidos, em alguns anos, por reedições.

O seu fundador – Alexandre Magno de Castilho – pretendia, desde o início, que o seu anuário fosse «uma livraria em miniatura» (*AL*, 1852: 22) e que desse «ás classes, profissões, e idades pouco instruidas, e que nada lêem, e que pouco sabem, algumas noções geraes do muito que lhes conviria saber» (*AL*, 185: 19). Assim sendo, o *Almanaque de Lembranças* não se limitou a difundir uma multiplicidade de informações sobre o ano seguinte, apresentando também textos em prosa de assuntos diversificados, composições poéticas de diferentes formas e temáticas e variados tipos de passatempo. Neste sentido, Castilho anunciava aceitar «com o maior reconhecimento quaesquer artigos que, por sua natureza e limitadas dimensões, possão entrar no seu Almanach […], quer se lhe remettão assignados, quer anonymos» (*AL*, 1854: [15]).

Pouco tempo depois, pôde aquele editor mencionar o excelente acolhimento da coletânea tanto em Portugal e nas suas Províncias Ultramarinas como no Brasil, ao mesmo

[1] As citações deste almanaque são referidas com as siglas do(s) volume(s) a que se reportam: – *AL* (*Almanaque de Lembranças*), *ALLB* (*Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*), *NALLB* (*Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*) –, seguidas pela indicação da(s) página(s) de que foram extraídas.

tempo que fazia votos para que ela fosse um forte elo de ligação entre portugueses e brasileiros (*ALLB*, 1856: 27), o que de fato veio a acontecer. Para o efeito, substituiu, já no quinto volume, o título da coleção para *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro,* sendo este mais tarde alterado para *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*.

Posicionado firmemente na defesa das ligações, da história e da cultura comum de Portugal e da sua antiga colônia sul-americana, o anuário criado por Alexandre Magno de Castilho publicou numerosíssimas matérias sobre o Brasil e acolheu vasta colaboração brasileira. O interesse do primeiro editor por essa colaboração evidencia-se, com clareza, no fato de diversos volumes do almanaque oferecerem facilidades na remessa dos escritos do Brasil para Lisboa[2].

Costurando, como num *patchwork*, textos redigidos, adaptados, transcritos ou traduzidos pelos editores com os que lhes eram enviados por colaboradores, anônimos ou não, o *Almanaque de Lembranças* apresenta um conjunto de escritos de renomados autores portugueses, brasileiros ou estrangeiros, do passado e do presente. De Machado de Assis, por exemplo, foram publicados dois fragmentos em prosa – «O delírio» e «A borboleta preta» – e seis poemas, dois deles por duas vezes: «O verme», «Coração triste falando ao sol», «A amante de Camões», «Circulo vicioso», «Quando ela fala» e «A mosca azul». Ignora-se, contudo, se o próprio Machado teria enviado aos editores algum(ns) daqueles textos ou se a decisão de publicá-los terá partido do organizador dos volumes em que aparecem.

A presença de autores e obras canônicas é, no entanto, diminuta quando comparada com a de escritores coevos menores ou totalmente desconhecidos nos dias de hoje, tais como os brasileiros Gonçalves Crespo, Hermes Fontes, Cândida Fortes ou Anália Vieira do Nascimento. Note-se, contudo, que o elenco dos autores publicados no *Almanaque de Lembranças* e atualmente tidos como menores não pode dar azo a conclusões apressadas, exigindo, ao contrário, um estudo aprofundado sobre a sociedade, a cultura e o ambiente intelectual da época em que eles escreveram e na qual poderão ter gozado de grande popularidade. De qualquer modo, pode-se aventar a hipótese de os editores, em coerência com a função pedagógica que se atribuíam, terem querido privilegiar a comunicação com os seus leitores-autores, cujos textos iam selecionando e/ou comentando.

Assinalada já no segundo volume da coleção, a presença do Brasil se traduz em sete artigos da responsabilidade do editor[3], podendo-se, outrossim, ler no quarto volume o primeiro escrito com assinatura de um brasileiro (ou residente no país): o poema «Um desgraçado!…», de João Cardoso de Meneses e Sousa Júnior. A partir daí tais escritos tornarem-se regulares e

---

[2] Em alguns deles se pode ler que «Os artigos que de qualquer ponto do Brasil nos hajão de ser mandados, poderão sobrescriptar-se ao Conselheiro José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha, no Rio de Janeiro, por quem, prompta e obsequiosamente, nos serão remettidos» (*ALLB*, 1860: 4).

[3] Cf. *Almanaque de Lembranças para 1852:* «Diamantes no Brasil» (p. 36); «Manteiga de tartaruga» (p. 87); «Notícias mineralógicas do Brasil» (p. 161); «Cascata do Tijuca» (p. 170); «Guaraná» (p. 307); «Rio de Janeiro» (p. 335); «Comércio entre a Grã-Bretanha e o Brasil» (p. 373).

numerosos. Mas, sem antes fazer-se a recolha completa e a análise rigorosa da totalidade de textos e autores do *Almanaque de Lembranças* não se chegará a um rigoroso cômputo.

Aliás, tal somatório será sempre falível, pois é difícil, senão impossível, saber-se o país de origem de boa parte dos colaboradores do anuário, pois estes se limitam frequentemente a indicar o lugar da sua residência na altura em que escrevem. Neste caso, estão alguns portugueses que, tendo emigrado para o Brasil, omitiram a sua naturalidade, optando por mencionar apenas o seu endereço atual. Mais grave é o caso de autores que não referem qualquer informação de natureza espacial ou que, ocultando-se por trás de pseudônimos, impossibilitam a descoberta da sua nacionalidade. Sabe-se, no entanto, que eles provêm de todas as regiões e de longínquas e minúsculas localidades do Brasil, o que assinala a amplitude da difusão no outro lado do Atlântico do anuário lançado por Castilho.

Na impossibilidade de delimitação rigorosa do elenco dos colaboradores brasileiros do *Almanaque de Lembranças* é consequentemente impraticável precisar a totalidade dos escritos de autoria brasileira. Pode-se, todavia, afirmar que atingem soma elevadíssima e que se distribuem, de acordo com a sua natureza e função, pelos três subconjuntos que o almanaque abarca: passatempos, poesia e prosa. Não obstante as fragilidades apontadas, o GI 6 do CLEPUL tem procurado conhecer e estudar o conjunto da colaboração proveniente do Brasil. Concluído e editado o levantamento da presença feminina brasileira[4], este Grupo de Investigação dedica-se atualmente à recolha da colaboração masculina, a fim de alcançar um conhecimento global do projeto de relacionamento cultural luso-brasileiro levado a cabo pelos editores do *Almanaque de Lembranças* entre 1850 e 1932.

O estudo da presença feminina no *Almanaque de Lembranças* revelou que, embora esta se consubstancie em milhares de escritos, é muito reduzida quando comparada com a masculina, mas não é de somenos e era muito apreciada tanto pelos editores como pelos colaboradores masculinos e pela generalidade dos leitores da coletânea. Na seção da correspondência dos editores e em escritos de autoria masculina encontram-se com frequência elogios às colaboradoras do almanaque.

Na impossibilidade de fixar-se, por agora, a percentagem que cabe aos escritos de autoria feminina no conjunto da produção textual do almanaque, serve para demonstrar a sua proporcionalidade a contagem dos textos publicados no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1874*, posto que ela não diverge muito do que se passa noutros anos. Assim sendo, encontram-se nesse volume trinta e cinco escritos de autoria feminina e cento e doze de autoria masculina, aos quais há que acrescentar cento e cinquenta e seis textos da responsabilidade do editor, somente um deles com a sua assinatura[5].

---

[4] Desse levantamento resultou um catálogo editado em 2014, pela Biblioteca Nacional de Portugal. Da «Apresentação» que para ele escrevi, em parceria com Isabel Lousada, bem como de outros artigos que sobre o mesmo assunto publiquei, foram extraídos alguns dos dados aqui apresentados.

[5] Trata-se do elogio biográfico de Luís Rebelo da Silva, texto de abertura do referido almanaque, que traz no final a indicação do seu autor: A. X. Rodrigues Cordeiro.

Aspecto curioso e muito elucidativo do pensamento que preside à construção do *Almanaque de Lembranças* – ou melhor da mentalidade do tempo – é o fato de as mulheres que têm os seus escritos editados no almanaque serem colocadas num índice próprio em que são sempre referidas como «Senhoras», enquanto os homens que também nele escrevem aparecem noutro índice e, em geral, com o estatuto de «Autores». De qualquer modo, não resta dúvida de que o número de «Senhoras» editadas no almanaque é elevado, pois numa primeira contagem – que terá de ir sendo revista, à medida em que forem sendo corrigidas numerosas gralhas e corretamente posicionados alguns nomes, pseudônimos e iniciais – foram encontradas mais de mil e duzentas escritoras, identificáveis, desde logo, pelo fato de seus nomes aparecerem precedidos pela forma de tratamento «Dona» ou «D.».

Mais uma prova do interesse do *Almanaque de Lembranças* pelo Brasil é o fato de a participação feminina que dele provém suceder de perto a colaboração feminina portuguesa. No Brasil, precedência coube à D. Rosa Albertina de Figueiredo, que tem um poema editado no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1858. O editor indica, contudo, que se trata de uma senhora portuense, residente no Rio de Janeiro. Assim, a primeira «colaboradora» brasileira terá sido a poetisa baiana Adélia Josefina de Castro Fonseca[6], com o poema «A aurora brasileira», publicado no *Almanaque de Lembranças para o ano de 1860.*

Desde que principia, a participação feminina brasileira faz-se notar em todos os anuários e se, inicialmente, é bem menor do que a portuguesa, tal proporcionalidade altera-se com o tempo, havendo anos em que a presença feminina oriunda do Brasil excede a portuguesa. É o que se verifica no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1894, em que dos cento e cinco escritos de autoria feminina, setenta e dois são de colaboradoras brasileiras ou residentes no Brasil e apenas vinte e cinco de colaboradoras portuguesas ou residentes em Portugal e nas suas antigas Colônias.

Com as deficiências não passíveis de ultrapassagem, o levantamento realizado mostrou que são brasileiras ou residentes no Brasil setecentas e sete «Senhoras do *Almanaque*», cuja totalidade, incluindo autoras portuguesas, estrangeiras e sem indicação de origem ou proveniência, fica-se por mil duzentos e cinquenta e seis nomes e pseudônimos. Independentemente da sua nacionalidade, a maior parte dessas senhoras assina apenas um, dois ou três textos, e muito poucas mais de uma dezena. Pelo maior número de escritos publicados, destacam-se, entre as brasileiras: Inês Sabino, Anália Vieira do Nascimento e Carmelitana de Arantes.

A ilustre poetisa, romancista e ensaísta, Inês Sabino – nascida na Bahia em 1853 e falecida no Rio de Janeiro em 1911 – tem no almanaque trinta e seis textos: trinta em prosa e seis em verso.

1891, 142: A vida [Poesia]

[6] A escritora apresentava-se ainda com o sobrenome de solteira: Adélia Josefina de Castro Rebelo.

1892, 407: O Natal [Poesia]
1894, 170-171: Conselhos a minha filha [Prosa]
1894, 447: No toucador [Poesia]
1895, 188: Junto a um quadro [Poesia]
1895, 267-270: Na Serra do Cubatão [Prosa]
1896, 256: Sobre uma fita [Poesia]
1896, 430-432: A vida [Prosa]
1897, 237-239: Ano Bom [Prosa]
1898, 22-24: Mulheres ilustres do Brasil: a freira mártir [Prosa]
1898, 198-199: Fantasia mística [Prosa]
1899, 91-95: Lenda pernambucana [Prosa]
1899, 144: Preito ao mérito [Prosa]
1900, 139-140: O hino brasileiro [Prosa]
1901, 10-12: A mulher brasileira [Prosa]
1901, 123-126: Almas de artistas [Prosa]
1902, 259-261: Anita Garibaldi [Prosa]
1903, 340-341: Memórias da minha terra [Prosa]
1904, 265-267: Liga Promotora de Trabalhos Femininos [Prosa]
1905, 292-294: Dolorosa surpresa [Prosa]
1905, 321-323: Ernesto Senna [Prosa]
1906, 140-141: Direitos femininos [Prosa]
1906, 161-162: Dr. Aderbal de Carvalho [Prosa]
1906, 177-178: D. Amélia de Alencar [Prosa]
1907, 193-194: Dr. João Batista Rigueira Costa [Prosa]
1907, 204-206: A vida no Rio [Prosa]
1908, 241-242: Barbosa Viana [Prosa]
1908, 257-259: D. Teresa Diniz [Posa]
1909, 129-130: Lizá Diniz [Prosa]
1909, 161-163: Marquês de Paranaguá [Prosa]
1910, 66: Agenor de Carvoliva [Prosa]
1910, 109-111: Uma escritora portuguesa [Prosa]
1910, 305-306: Dr. Francisco Herbozo [Prosa]
1911, 161-163: Dr. Barbosa Rodrigues [Prosa]
1912, 65-66: Dr. Gonçalo Souto [Prosa]
1913, 163: Pôr-do-sol [Poesia]

Anália Vieira do Nascimento é uma desconhecida escritora gaúcha, cujos únicos textos de que se tem notícia atualmente são os que, entre 1871 e 1893, foram editados no *Almanaque de Lembranças*. Nesse conjunto de trinta e oito escritos, há um texto em prosa, vinte e um poemas e dezesseis passatempos.

1871, 220-221: Logogrifo XI
1872, 311: Logogrifo (acróstico)
1873, 346-347: Logogrifo XVIII
1873, 379: Lucília [Poesia]
1874, 194-195: Logogrifo (acróstico)
1874, 332: Num álbum [Poesia]
1874, 365: Charada XLVII
1875, 182-183: Logogrifo VI
1875, 242-243: No mar [Poesia]
1876, 15: Quadras aos ilustrados cavalheiros de que trata o Almanaque de 1875 a página 17 [Poesia]
1876, 16: Ao Sr. António de Sá Soares Leite [Poesia]
1876, 16: Ao Sr. José Joaquim de Matos [Poesia]
1876, 219: Soneto ao distinto logogrifista Sr. André do Quental [Poesia]
1876, 237-238: Logogrifo XII
1877, 114: Lembrança no álbum da minha íntima amiga Rafaela Barreto de Azambuja [Poesia]
1877, 222-223: O canto do sabiá [Poesia]
1877, 233: Enigma IX
1877, 281: Logogrifo XV (acróstico, por letras)
1878, 174-175: Logogrifo VIII
1878, 348: Soin! [Poesia]
1879, 242-244: Logogrifo XII (por letras)
1880, 207: Acróstico [Poesia]
1880, 228-230: Epístola ao Sr. António Xavier Rodrigues Cordeiro [Poesia]
1881, 232: Charada XLIX (em quadro)
1881, 285-286: Logogrifo XLIII]
1882, 153-154: Victor Hugo (Carta) [Prosa]
1883, 109-110: Logogrifo XVIII (por letras)
1883, 234: A uma infeliz [Poesia]
1885, 191: Logogrifo XII
1885, 367-368: A volta [Poesia]
1886, 290: Após a doença [Poesia]
1886, 406: Resposta ao poeta baiano João Bastos [Poesia]
1887, 456: Enigma XXIX
1887S, 211: Goivos [Poesia]
1888, 463: Goivos [Poesia]
1889, 457-458: Retrato [Poesia]
1891, 334-335: Flor caída [Poesia]

1893, 181: Avante! [Poesia]

Ainda não se encontrou qualquer informação sobre Carmelitana de Arantes, que comparece na coletânea entre 1886 e 1925 e que se apresenta ora em Minas Gerais, ora em São Paulo, tendo publicado um artigo em prosa[7], quatro poemas[8] e quarenta e cinco passatempos.

Os passatempos são, aliás, o gênero de produção da maior parte das escritoras brasileiras. Atingem a elevadíssima soma de quinhentos e quarenta e três as senhoras que só escreveram charadas, enigmas, logogrifos e outras diversões enigmáticas, às quais há que acrescentar quarenta e quatro que juntaram poemas e/ou prosa aos passatempos que publicaram. Tudo indica que tais charadistas seriam talentosas, pois as suas criações colhiam muitos louvores, tal como se verifica na resposta que Adriano Xavier Cordeiro dá a uma carta de Olímpia Arnaud, colaboradora cearense do *Novo Almanaque* entre 1915 e 1928:

> *Dona Olympia Arnaud (Ceará) – A unica, a melhor resposta que a carta de V. Exª nos merece, é a de transcrevel-a aqui, nesta secção para que todos os nossos leitores apreciem os primores do seu talento de prosadora, distinctissima que é. Porque é que V. Ex.ª, em vez de perder tempo com charadas, não nos dá o prazer de umas descripções, d'essa bella terra dos «verdes mares bravios» habilmente burilados como os curtos períodos da sua carta?* (*NALLB*, 1912: 83).

E Olímpia Arnaud seguiu-lhe os conselhos, publicando também poemas e prosa, ao contrário de outras senhoras que se dedicaram exclusivamente aos passatempos. É o caso da Doutora Maria Augusta Meira de Vasconcelos Freire, de Recife, que, entre 1893 e 1927, publicou vinte e seis charadas, três enigmas e três logogrifos.

O enorme conjunto de passatempos editados não só por mulheres mas também por homens no *Almanaque de Lembranças* está a exigir um estudo que explique a razão da sua proeminência, bem como a sua importância no espaço cultural luso-brasileiro daquele tempo.

Tal como acontece com a autoria masculina, no elenco das Senhoras «brasileiras» do *Almanaque de Lembranças* é muito rara a presença de figuras que integram o cânone ou ocupam lugar cimeiro na história da Literatura do Brasil, até porque o seu número era – e ainda é – diminuto. Dentre as figuras mais renomadas contam-se Júlia Lopes de Almeida, Ibrantina Cardona, Francisca Júlia ou Albertina de Oliveira. Muitas outras poderiam, contudo, também o ser, caso a sua produção fosse divulgada e estudada.

Um segundo aspecto da presença do Brasil no anuário de Alexandre Magno de Castilho reporta-se não mais à participação de escritore(a)s brasileiro(a)s, mas sim à atenção

[7] Intitulado «Linguagem dos muladeiros», o artigo saiu no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1917.

[8] São eles: «*Nameless*» (*NALLB* 1887, Suplemento); «*Sadness*» (*NALLB* 1889), «Esperança» (*NALLB* 1891) e «T.T.T.» (*NALLB*, 1897).

que lhes foi dada pelos editores[9]. Para isto, serve de objeto de análise uma seção introduzida no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1872* e a partir daí tornada permanente. Esta seção é constituída por um longo artigo colocado nas páginas iniciais do anuário e no qual se traça o perfil humano e intelectual de figuras ilustres da literatura, da cultura ou da política de Portugal e do Brasil, em geral recém-falecidas. Serve de exemplo Machado de Assis que, tendo falecido em 1908, foi homenageado no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1910* com um artigo escrito em 1909 por Adriano Xavier Cordeiro, que era na altura o diretor da coletânea. Note-se, por outro lado, que nenhuma personalidade feminina, brasileira ou não, mereceu tal honraria, se bem que algumas tenham sido objeto de apresentações biobibliográficas e críticas mais breves nas páginas internas do almanaque.

Apresentados na folha de rosto geralmente como elogio biográfico do homenageado, os artigos desta seção foram inicialmente redigidos por António Xavier Rodrigues Cordeiro, o que data do período em que ele esteve à frente do *Novo Almanaque de Lembranças Luso--Brasileiro*. Com tais escritos, aquele editor e poeta ultrarromântico obedeceu quer ao seu anseio de colocar a literatura no centro da sua existência, quer ao desígnio de Alexandre Magno de Castilho de estreitar as relações luso-brasileiras. Daí que tenha dedicado sete dos seus artigos a escritores brasileiros: Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Araújo Porto Alegre, Gonçalves Crespo, Fagundes Varela e José Bonifácio de Andrade e Silva.

Esse total – que parece diminuto comparado com os dezessete em que homenageia personalidades portuguesas – pode justificar-se, em parte, pelas dificuldades na obtenção de profusa e fidedigna informação a respeito de figuras ilustres do outro lado do Atlântico. O problema foi claramente apontado por Rodrigues Cordeiro, na nota inserta na abertura do panegírico de Castro Alves e em que se pode ler o seguinte lamento:

> *Não sabemos o dia em que o poéta nasceo. Custa dizel-o, mas ao encetar este esboço biographico nunca nos vimos tão pobres de elementos para o levar ao fim, como este anno. […] pedimos o retrato, o fac-simile, versos, apontamentos biographicos, tudo o que nos podesse servir, ou fosse conducente para levar a cabo o nosso proposito, e nada! Ou as nossas cartas não chegaram ao seu destino, ou se perderam as respostas que tiveram, porque nenhuma nos veio à mão.* (*NALLB*, 1882: VII).

O certo, porém, é que tais dificuldades não impediram aquele diretor do *Almanaque de Lembranças* de dar notoriedade aos brasileiros cujo perfil desenhou.

Tendo inaugurado a seção com o elogio fúnebre de Alexandre Magno de Castilho, sobrinho, – com quem acabara de partilhar a direção da coletânea – António Xavier Rodrigues Cordeiro delineia, no ano seguinte, o perfil humano e poético de Gonçalves Dias, cujas exéquias haviam ocorrido em 1864. Tal escolha chama, desde logo, a atenção pela

[9] Desse aspecto tratei anteriormente em dois artigos referidos na bibliografia final.

data já distanciada em que ocorreu o falecimento do poeta maranhense e permite pensar que ela se prende com a tão almejada luso-brasilidade da coletânea.

Intitulado simplesmente «Antônio Gonçalves Dias», o artigo é precedido pelo retrato do escritor e anunciado, na página de rosto do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1873,* como «elogio biográfico», o que sublinha o seu caráter encomiástico. O texto abre com a indicação do objetivo visado pelo autor, que, confessando não pretender escrever a biografia do poeta de «Canção do Exílio», «nem dar a relação circunstanciada das suas obras, nem citar as autoridades que dele têm falado, elogiando-o, que isso levaria muito longe» (*NALLB*, 1873: 5), explica:

> *venho desenhar-lhe o perfil, venho a largos traços, socorrendo me mais ás suas tintas do que ás minhas, dar-vos as feições do homem, cujo nome occupa hoje tão distincto logar na litteratura brazileira, e cujo infausto, quanto prematuro fim, é ainda chorado por quantos o conheceram.* (*NALLB*, 1873: 5).

Sublinhando o lugar de destaque que Gonçalves Dias ocupava na Literatura Brasileira, o ensaísta procuraria certamente despertar o interesse dos leitores do anuário para a sua obra além de, como bom romântico, ressaltar a sua tragédia pessoal.

Em conformidade com o prometido, António Xavier Rodrigues Cordeiro não resume na totalidade a vida de Gonçalves Dias, centrando a atenção em aspectos da sua vida que lhe permitam construir um perfil romântico do biografado, assente nas concepções de gênio precocemente falecido, cuja existência foi marcada pelo sofrimento. Procura ainda, com frequência, apoiar o pouco que dela expõe em escritos do próprio poeta. Assim sendo, posiciona-se entre aqueles que Margarida Vieira Mendes considerou terem preservado em Portugal, na segunda metade do século dezenove, «a convicção profunda […] de que a poesia era essencialmente a expressão de um destino, de uma alma, de um coração ou de uma subjectividade privada e sincera» (MENDES, 1980: 71).

Sinalizando a natureza subjetiva do retrato de Gonçalves Dias, Cordeiro recorda a sua ligação pessoal com ele e alinha observações que apontam mais para a interpretação da sua psicologia do que para a concretude do seu aspecto físico:

> *Encontramo-nos em Coimbra, onde elle ainda me deixou. Foi meu contemporaneo, meu collega e meu amigo. […]*
>
> *Parece-me que o estou vendo. Antonio Gonçalves Dias era baixo, delgado, energico, vivo, franco, affoito, leal, e amigo.* (*NALLB*, 1873: 5).

Serve-se, porém, do fator biológico para corroborar o seu juízo a respeito da generosidade do amigo, dando-a como decorrente da sua natureza mestiça. Enfatizando positivamente uma característica da sociedade brasileira, anota que nas veias do poeta maranhense corria o «sangue das tres raças – européa, indiática, e africana» (*NALLB*, 1873: 5).

Considerando que a existência de Gonçalves Dias foi marcada desde a nascença por atroz sofrimento, lembra a sua origem bastarda, o seu forçado afastamento da mãe, a perda do pai e dos recursos para se manter em Coimbra, sustentando a última afirmação no seguinte fragmento duma carta do poeta: «Triste foi a minha vida em Coimbra, que é triste viver fóra da patria, subir os degráos alheios e sentar-se á meza estranha. Essa meza era de bons e fieis amigos; embora! O pão era alheio, era o pão da piedade, era a sorte do mendigo» (*NALLB*, 1873: 7). O ensaísta refere que a missiva, datada de 1845, foi postada em Caxias e endereçada a Alexandre Teófilo de Carvalho Leal, quando Gonçalves Dias, já exercendo a advocacia no Maranhão, não se encontraria em situação melhor. E se questiona a respeito da dor que dilaceraria o poeta que, nessa mesma carta, confessara ser desconhecido ou mal conhecido na própria terra.

Rodrigues Cordeiro não explicita, contudo, como teve conhecimento desse documento, mas estas e outras informações disseminadas no artigo evidenciam que, no que respeita à vida e obra de Gonçalves Dias, pôde dispor de elementos que não obteve para escrever o elogio de Castro Alves. Este parecer encontra apoio numa nota de rodapé em que ele afirma ter-se socorrido da biografia do autor de *Primeiros Cantos* que Antônio Henriques Leal publicara no *Dicionário Bibliográfico Português*. Outros dados se deveram ao seu contacto direto com o poeta. É o que ocorre quando interpreta os seguintes versos gonçalvinos –

> *Ah! que se eu não quebrei n'aquelle instante*
> *a minha harpa, inda então desconhécida,*
> *foi porque inda queria confessar-te,*
> *ó meu Deus – que foi grande o teu castigo;*
> *foi porque inda queria ao mundo inteiro*
> *por mór vergonha minha confessar-me*
> *baixo, infame e vil quando essa escada*
> *do avarento subi! … que não esmola,*
> *mas um favor pedindo!* (*NALLB*, 1873: 8)

– como rememoração da dolorosa visita de Gonçalves Dias a um avarento, a quem teria recorrido em momento de extrema necessidade. Dando a entender que teria sido testemunha do ocorrido, o biógrafo explica que este triste episódio se deu porque o poeta, querendo «tirar a carta de bacharel, mas achando-se sem meios para estas despesas extraordinárias», foi obrigado a vender a um usurário «a sua escolhida e não pequena livraria, para não a tornar a ver, porque debalde procurou depois resgatá-la» (*NALLB*, 1873: 8). Note-se, em contrapartida, que o artigo não indica a que poema pertencem os versos citados[10], o que é

[10] Os versos pertencem a «Orgulho e avareza», poema escrito em 1844, em Pitões (Portugal), mas só publicado em *Versos Póstumos*.

uma constante no seu texto. Tal procedimento não deve causar estranheza, pois é típico da crítica literária daquela época, uma vez que a boa prática das referências bibliográficas precisas e completas só bem mais tarde se tornou habitual, sendo atualmente exigidas em trabalhos de natureza acadêmica e científica.

A culminância do sofrimento de Gonçalves Dias parece a António Xavier Rodrigues Cordeiro ter por fulcro um amor que o havia enlouquecido e desgraçado, o que procura demonstrar transcrevendo fragmentos dos seus poemas. Não revela o nome da amada do escritor, de que certamente teria conhecimento, mas dá indicações sobre o momento e o local onde a conheceu, sobre os obstáculos ao seu relacionamento e sobre a tentativa inútil que fez para esquecê-la, chegando, assim, à conclusão de que ele morrera por amar. Neste sentido, afirma que o poeta, estando dominado por um afeto que «tocava as raias da insensatez» (*NALLB*, 1873: 11), tudo fez para abreviar a sua vida, cometendo, portanto, uma sutil espécie de suicídio.

Complementa o perfil de Gonçalves Dias com a alusão ao seu talento inato, o que, sem dúvida, está relacionado com a concepção romântica do artista como gênio. Assim sendo, refere que, estando ele destinado à carreira comercial, mas que, tendo revelado «taes dotes de intelligencia precoce» (*NALLB*, 1873: 6), o pai lhe permitiu deixá-la de lado e continuar os estudos. Anota ainda que, depois de ingressar na Universidade de Coimbra, Gonçalves Dias se colocou «entre os melhores de seu curso [e] empregava as horas que lhe sobravam do estudo juridico em aprender o italiano, o inglez, e até por fim o allemão, para se deleitar com as obras-primas da litteratura européa» (*NALLB*, 1873: 7).

Como prova do interesse de criador de «Marabá» pela literatura, Cordeiro refere a sua ligação ao grupo de *O trovador*, órgão da juventude estudantil conimbricense de que ele próprio era fundador. Sente-se, portanto, autorizado a dizer que o motivo por que não há mais escritos gonçalvinos naquele periódico advém do fato de seu lançamento ter ocorrido na altura em que Gonçalves Dias estava deixando Coimbra. Mas assegura que ele já era um «poéta primoroso» e de que foi em Portugal que «escreveu a maior parte dos versos que depois publicou no Brazil» (*NALLB*, 1873: 8). Refere quer a publicação dos *Primeiros Cantos*, que, saudado por Alexandre Herculano, foi um «acontecimento no Brasil» (*NALLB*, 1873: 9), quer a de outras obras gonçalvinas, demonstrando conhecê-las e visando incentivar a sua leitura. Considera, por fim, que tais obras inscreveram o nome de Gonçalves Dias «em lâminas d'oiro […], ao lado dos de José Bazilio da Gama, José de Santa Rita Durão e d'Antonio Pereira Caldas» (*NALLB*, 1873: 10).

Do que foi exposto fica claro que o escritor e editor do *Almanaque de Lembranças* pretendia exaltar o poeta do «Leito de folhas verdes», mas que não analisa a sua obra, nem sequer comenta-lhe um livro ou texto específico, valendo-se de citações dos seus poemas apenas para pôr em relevo aspectos da sua vida, pois acredita que a literatura reflete a realidade e que Gonçalves Dias inscreveu a sua autobiografia nos versos que compôs.

Como muitos de seus contemporâneos e predecessores, Antônio Xavier Rodrigues

Cordeiro produziu uma crítica biografista, subjetiva e impressionista e, no caso concreto do artigo sobre o poeta maranhense, construiu-lhe um perfil romântico e altamente elogioso. Convém ainda observar que não é de somenos o posicionamento do elogio biográfico de Gonçalves Dias nas páginas iniciais do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* e que este artigo constituiu um marco importante na sua fortuna crítica, pois a coletânea atingia vasto público nos diversos espaços onde circulava. Assim sendo, o apreço do crítico português pelo poeta brasileiro não pode ter deixado de repercutir positivamente na sua recepção.

É ainda de concluir que Antônio Xavier Rodrigues Cordeiro contribuiu com elementos de informação e de análise literária para um melhor conhecimento da Literatura Brasileira não só em Portugal e nas suas colônias mas também no próprio Brasil e que os perfis biográficos e intelectuais de ilustres brasileiros que dispôs na seção de abertura do seu anuário comprovam o grande empenho dos editores do *Almanaque de Lembranças* no fortalecimento das relações luso-brasileiras, afetadas pela Independência do Brasil e pelas subsequentes manifestações de um nacionalismo, por vezes, xenófobo.

Embora Eliana de Freitas Dutra tenha considerado que o *Almanaque de Lembranças* pôs em prática uma estratégia de domínio cultural naturalizadora da autoridade do colonizador e da supremacia da civilização europeia, os artigos de Rodrigues Cordeiro e um imenso conjunto de textos dos demais editores e dos colaboradores da coletânea levam a pensar que nele a relação da antiga metrópole com a sua ex-colônia não se concretiza necessariamente numa dependência da segunda face à primeira, pois o anuário criado por Alexandre Magno de Castilho, além de ser um importante veículo de intercomunicação literária, contribuiu para a divulgação e a valorização da Literatura Brasileira. Da análise aqui realizada pode-se finalmente inferir a importância e a variedade da presença do Brasil no *Almanaque de Lembranças*, bem como o interesse que tem o estudo aprofundado deste anuário para o conhecimento da cultura e da vida no espaço lusófono da segunda metade do século XIX e das três primeiras décadas do século XX.

Fontes

CASTILHO, Alexandre Magno de, *dir.* (1850) – *Almanach de Lembranças para 1851*. Paris / Sèvres: Tip. de M. CERF.
____ (1851) – *Almanach de Lembranças para 1852*. Paris / Sèvres: Tip de M. CERF.
____ (1852) – *Almanach de Lembranças para 1853*. Paris / Sèvres: Tip. de M. CERF.
____ (1853) – *Almanach de Lembranças para 1854*. Lisboa: Imprensa de Lucas Evangelista.
____ (1854) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1855*. Lisboa: Imprensa de Lucas Evangelista.
____ (1855) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1856*. Lisboa: Tip. Universal.
____ (1856) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1857*. Lisboa: Tip. Universal.
____ (1857) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1858*. Lisboa: Imprensa Nacional.
____ (1858) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1859*. Lisboa: Imprensa Nacional.
____ (1859) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1860*. Lisboa: Tip. Franco-Portuguesa.
____ (1860) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1861*. Lisboa: Tip. Franco-Portuguesa.

CASTILHO, Alexandre Magno de; CORDEIRO, António Xavier Rodrigues, *dir.* (1861) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1862*. Lisboa: Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa.
____ (1862) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1863*. Lisboa: Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa.
____ (1863) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1864*. Lisboa: Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa.
____ (1864) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1865*. Lisboa: Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa.
____ (1865) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1866*. Lisboa: Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa.
____ (1866) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1867*. Lisboa: Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa.
____ (1867) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1868*. Lisboa: Tip. Franco-Portuguesa.
____ (1868) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1869*. Lisboa: Tip. Franco-Portuguesa.
____ (1869) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1870*. Lisboa: Tip. Franco-Portuguesa.
____ (1870) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1871*. Lisboa: Tip. Franco-Portuguesa.
____ (1871) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1872*. Lisboa: Tip. Franco-Portuguesa.
CORDEIRO, A. Xavier, *dir.* (1900) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1901*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1901) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1902*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1902) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1903*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1903) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1904*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1904) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1905*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1905) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1906*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1906) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1907*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1907) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1908*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1908) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1909*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1909) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1910*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1910) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1911*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1911) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1912*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1912) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1913*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1913) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1914*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1914) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1915*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1915) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1916*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1916) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1917*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
CORDEIRO, António Xavier de Sousa, *dir.* (1898) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1899*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1899) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1900*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
CORDEIRO, António Xavier Rodrigues, *dir.* (1872) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1873*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1873) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1874*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1874) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1875*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1875) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1876*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1876) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1877*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1877) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1878*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1878) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1879*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1879) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1880*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1880) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1881*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1881) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1882*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1882) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1883*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1883) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1884*. Lisboa: Lallement Frères Typ.
____ (1884) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1885*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.

____ (1885a) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1886.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1885b) – *Suplemento ao Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1886.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1886a) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1887.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1886b) – *Suplemento ao Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1887.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1887) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1888.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1888a) – *Suplemento ao Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1888.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1888b) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1889.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1889a) – *Suplemento ao Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1889.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1889b) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1890.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1890a) *Suplemento ao Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1890.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira,
____ (1890b) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1891.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1891) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1892.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1892) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1893.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1893) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1894.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1894) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1895.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1895) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1896.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
____ (1896) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1897.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira (redator António Xavier Sousa Cordeiro).
____ (1897) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1898.* Lisboa: Livraria de António Maria Pereira (redator António Xavier Sousa Cordeiro).
CORDEIRO, O. Xavier, *dir.* (1917) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1918.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1918) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1919.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1919) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1920.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1920) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1921.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1921) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1922.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1922) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1923.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1923) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1924.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1924) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1925.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1925) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1926.* Lisboa: Typographia da Parceria António Maria Pereira.
____ (1926) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1927.* Lisboa: Typographia da Parceria António Maria Pereira.
____ (1927) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1928.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1928) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1929.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1929) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1930.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
____ (1930) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1931.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
PEREIRA, Armando de Lima, *dir.* (1931) – *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1932.* Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.

Referências

ASSIS, Machado de (1872) – *O verme*. In *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1873*. Lisboa: Lallemant Frères Typ., p. 382.

NB: reeditado no *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1890. Supplemento*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1889, p. 28.

____ (1877) – *Coração triste falando ao sol (imitado de Su-Tchon)*. In *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1878*. Lisboa: Lallemant Frères Typ., p. 366.

____ (1881) – *A amante de Camões*. In *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1882*. Lisboa: Lallemant Frères Typ., p. 278.

____ (1885) – *Círculo vicioso*. In *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1886*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, p. 360.

NB: reeditado no *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1910*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1909, p. 18.

____ (1890) – *Quando ela fala*. In *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1891. Supplemento*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, p. 343.

____ (1909a) – *A mosca azul*. In *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1910*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, p. 18-21.

____ (1909b) – *O delírio*. In *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1910*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, p. 23-32.

____ (1913) – *A borboleta preta*. In *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o anno de 1914*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, p. 365-366.

CHAVES, Vania Pinheiro (2009) – *A homenagem do «Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro» a Machado de Assis por ocasião do seu falecimento*. «Navegações». Porto Alegre. 2, 1 (jan./jun.), p. 57-67.

____ (2011) – *Notas para o estudo da presença feminina no «Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro»*. «Navegações». Porto Alegre 4, 2 (jul./dez.), p. 187-192.

____ (2012) – *O «Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro» na História da Cultura e das Literaturas de Portugal e do Brasil*. In MOREIRA, Maria Eunice, *org. - Percursos críticos em História da Literatura*. Porto Alegre: Libretos, p. 111-122.

____ (2015) – *Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo: dois perfis românticos em destaque no «Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro»*. In SANTOS, Gilda, *org. - O Real em Revista: impressos luso-brasileiros oitocentistas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, p. 87-103.

CHAVES, Vania Pinheiro; LOUSADA, Isabel Maria Cruz (2014) – *Apresentação*. In CHAVES, Vania Pinheiro; LOUSADA, Isabel Maria Cruz; SILVA, Carlos Francisco Abreu e, *org. - As Senhoras do Almanaque*. Catálogo da produção de autoria feminina. Lisboa: BNP, p. 9-28.

CHAVES, Vania Pinheiro; LOUSADA, Isabel Maria Cruz; SILVA, Carlos Francisco Abreu e, *org.* (2014) – *As Senhoras do Almanaque*. Catálogo da produção de autoria feminina. Lisboa: BNP.

DUTRA, Eliana de Freitas (2005) – *Laços fraternos*. «Revista do Arquivo Público Mineiro». Belo Horizonte. Ano XLI (dez.) p. 117-127.

MENDES, Margarida Vieira (1980) – *O conceito de poesia na 2.ª metade do século XIX*. In *Para uma história das ideias literárias em Portugal*. Lisboa: INIC-CLEPUL, p. 61-94.

ANÁLIA VIEIRA DO NASCIMENTO E OS LOGOGRIFOS

BEATRIZ WEIGERT

CLEPUL, beatriz.weigert@gmail.com.

Conhece-se Anália Vieira do Nascimento, escritora do Rio Grande do Sul, Brasil, através do *Almanaque de Lembranças*[1] (1851-1932), fundado por Alexandre Magno de Castilho e editado em Lisboa.

Esta poetisa destaca-se nas páginas do anuário pela sua assiduidade. De fato, sua produção conta-se nos anos de 1871 a 1893, com ausência apenas nos anos de 1884, 1890 e 1892. Apesar de não possuir livros publicados, seu nome é referenciado por Guilhermino Cesar, Pedro Villas-Bôas e Nelly Novaes Coelho. Guilhermino Cesar, na *História da Literatura do Rio Grande do Sul*, de 1956, inclui Anália no capítulo XV, intitulado «Da Reação Anti-Romântica aos Primeiros Parnasianos», no subtítulo «Outros Poetas» (p. 297). Também em seu estudo «A vida literária», do livro *Rio Grande do Sul: terra e povo*, de 1969, o historiador cita a escritora no subtítulo, «Parnasianos e simbolistas» (p. 236). Pedro Villas-Bôas, no *Dicionário Bibliográfico Gaúcho*, de 1984, refere-se a ela como «poetisa de produção esparsa», nomeando, do *Almanaque de Lembranças*, um texto em verso[2] («No dia dos

[1] Fundado como *Almanaque de Lembranças,* em 1851, já ao quinto número da edição, em 1855, Alexandre Magno de Castilho acrescenta-lhe um adjetivo, devido ao público leitor e abrangência de matérias, passando a chamar-se *Almanaque de Lembranças Luso*-Brasileiro. Em 1872, o novo editor, Antônio Xavier Rodrigues Cordeiro coloca mais outro adjetivo, ficando *Novo Almanaque de Lembranças Luso*-Brasileiro.

[2] «No dia dos meus anos», no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1875. Referência equivocada, contudo: o poema sai com o título de «No Mar», e é o subtítulo que especifica «No dia de meus anos, 2 de setembro de 1873» (*Novo Almanaque de Lembranças* para 1875, p. 242-243).

meus anos», 1875) e outro em prosa («Victor Hugo, Carta», 1882). Nelly Novaes Coelho, no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras: 1711-2001*, lista seu nome (p. 45). Porém, os três estudiosos dão-lhe o nome de Amália ao invés de Anália. E como Amélia, a poetisa surge pela primeira vez no *Almanaque* de 1871.

No *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, a escritora é ativa na intercomunicação através de passatempos e poemas. O interesse em manter diálogo observa-se no conjunto dos textos em que Anália convoca leitores, promete recompensa, aceita respostas, escreve a autores que, decifrando enigmas, comprovam o apreço pela correspondência. É contato consolidado ano a ano, pelas páginas do *Almanaque*.

Anália nasce a 2 de setembro de 1854[3] em Porto Alegre, Rio Grande do Sul e, na mesma cidade, morre a 24 de janeiro de 1911. É filha de José Vieira Fernandes, natural de Portugal, e de Belmira Rosa do Nascimento, natural de Porto Alegre. Tem como avós paternos, Antonio Fernandes e Apolonia Vieira, naturais de Portugal, e como avós maternos, Manoel do Nascimento Coelho, natural de Portugal, e Firmina Maria da Silva, natural de Porto Alegre. Anália é batizada no dia 27 de janeiro de 1855.

A produção de Anália centra-se no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, onde se lê, da autoria dela, passatempos (logogrifo[4], charada[5], enigma[6]) e poemas.

Sobre os passatempos, é importante ler Ernesto Rodrigues que em «Passatempos de Papel»[7] diz-nos que as charadas, os enigmas e os logogrifos demandam grande «esforço intelectual dos leitores da Imprensa de recreio e de almanaques, num sisudo século XIX». Esclarece que o surgimento do vocábulo «enigma» é de 1534, «charada» é de 1844 e «logogrifo» é anterior a 1716. Considera o Professor que o termo *logogrifo* evoca a obscuridade do mítico grifo, metade leão, metade águia. Etimologicamente tem-se *logos* (palavra) + *griphos* (enigma) = enigma verbal. Nesta modalidade, ensina Rodrigues, «adivinha-se uma palavra pela decifração prévia de palavras somando as mesmas letras em ordem diversa daquela», dando como exemplo o seguinte:

O sol é a fonte d'ella – 10, 5, 3.
Nota que a lyra tem – 4, 11.
Parte do verbo que olha – 6, 9
E macaquinho também – 8, 7, 1, 2. (p. 141; no quarto verso, erradamente, aparece 6, 7, 1)

---

[3] Data documentada no registro de nascimentos da Cúria Metropolitana de Porto Alegre e também referida no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1875, p. 242-243, no poema «No mar».

[4] O primeiro logogrifo de Anália data-se de 1871. Vem, equivocadamente, sob a autoria de Amélia Vieira do Nascimento. A escritora conta dezassete anos de idade. São doze ao todo os logogrifos de Anália publicados no *Almanaque*.

[5] São duas charadas.

[6] São dois enigmas.

[7] Em revista *Navegações*. 4, 2 (jul./dez. 2011), p. 214-218.

Se adivinharmos as palavras cor, dó, vi, nico, e colarmos as letras segundo os algarismos propostos, encontraremos o conceito requerido na segunda quadra: cordovínico. (Rodrigues, 2011: 215).

Vê-se a complexidade da composição deste entretenimento, habitual no *Almanaque de Lembranças*. Cifra dentro da cifra, o logogrifo propicia confirmação de receptividade, desencadeando intercomunicação. São doze os logogrifos de Anália publicados no *Almanaque de Lembranças*. Escrevem-se em forma de verso e prosa, alguns classificados em quadras e acrósticos, mas nem todos são pontuados por algarismos. Por essa via, locutores alternam-se no afã de versejar, enquanto resoluções e soluções efetivam-se no projeto luso-brasileiro do anuário. O chamamento ao interlocutor, na produção de Anália, está logo no título, subtítulo ou primeiras letras dos versos. Desse modo distinguem-se personalidades de afeto e admiração. Contudo os logogrifos, nesse diálogo entre criadores, além da dedicatória, acrescentam-se de competição, promessa e desafio. Alinhando o confronto entre homem e mulher, refiram-se os logogrifos datados de 1867, 1869, 1871, 1872 e 1873.

Anália (ou Amélia, como diz o *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1871, p. 221) dedica seu primeiro texto – «Logogripho XI» – «Ao Sr. Manoel Maria Lucio», e adverte: «Veja-se o *A* de 67, pag. 329, e o *A* de 69, pag. 222». Assim, antes de ler o «Logogripho XI», vai-se à indicação aposta à dedicatória e, na palavra da logogrifista Catharina Maxima de Figueiredo, de Guiães, o Logogripho do *Almanaque* de 1867, p. 329, conclui assim:

Se nos homens dominasse
Muito mal se evitaria!…
Eis aqui o logogripho
Já tão claro como o dia! (*ALLB*,1867: 329)

Ao que, no Logogripho do *Almanaque* de 1869, Manoel Maria Lucio, de Vila Nova de Gaia, responde:

Se nas damas dominasse
Muito mal se evitaria!…
(Dizem certos maldizentes
Que a minha escola não cria)
Eis aqui o logogripho
Já tão claro como o dia!… (*ALLB*, 1869: 222)

Em 1871, vem Anália e finaliza:

Se nos homens dominasse
Muito mal se evitaria!…

(Dizem todas as sensatas
Que a minha escola só cria)
Eis aqui o logogripho
Já tão claro como o dia,
Que ofereço humildemente
Ao Sr. Manoel Maria!… (*ALLB*, 1871: 221)

E em 1872, Manoel Maria Lucio escreve o «Logogripho III», dedicado «À Ex.ma Sr.ª D. Annalia Vieira do Nascimento», dando a referência dos *Almanaques* anteriores (de 1867, 1869 e 1871), encerrando com a seguinte estrofe:

Se nas damas dominasse
muito mal se evitaria!…
(dizem certos maldizentes
que a minha escola não cria)
Eis aqui o logogripho
já tão claro como o dia ! …
que à Senhora Dona Annalia
off'rece Manoel Maria! (*NALLB*, 1872: 133)

Há conceitos em disputa, cuja resposta o *Almanaque* trará. A resolução aos logogrifos aqui anotados, correspondendo aos anos de 1867, 1869, 1871 e 1872, é, respectivamente, «cordialidade», «silêncio», «misericórdia» e «segredo». Vê-se que os logogrifos de Manoel Maria resolvem-se por «silêncio» e «segredo», enquanto os das duas autoras, por «cordialidade» e «misericórdia». Mas Anália continua e, em 1873, dedica o «Logogripho XVIII» «Ao sr. Manoel Maria Lucio», justificando porque não responde a seus versos. Diz:

Se eu fizesse o logogripho
Co'as consoantes em ia,
que portentosa massada!
Tremenda sensaboria!

Por isso hoje não posso
Responder, como devia,
Ao mimoso logogripho
Do sr. Manoel Maria. (*NALLB*,1873: 346)

E encerra, aconselhando Manoel Maria a não glosar o logogrifo, e nem tentar decifrá-lo, porque será «trabalhar em vão». A solução deste enigma foge do âmbito dos anteriores, pois apela para figura de retórica que é a «paranomásia».

Na perspectiva de Anália, há que desistir da resolução, tal a ordem de dificuldade que a escritora pensa ter colocado no passatempo.

Enfrentamento e promessa, outros logogrifos da autora trazem dessas propostas. Considere-se o «Logogripho Acrostico» do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1872, na p. 311, cujas letras iniciais constituem dedicatória que se endereça «Aos logogriphistas de nome» (solução: «catopa»), que assim conclui:

***D**e uma letra prescinde: é mastigável. 1,3.*
***E** mudando uma letra é bem usável. 1,3,2.*

***N**ada te digo do conceito: deixo*
***O** teu espírito nas mais densas brumas.*
***M**uito desejo que o decifres logo.*
***E**u esperanças não te dou nenhumas!* (*NALLB*,1872: 311)

Leia-se o «Logogripho Acrostico» do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para 1874*, na p. 194, com as letras iniciais completando um desafio que diz: «Se forem capazes decifrem isto». As duas últimas estrofes dizem:

***D**esejam bem senti-lo. E há quem não o ame! 6,2,4.*
***E**xtremidade d'asa, assim talvez se chame. 7,3.*
***C**om uma letra mais é nome de mulher. 1,4.*
***I**ntento pôr-te a bola assim … como eu quiser… 6,3,6.*
***F**oi amante infeliz, pondo uma letra àquela. 1,7.*
***R**ei, em lhe reunindo outra letra singela. 6,5.*
***É** verbo, é um sinal e pode estar nas ramas. 7, 4.*
***M**aravilha, e apesar foi já entregue às chamas. 2,4.*

***I**lheta que jamais aqui teve importância. 3,2,3,4.*
***S**uave deve ser lá na celeste estância.7,2.*
***T**remendo fico toda, ai! Deus, se pronuncias. 4,3.*
***O**h! Que amante infeliz se um s tu lhe unias! 7,2,5.* (*NALLB,* 1874: 194)

Um e outro começam com promessas: o primeiro oferece «botas» e «coisas boas», e o outro promete versos. E, no final, um formula a falta de esperança de ter acertadores; e o outro promete «um soneto ao mortal inteligente que na decifração meter o dente» (*NALLB*, 1874: 194).

O «Logogripho XII» do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1876, na p. 237, insere: «Prometto uma poesia ao primeiro que o decifrar. Este logogrifo, composto só com 12 das letras do alfabeto, tem de mais uma cedilha e um til.» O último parágrafo diz:

> *Estes nadas todos são recordações… doces e santas recordações! Sinto, entretanto, entristecer-me o coração… Dize-me: nestas horas tristes, no meio desta minha monotonia, terei ainda momentos como esses de há cinco anos? Acaso tornarei a ser assim ditosa? Não, minha amada Castorina, não mais! Esses sonhos encantados morreram como todos os sonhos! Adeus! Adeus!*

As decifrações vão surgindo e Anália deve cumprir o prometido. Assim as respostas aos vinte e seis versos, que formam o logogrifo acróstico de 1874, logo se fazem ouvir. Já em 1875, à p. 17 do *Novo Almanaque*, Luiz Carlos d'Araujo Pereira Palma, de Pernambuco, em versos, interroga se ele terá agora o soneto prometido e se os acertadores terão «cada um o seu» (*NALLB*, 1875: 17).

Cada um receber o seu soneto, é possível, pois no *Novo Almanaque* para 1876, em uma nota Anália explica que, ao receber cento e vinte e cinco respostas – erotomaníaco –, foi «remetendo», aos acertadores, «um soneto laudatório», que compôs «conforme Deus ajudou» (*NALLB*, 1876: 15). Confirma-se a remessa pela voz de André do Quental, de Ponta Delgada, que «À Sr.ª D. Annalia Vieira do Nascimento» dedica o soneto acróstico, em que os quatorze versos iniciam pelas letras da frase «O autor agradece» (*NALLB*, 1876: 17). Neste mesmo *Almanaque*, a p. 16 acusa os sonetos dedicados «Ao Sr. Antonio de Sá Soares Leite» e «Ao Sr. José Joaquim de Mattos», bem como, a p. 15, as «Quadras», «Aos illustrados cavalheiros de que trata o Almanach de 1875, à pag. 17». E estampa-se, à p. 219, o «Soneto» «Ao distinto logogrifista Sr. André do Quental».

E é o *Almanaque* para 1877 (p. 222-223), que traz o poema «O Canto do Sabiá» com a dedicatória «Ao distinto logogrifista Ilmo. Sr. José Felgueiras (de Guimarães – Portugal)». E a nota esclarece o pagamento da promessa feita: «Foi o primeiro cavalheiro que me comunicou haver decifrado o meu logogrifo da pág. 237 do Alm. de 1876.» A solução é «desarmonicamente».

Com dedicatória em versos de acróstico, há outros logogrifos de Anália Vieira do Nascimento, como seja o «Logogrifo XII» «Ao distinto algebrista Castor Phamur», em que duas ordens verticais de letras formam a frase: «Equacoes do primeiro grao a uma incógnita» (*NALLB*, 1885: 191).

A este «Logogrifo XII», Castor Phamur, do Rio de Janeiro, responde, compondo um soneto de experimentação verbo-visual em que treze letras do poema formam a palavra ceremoniática – a solução do logogrifo – cruzando-se como o símbolo «xis» – a incógnita – da esquerda para a direita do segundo verso ao décimo quarto, e do décimo quarto ao segundo verso. Assim o segundo verso inicia com C da palavra «Com» e termina com A, da palavra rainhA, no décimo quarto verso. Na outra ordem o C da palavra «Cantando» está no décimo quarto verso; e o A da palavra «mimosA», no segundo verso. Desta forma criativa, cruzando a palavra «ceremoniatica» no meio do soneto, Castor Phamur agradece e dá a resposta do logogrifo.

Anália ainda dedica logogrifos à prima Castorina Angélica do Nascimento (*NALLB*,

1875: 182-183), à D. Adélia Josephina de Castro Fonseca (*NALLB*, 1878: 174), ao Sr. José Carrilho Ayres Garcia (*NALLB*, 1879: 242-243-244), à poetisa baiana D. Georgina de Maupin (*NALLB*, 1881: 285-286), e um enigma a D. Cecília Maria C. de A. O. (*NALLB*, 1887: 456). Contam-se também mais dois logogrifos acrósticos: «a minha boa amiga Rafaela Barreto» (*NALLB*, 1877: 281), e «às distintas colaboradoras Luiza Amelia e Georgina de Maupin» (*NALLB*, 1883: 109).

Anália recebe homenagens em forma de poemas e de passatempos. Citem-se logogrifos, como os seguintes: «Logogrifo IV» de Georgina de Maupin, da Bahia (*NALLB*, 1882: 26-27); «Logogrifo XXI» de Luiza Amélia, do Piauí (*NALLB*, 1882: 127); «Logogrifo X» de Antonio Rigaud Nogueira, do Porto (*NALLB*, 1883: 59); «Logogrifo VIII» de M. T. Freire Junior, de Pernambuco (*NALLB*, 1884: 28); «Logogrifo IV» de Violeta de Maceió (*NALLB*, 1898: 27) e a «Charada LX» de Silva Freire, da Bahia (*NALLB*, 1894: 440).

Curioso é o fato de um colaborador transformar um acróstico de Anália em logogrifo. No *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para 1881*, à p. 197, lê-se o «Logogrifo XXXI» com a seguinte dedicatória:

> À distinta poetisa e exm.ª Sr.ª D, Annalia Vieira do Nascimento autora do acróstico publicado à página 207 do Almanach de 1880.

O autor é Francisco Soares Victor de Messejana. A solução do logogrifo é «Ranúnculo».

Ao acróstico «Raphaela» de Anália, Soares Victor acrescenta os algarismos, compondo o logogrifo, como se lê:

Rosa fragrante dos vergéis suaves, – 8,2,5,1,2
A quem as aves os seus hinos dão, – 2,7,1,9,1,2
Porque procuras as senis florestas – 5,1,9
Hoje que as festas te chamando estão? – 4,9,2
Anjo, não sabes que pesar constante – 7,4,3,6,9
Em meu semblante já me rouba a cor, – 8,9,5,6,7,1,2
Longe… qu'importa! Te serei sincera… – 6,2,1,2
Ai! Quem me dera que ficasses, flor!

Exercício que exige empenhamento e experiência para a resolução, o logogrifo é passatempo de papel que propicia o intercâmbio entre os colaboradores do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*.

É importante essa correspondência de criação entre escritores, que se prendem uns à palavra dos outros. E, nós, leitores, ficamos presos ao *Almanaque* e ao *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* com nossa atenção cada vez mais curiosa, para temas e conceitos. Anália Vieira do Nascimento comprova a arte de sua escrita, não só pelos poemas que publica, mas também pelos desafios que formula em seus passatempos.

Referências

(1853) – *Almanach de Lembranças para 1851*. Lisboa: Imprensa de Lucas Evangelista.

Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro. Lisboa: Lallemant Frères.

Novo Almanach de Lembranças Luso Brasileiro. Lisboa: Lallemant Frères.

CESAR, Guilhermino (1956) – *História da literatura do Rio Grande do Sul: 1737-1902*. Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Globo.

____ (1969) – *A vida literária*. In KREMER, Alda Cardoso *et alii* – *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, p. 229-257.

COELHO, Nelly Novaes (2002) – *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*. São Paulo: Escrituras Editora.

RODRIGUES, Ernesto (2011) – *Passatempos de papel*. «Navegações». Porto Alegre. 4, 2 (jul./dez.), p. 214-218.

VILLAS-BÔAS, Pedro Leite (1984) – *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: [s.n.].

____ (1991) – *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: ESTdigal.

Abreviaturas

ALLB – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*.

NALLB – *Novo Almanach de Lembranças Luso Brasileiro*.

LYGIA FAGUNDES TELLES NA REVISTA *EVA*: O CONTO «O OLHO DE VIDRO»

FRANCISCO TOPA

U. Porto / CITCEM, ftopa@letras.up.pt.

Autora maior da literatura brasileira, galardoada com diversos prémios (entre os quais o Camões, em 2005), Lygia Fagundes Telles não tem tido em Portugal uma atenção à altura dos seus méritos. Isso é visível antes de mais no plano editorial: dos 12 livros de contos que publicou até hoje, só quatro saíram em terras lusas: *Histórias do desencontro*, de 1958 (Livros do Brasil, 1960); *Antes do baile verde*, de 1970 (Livros do Brasil, 1970; Círculo de Leitores, 1974); *A disciplina do amor*, de 1980 (O Jornal, 1982); e *A noite escura e mais eu*, de 1995 (Livros do Brasil, 1996). Além disso, foram publicados autonomamente três contos seus, todos na década de 60: *Os mortos*[1] (Editorial Organizações, 1963); *As pérolas*[2] (Imbondeiro[3], 1961); *A confissão de Leontina*[4] (Imbondeiro, 1964). O panorama é um pouco melhor quanto aos romances: dos cinco, foram editados em Portugal quatro, contando alguns com várias edições: *Ciranda de pedra*, de 1954 (Minerva, 1956; Livros do Brasil, 1982; Presença, 2008); *Verão no aquário*, de 1963 (Presença, 2006); *As meninas*, de 1973 (Livros do Brasil, 1981; Presença, 2005; 2.ª ed., Presença, 2006); *As horas nuas*, de 1989 (Livros do Brasil, 1990; Presença, 2005; 2.ª ed., Presença, 2005).

Relativamente à investigação universitária, o quadro é também muito modesto: para além de alguns artigos em revistas, creio que até hoje só foi levada a cabo uma tese de

[1] Do livro *O cacto vermelho*, de 1949 (depois retomado em *Antes do baile verde*).

[2] Do volume *Histórias do desencontro*, de 1958 (também recuperado em *Antes do baile verde*).

[3] Da cidade angolana de Sá Bandeira, atual Lubango.

[4] De *O cacto vermelho*.

doutoramento (CHORA, Dina Teresa Chainho (2014) – *Os romances de Lygia Fagundes Telles: uma tessitura narrativa na senda do humano*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e duas dissertações de mestrado (RAMOS, Isabel Maria Abranches B. (1989) – *A construção da personagem feminina no universo narrativo de «Histórias do desencontro» de Lygia Fagundes Telles*. FLUL; LIMA, Dora Maria Macedo Pinheiro de (2002) – *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*. Dissertação de mestrado. FLUL).

Apresentação de Lygia
Eva, outubro de 1940, p. 12

Apesar disso, há outros sinais da presença editorial de Lygia no nosso país: é o caso da sua colaboração na revista *Eva* (que tinha por subtítulo *Jornal da mulher e do lar*), publicada em Lisboa entre 1925 e 1989. Neste como em muitos outros casos, a tipologia de revista feminina não impediu que a publicação se afirmasse pela sua qualidade, que o leque de colaboradores aliás atesta. Entre as figuras portuguesas que nela participaram contam-se nomes como os de José Rodrigues Miguéis, Ilse Losa (nascida na Alemanha, como se sabe), Irene Lisboa, Fernando Namora, José Gomes Ferreira, Vitorino Nemésio, Baptista-Bastos (que foi redator), Fernanda Botelho, Augusto Abelaira, Eugénia Cunhal, Sophia de Mello Breyner, Luísa Dacosta, Irene Lisboa, Vergílio Ferreira, Miguel Torga, Branquinho da Fonseca, Aquilino Ribeiro, Maria Judite de Carvalho (que foi redatora principal), Carlos de Oliveira (que foi chefe de redação, à semelhança do que aconteceu com José Cardoso Pires) ou ainda o fotógrafo Eduardo Gageiro. *Eva* incluiu também textos de outros autores brasileiros, como Rubem Braga, Fernando Sabino ou Murilo Mendes, e de consagrados escritores de língua estrangeira, de Oscar Wilde a Joyce, passando por D. H. Lawrence, André Maurois, Isaac Asimov, Hemingway ou Somerset Maugham.

A presença de Lygia na revista aconteceu por cinco vezes, de formas diferentes. A primeira, em outubro de 1950, traduziu-se na publicação do conto «Migra» (p. 12-13 e 49), que fazia parte do livro *O cacto vermelho*, lançado no Brasil no ano anterior. Nunca reeditado, nele se conta a história de Migra – hipocorístico incomum que não chega a ser explicado –, uma menina internada num colégio de freiras após o divórcio dos pais. Estranha e aparentemente perversa, a menina acaba por ser afastada pelas companheiras e olhada com desconfiança pelas madres: «Mas lá vinha Migra com aquele rosto de pedra, com aquele olhar fugidio por onde às vezes perpassa um clarão de aço.» (p. 12). Noutra passagem,

referindo-se a Irmã Teresa, diz o narrador: «E toda a sua biblioteca sobre psicologia infantil, desmoronava-se sem sentido diante daquela menina.» (p. 12).

O terceiro aparecimento da ficcionista brasileira em *Eva* – deixo o segundo para o fim, na medida em que se trata do objeto central deste estudo – assumiu a forma de entrevista: intitulada «Carta do Brasil», é assinada por Idalina Gomes, datando de julho de 1963 (pp. 32-33). Lygia Fagundes Telles comenta o lançamento do seu segundo romance, *Verão no aquário*, e justifica a sua dedicação à escrita do seguinte modo:

Lygia aos 13 anos
Eva, julho de 1963, p. 32

> *Quando escrevo a primeira via sou tomada sempre da maior paixão: tenho a impressão de que não conduzo, sou conduzida. As personagens arrastam-me pelos cabelos, me vampirizam, fico exausta. Na segunda via, ou seja, na revisão[,] tenho que ser então ferozmente lúcida para conter esses tipos, enxugar-lhes os derramamentos, aparar-lhes as exuberâncias… Fico gelada ou pelo menos procuro ficar gelada. O que me proporciona um certo prazer maligno. Afinal, é bom ter novamente as rédeas na mão.* (p. 32).

Fala também da situação da mulher na vida literária, defendendo que é idêntica à do homem. Acrescenta porém, de modo um tanto desconcertante:

> *Contudo (posso fazer agora uma confissão?) sinto uma doce saudade, às vezes, de um tempo que não conheci e no qual a mulher era tão inútil e tão rainha, embora escrava – estão compreendendo? – tempo em que ficava assim como um bibelô em cima do piano, tão frágil, tão protegida na sua fragilidade. Não seria ela mais feliz naquele tempo?* (p. 33).

A autora de *Antes do baile verde* volta à revista em janeiro de 1971, com uma pequena entrevista conduzida pela também escritora Maria Teresa Horta (p. 63), aquando da sua vinda a Portugal para o lançamento desse volume de contos. Questionada sobre a crueldade das suas personagens femininas, Lygia responde do seguinte modo: «Porque a mulher reage pela crueldade, é como um bicho a quem se trata mal… durante anos e anos se trata mal… são séculos e séculos de desconfiança, de malícia como defesa.».

Nesse mesmo ano de 1971, no número de agosto, a autora brasileira publica uma crónica intitulada «A melhor lembrança de meu pai» (p. 12-13). Por último, em maio do ano seguinte, sai uma entrevista com o jornalista brasileiro José Schlesinger (p. 24-25 e 78), feita em Brasília por ocasião do VI Encontro Nacional de Escritores, numa altura em que Lygia estava a escrever o romance *As meninas*.

Eva, maio de 1972, p. 24

Mas o caso mais interessante tem a ver com a publicação do conto «O olho de vidro» no número de janeiro de 1959 (p. 32-33 e 58). Embora apresentado como inédito – aliás como *novela* inédita –, o texto fora já recolhido no volume *O cacto vermelho*, de 1949. Além disso, como veremos mais à frente, seria ainda incluído no livro *Antes do baile verde*, de 1970. O conto aborda um tema frequente na ficção de Lygia Fagundes Telles: a infidelidade, neste caso feminina. Fá-lo contudo de uma perspetiva inesperada, que abre para novas dimensões: a de um detetive de traições que, no decurso de uma vigilância infrutífera, recorda casos anteriores, acabando por chegar ao seu. Evocando-o, acaba por recuperar, graças a um estranho cruzamento dos fios da memória, uma cena da infância que lhe permite perceber que também a sua mãe fora infiel, enganando o marido com o tio Alcebíades. Concluindo que, apesar disso, os pais «Tinham sido tão felizes.», o narrador-protagonista acaba por aceitar a traição como um dado da condição humana – «Tu quoque, mãe?!» –, desistindo de reparar através do homicídio da esposa o orgulho ferido e aceitando a sopa de ervilhas que ela lhe oferece («Por um prato de ervilhas um filho de Abraão também trocou o seu mais sagrado direito.», comenta depois).

A republicação do conto em 1959 na revista portuguesa revela um aspeto do trabalho de Lygia Fagundes Telles que alguns dos seus estudiosos já assinalaram: a constante reescrita dos textos, que pode assumir diferentes graus de profundidade. Neste caso, confrontando as duas versões separadas por uma década – a de 1949, em livro, e a de *Eva* –, podemos notar um total de 267 modificações (embora a contagem possa ser feita de outro modo), de tipo muito diverso. Por limitação de espaço, não poderei dar conta nem comentar todas as alterações, pelo que exemplificarei de seguida apenas os aspetos mais significativos deste processo.

O primeiro deles é de natureza editorial e diz respeito a uma série considerável de adaptações para o português europeu. Ao contrário do que seria de esperar, não se trata apenas de modificações ortográficas, como em *rastro*] *rasto*[5] ou ônibus] *omnibus*. Houve alterações também ao nível das preposições, como é o caso de *até o*] *até ao* ou *chegamos numa praça*] *chegámos a uma praça*. Ocorreram ainda mudanças relativamente à colocação dos pronomes: *não quis se sentar*] *não se quis sentar* ou *E me deu*] *E deu-me*. Além destes casos, temos ainda o título, que passou de *Ôlho* a *O olho*, eventualmente por sugestão do título de um romance de Camilo Castelo Branco.

[5] Utilizo o parêntesis reto de fecho para separar lema e variante, neste caso a versão de 1949 e a de 1959.

Um segundo caso, já certamente da responsabilidade da autora, tem que ver com mudanças de pormenor, sem grande significado: *acompanhei*] *segui* || *saía de casa*] *saía* || *as mulheres*] *as mulheres desocupadas* || *modistas, etc.*] *modistas, casas de chá…*

Uma terceira dimensão, mais complexa, diz respeito à introdução ou supressão de segmentos textuais relativamente extensos, operação com consequências importantes no plano semântico. Vejamos dois exemplos, de tipo contrário.

A primeira ocorrência corresponde a um caso evocado pelo narrador em que lhe coube seguir uma mulher que apresentava uma rotina comum e insuspeita, inclusive na visita ao cemitério, pormenor a que o detetive não atribui significado mas que acaba por se revelar decisivo. Repare-se no modo como uma frase *neutra* da versão de 1949 é expandida na publicação de *Eva*, aprofundando o retrato da «suspeita», mas também o do narrador--protagonista:

> *Mexeu daqui, mexeu dali, murmurou coisas, chorou e depois saiu.] Ficou imóvel durante algum tempo, pensando, pensando. Em seguida, tapou o rosto e chorou sentidamente, mas tão sentidamente, que cheguei a enternecer-me. Parecia, assim encolhida e frágil, uma menininha desamparada em meio daquela desolação. Quando se cansou de chorar, limpou o rosto, renovou a pintura da boca e saiu. E voltou-lhe aquela odiosa expressão de mulher que se sabe bonita, e voltou-lhe aquele maneio no andar um pouco arrastado. «Como se os mortos pudessem vê-la» resmunguei. O impulso de ternura que ela me despertara, tinha desaparecido totalmente. Era uma mulher que ia indo por ali e isso era o suficiente para pôr de sobreaviso até os fantasmas.*

No segundo exemplo acontece o processo inverso: é suprimida uma sequência longa. Trata-se de uma passagem em que o narrador recupera uma memória de infância, recordando as férias numa fazenda, a paixão por Margarida – uma jovem um pouco mais velha que trabalhava lá –, e o modo como, sem drama de maior, os sonhos de então se dissolveram, depois de uma mentira piedosa do pai a que mãe põe cobro:

> *chifres. Sempre gostei tanto de bichos e plantas. O sonho da minha vida era transformar «Coqueiros» numa grande fazenda e depois me casar com Margarida. «Promete, meu pai, promete que quando eu crescer vai me dar "Coqueiros" de presente!» Êle enfurnava as pontas dos dedos nos bigodes pretos. Só hoje compreendo com que tristeza mentia para mim. «Prometo, filho, prometo.» Então eu me agarrava às saias da minha mãe: «Mãezinha, quando eu crescer, posso me casar com Margarida?» Ela sorria e me dizia que sim. «Margarida, já estamos noivos, agora eu posso te dar um beijo», dizia-lhe tôdas as manhãs quando ela ia levar no meu quarto um copo de leite môrno ainda. Ela se punha a me fazer cócegas. Cheirava um pouco a estábulo e disso eu não gostava muito. Mas eu pensava: é porque lida o tempo todo com as vacas, é por isso. Mas quando nos casarmos, ficará como minha mãe, cuidando só das roseiras. Às vêzes, quando brincávamos de fantasma, na hora em que eu ia pegá-la, sentia no meu corpo os seus seios que cresciam duros e redondos como duas laranjas. Então eu me afligia: «Margarida, você prometeu que me esperava*

> *crescer! Você prometeu!» Nas férias de junho, em vez de irmos para «Coqueiros», fomos para o sítio de tio Alcebíades. Fiquei desolado. Meu pai então me consolou: «A casa grande está em reformas, agora não podemos ir lá. Nas outras férias, quem sabe.» Mais tarde minha mãe resolveu contar: «Coqueiros tem outro dono.» Pensei em perguntar por Margarida. Mas fiquei quieto porque alguns dias antes eu tinha conhecido Laura. §] chifres.*

Por esta breve apresentação, creio que fica claro que esta versão *lusitana* de «Olho de vidro», conservando embora a matriz essencial da primeira redação publicada, fez do conto algo de substancialmente diferente. Aproveitando esta conclusão, vejamos agora o que aconteceu com a integração do texto no volume *Antes do baile verde*, lançado em 1970.

Confrontando a redação de 1949, de *O cacto vermelho*, com a de 1970, verifica-se que o número de alterações subiu, cifrando-se agora em 416, não tendo elas a ver, senão pontualmente, com as de *Eva*, cuja versão parece ter sido esquecida. Algumas mudanças têm que ver com pormenores gramaticais ou lexicais, correspondendo a uma espécie de atualização que os 21 anos de distância reclamavam: *se sentar*] *sentar* || *tôdas as manhãs*] *tôdas manhãs* || *não é uma hipócrita?*] *também não pula a cêrca? Virtuosa, sei disso.*

Noutros casos, as modificações resultam também de uma espécie de renovação, mas de tipo sociocultural: *faz ginástica para não engordar*] *faz massagem para tirar a barriga, joga gôlfe num clube grã-fino* || *tomava um ônibus*] *se metia no seu carrinho — guiava feito um homem! —* || *Sempre preferi vigiar mulheres, seguir de perto o rastro dêsses bichinhos fascinantes e imundos.*] *Aliás, sempre preferi vigiar mulher, tem outro encanto. Veado também.*

Há também ocorrências em que a mudança é de tipo estilístico, revelando uma autora mais madura e subtil: *mas agora mal podia se controlar, tamanha era sua ansiedade.*] *aquêle sorriso de quem se desculpa por ter tropeçado.*

Mas as transformações mais profundas consistem na expansão de passagens, processo que permite aprofundar a caracterização de personagens e, acima de tudo, tornar mais complexo o perfil, contraditório, do narrador-protagonista. Vejamos três exemplos.

O primeiro refere-se ao cliente que encomenda a vigilância que decorre no presente narrativo:

> *tem dinheiro.] é podre de rico. Sei diferenciar fachada de coisa para valer: rico tem cheiro próprio, pode estar vestido simplesmente, mas tem o cheiro especial que vem do armário onde guarda a roupa, dos tapêtes, da casa, da comida, do cachorro… Côrno e rico eu conheço pelo cheiro.*

O segundo caso surge um pouco mais à frente e corresponde à resposta que o detetive tem a certeza de vir a dar ao seu cliente chique. O registo disfémico da versão original é substituído em 1970 por uma digressão irónica, que revela sobretudo o desencanto do próprio protagonista:

anda a corneá-lo.»] freqüenta um apartamento na Rua do Girassol. Existe Rua do Girassol? Eis um nome ideal para uma rua de amantes. Rua do Girassol, o amor desabrochando na plenitude, amor proibido que é o máximo em matéria de amor, a corola louca de peito aberto para os riscos, escândalos, aflições. Assim que a aventura entrar em decadência ou se oficializar, os amantes devem se mudar para uma rua com nome de outra flor.

O último exemplo corresponde ao desenlace de um caso antigo recordado pelo narrador. A concisão factual da versão de 1949 dá lugar, em *Antes do baile verde*, a considerações de tipo psicologizante, que comprovam o propósito do narrador de, uma vez aposentado, escrever «um livro de quinhentas páginas, de tanto que aprendi, é incrível como aprendi vendo o que os outros fazem, mulher principalmente.»:

pagou-me. Quando me entregou a última nota, prestei atenção à unha do seu polegar. Estava roída até à carne. Saí a passos largos daquela casa. Quando me vi na rua, tive vontade de ir, por minha conta, até o cemitério e prestar atenção ao que estava gravado na cruz. Era interessante saber, por exemplo, se o morto era casado, e que idade tinha, etc.] e pagou com aquela alegria maligna que só mais tarde vim a entender, e como. O terrível não é a certeza, mas a dúvida, exatamente como nas doenças incuráveis: o triste não é a morte, mas a agonia. Eu amava demais meu pai, não amava? Quando êle morreu, me deu um alívio, uma paz, vontade de dormir, andar, entrar num cinema, ouvir uma música, beber um uísque… Eu queria fazer qualquer coisa, menos sofrer, que o sofrimento antes da morte, aquêle sofrimento antes da consumação, já tinha me esgotado. Na história do côrno é igualzinho. A dúvida é mil vêzes pior do que o instante em que a gente chega e diz, pronto, o senhor tem razão, aqui estão os seus chifres. Daí por diante o cara pode pelo menos optar, vou ser manso ou não e etc. e tal. Aliás, essa história de manso não existe, a mansidão é intercalada, são estados de conformação, ora o sujeito sorri e do sorriso passa para o ranger de dentes de que fala a Bíblia, tudo assim sem seqüência, sem lógica. Mansidão não quer dizer aceitação, confundem mansidão com tristeza, o que não é justo. Pensando bem, côrno só é côrno quando existe amor, nesse esquema o amor é indispensável. Logo, se entra o amor entra também todo aquêle absurdo de comportamento que vai da facada no ventre até o gesto de se descascar uma laranja e oferecê-la no prato. Mas essas considerações são para o meu livro, eu dizia agora que o camarada ruivo me pagou apressado, como se tivesse algo urgente para fazer em seguida. O quê?! Fiquei preocupado e, ao mesmo tempo, curioso, com vontade de saber mais coisas sôbre o morto, voltar lá e ler a inscrição do túmulo. Quantos anos tinha? Era casado? E ela continuava nas visitas?

Que é possível concluir desta breve apresentação dos resultados revelados pelo confronto de três versões de um conto de Lygia Fagundes Telles? Que o essencial desta visão desconcertante do tema da infidelidade feminina já estava na redação de 1949, mas que as atualizações de 1959 e 1970 permitiram aprofundar e tornar mais subtil, mostrando a complexidade dos sentimentos humanos e das relações com o outro e consigo mesmo. Este é um processo só ao alcance dos grandes ficcionistas, como é inequivocamente o caso de Lygia.

Referências

CHORA, Dina Teresa Chainho (2014) – *Os romances de Lygia Fagundes Telles: uma tessitura narrativa na senda do humano*. Tese de Doutoramento. Lisboa: FLUL.

GOMES, Idalina (1963) – *Carta do Brasil: Lygia Fagundes Telles fala de literatura, de si mesma e das mulheres*. «Eva». Lisboa. Julho, p. 32-33.

HORTA, Maria Teresa (1971) – *Encontro com Lygia Fagundes Telles*. «Eva». Lisboa. Janeiro, p. 63.

LIMA, Dora Maria Macedo Pinheiro de (2002) – *Condição humana e condição feminina segundo Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: FLUL.

RAMOS, Isabel Maria Abranches B. (1989) – *A construção da personagem feminina no universo narrativo de «Histórias do desencontro» de Lygia Fagundes Telles*. Lisboa: FLUL.

SCHLESINGER, José (1972) – *Lygia Fagundes Telles afirma: «A glória no Brasil dura seis meses». Entrevista*. «Eva». Lisboa. Maio, p. 24-25 e 78

TELLES, Lygia Fagundes (1949) – *O cacto vermelho*. Rio de Janeiro – São Paulo: Editôra Mérito.

____ (1950) – *Migra*. «Eva». Lisboa. Outubro, p. 12-13 e 49.

____ (1956) – *Ciranda de pedra*. Lisboa: Minerva. (Lisboa: Livros do Brasil, 1982; Lisboa: Presença, 2008).

____ (1959) – *O olho de vidro*. «Eva». Lisboa. Janeiro, p. 32-33 e 58.

____ (1960) – *Histórias do desencontro*. Lisboa: Livros do Brasil.

____ (1961) – *As pérolas*. Sá da Bandeira: Imbondeiro.

____ (1963) – *Os mortos*. [S.l.]: Editorial Organizações.

____ (1964) – *A confissão de Leontina*. Sá da Bandeira: Imbondeiro.

____ (1970) – *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Bloch. (Lisboa: Livros do Brasil, 1970; Lisboa, Círculo de Leitores, 1974).

____ (1971) – *A melhor lembrança de meu pai*. «Eva». Lisboa, Agosto, p. 12-13.

____ (1981) – *As meninas*. Lisboa: Livros do Brasil. (Lisboa: Presença, 2005; 2.ª ed., 2006).

____ (1982) – *A disciplina do amor*. Lisboa: O Jornal.

____ (1990) – *As horas nuas*. Lisboa: Livros do Brasil. (Lisboa: Presença, 2005; 2.ª ed., 2005).

____ (1996) – *A noite escura e mais eu*. Lisboa: Livros do Brasil.

____ (2006) – *Verão no aquário*. Lisboa: Presença.

A RECEPÇÃO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO PELA CRÍTICA PORTUGUESA: DE VITORINO NEMÉSIO AOS ANOS 60

SOLANGE FIUZA CARDOSO YOKOZAWA

U. Federal de Goiás/CNPq, solfiuza@gmail.com.

A história da recepção de João Cabral de Melo Neto pela crítica portuguesa constitui uma longa narrativa, que começa com um artigo de Vitorino Nemésio sobre *O engenheiro* (1945) publicado no *Diário popular*[1] de Lisboa em 15 de junho de 1949. No artigo, Nemésio diz que o sistema poético «engenhoso» de Cabral é fruto da engenharia triunfante dos tempos modernos, personificada no heterônimo engenheiro de Fernando Pessoa. Mas, segundo o crítico, o «engenhismo» de Álvaro de Campos dista do de Cabral por aquele descender dos elementos concretistas de Cesário Verde. Ainda que hoje seja evidente a filiação de Cabral ao autor de «O sentimento dum ocidental» justamente pela apologia que Cesário «faz do mundo exacto e realista do objecto» (NEMÉSIO, 1949: 5), em *O engenheiro*, em função da persistência, em muitos poemas, do onírico oriundo de *Pedra do sono* (1942), essa filiação talvez não fosse clara naquela altura. Situando Cabral em um momento de acalmia no contexto de «desculturalização» e «desumanização» das vanguardas, diz Nemésio que quanto mais o universo que cerca o poeta «é mecanizado e utilitário, mais ele o tenta transfigurar pelo sonho, criando uma expressão que desafia a subtileza dos hermeneutas de tipo lógico» (NEMÉSIO, 1949: 5). A ênfase do crítico na dimensão onírica do livro talvez soe estranha a leitores de hoje, acostumados a ler em *O engenheiro* um momento decisivo de afirmação da lucidez. Mas, como já notou, na década de 60, José Guilherme Merquior (1972), a consolidação do apego pela criação lúcida não

[1] Posteriormente, o trabalho, sob o título «Engenheiro de poemas», foi publicado no livro *Conhecimento de poesia*, cuja primeira edição (1958) saiu pela Editora da Universidade da Bahia.

implica, nesse livro, uma desvalorização automática do sonho, matriz de muitos poemas. Nemésio fecha o artigo situando o lirismo «intemporal e incondicionado por região ou lugar» de Cabral – e assim o é, efetivamente, até a publicação de *O cão sem plumas* (1950) – entre poetas autenticamente líricos como Cecília Meireles, Murilo Mendes, Ribeiro Couto e Jorge de Lima.

Quando saiu a crítica de Nemésio, Cabral já havia publicado *Psicologia da composição* (1947), livro em que se define plenamente seu *modus operandi*, mas o crítico não demonstra ter conhecimento dessa obra[2], talvez até em função de seus exemplares limitados, feitos pelo próprio poeta em sua prensa manual, com o selo editorial O Livro Inconsútil.

Depois desse artigo de Nemésio, ao longo dos anos 50, tem-se notícia de apenas uma publicação exclusiva sobre o poeta. Trata-se do artigo «A poesia, essa estranha invenção», de João Gaspar Simões, publicado na revista *A manhã*, do Rio de Janeiro, em novembro de 1950. Nesse artigo, o crítico nota que Cabral transformou em lei o mandamento da modernidade de que o poeta deve fazer dos seus versos uma estranha invenção da própria poesia. Segundo o crítico, o título das obras de Cabral, de «Considerações sobre o poeta dormindo» a *O cão sem plumas*, «é um gráfico da própria marcha cem por cento autoconsciente da sua poesia no sentido de uma fabricação integral de 'vazio'» (SIMÕES, 1950: 1). Nessa perspectiva, *O engenheiro* ainda apresentaria o poeta como fazedor, criador dos seus versos. Já *Psicologia da composição* representaria o ponto culminante da poesia de Cabral rumo ao vazio, ao não fazer, enfim, à invenção da própria poesia. Se o crítico nota bem o momento de impasse representado por *Psicologia da composição*, não percebe, entretanto, a reconfiguração processada na poesia de Cabral com *O cão sem plumas* rumo a uma abertura para a impura e prosaica realidade exterior, pois, segundo ele, nesse livro, Cabral atinge a ambição da poesia pura.

A década em que Gaspar Simões publicou o seu artigo representa um momento importante na narrativa sobre a recepção de Cabral em Portugal porque nela se estreitaram as relações do poeta com intelectuais desse país. Cabral conta que, entre 1950 e 1952, quando servia ao Consulado Geral em Londres, conheceu João Gaspar Simões e ficaram «bons camaradas». Esse conhecimento pode ter sido o ponto de partida para o artigo atrás mencionado e para outros três que apareceram na década seguinte. Ainda na Inglaterra, conheceu também Rubem Leitão, de quem ficou muito amigo e que lhe deu a ler «uma porção de poetas portugueses interessantes», entre os quais Sophia de Mello Breyner Andresen, prima de Leitão que se tornaria amiga do poeta e, para ele, «o grande poeta» da sua geração em Portugal. Na casa de Sophia, Cabral conheceu muita «gente de primeira qualidade, como Alexandre O'Neill, Alexandre Pinheiro Torres» (*apud* ATHAYDE, 1998: 140), os responsáveis pela publicação de seus *Poemas escolhidos* pela Portugália. Antes

[2] No artigo, Nemésio diz tratar «de um poeta estreado em 1941 e que conta, até a presente recolha de poemas, três livros» (NEMÉSIO, 1949: 5). Mas ele se refere, ao que tudo indica, às *Considerações sobre o poeta dormindo*, saídas no Recife, em 1951, e a *Pedra do sono*, de 1942, dados que acompanham a informação sobre o autor na primeira edição de *O engenheiro*.

disso, nos anos 1949 e 1950, ainda em Barcelona, Cabral travou uma assídua correspondência com Alberto de Serpa, com quem publicou o único número da revista *O cavalo de todas as cores*[3]. Numa das cartas, datada de 19/08/1950, pede ao amigo uma relação de confrades portugueses aos quais quer mandar *O cão sem plumas*: «gostaria que v. me mandasse nomes e endereços de alguns poetas e críticos portugueses capazes de se interessar pelo meu livro». A justificativa para o pedido é a desatualização da sua lista: «a lista que eu tenho me foi dada há muitos anos, no Recife, pelo Manuel Anselmo. Mas desconfio que alguns já morreram e que muitos são desinteressantes.». Essa informação é importante porque revela um desejo de Cabral de estabelecer uma interlocução com criadores e críticos portugueses, de ser lido em Portugal.

Cabral estava certo porque os contatos estabelecidos nos anos 50 tiveram desdobramentos, os quais, aliados a outros acontecimentos, confluíram para o *boom* da sua recepção crítica nos anos 60. Nesse período, um número expressivo de resenhas e artigos assinados por leitores abalizados, como Óscar Lopes (1963, 1966, 1968), Eduardo Prado Coelho (1963, 1967), João Gaspar Simões (1960, 1964a, 1964b), Arnaldo Saraiva (1966, 1967), entre outros, comprova o reconhecimento da crítica portuguesa à obra daquele que é um dos maiores e mais originais poetas brasileiros de todos os tempos.

Uma das razões a concorrer para esse *boom* é a publicação de obras de Cabral por editoras portuguesas, tornando sua poesia mais acessível. Em 1960, *Quaderna* é publicado pela Guimarães Editores, saindo só no ano seguinte por uma editora brasileira. Arnaldo Saraiva (2014: 95) diz que, conhecendo três ou quatro poemas de Cabral, tomou consciência do que a sua poesia representava com o livro de 1960: «só me dei conta de que se tratava de um poeta de excepção quando, em 1960, caloiro na Faculdade Letras de Lisboa, pude ler *Quaderna*, que acabara de sair em primeira edição na capital portuguesa». Em 1963, a publicação dos *Poemas escolhidos* pela Portugália, com seleção de Alexandre O'Neill e prefácio de Alexandre Pinheiro Torres, motiva um número considerável de resenhas e artigos, dos quais vale citar as palavras com que Óscar Lopes abre sua resenha sobre o livro de 1963, saída em *O comércio do Porto*, por serem exemplares do vivo entusiasmo causado pela poesia cabralina entre críticos portugueses:

> *Em doze anos de crítica literária regular, raras vezes me tenho entusiasmado deveras […] raramente me entreguei a uma curiosidade ininterrupta, a pular por todos os cantos de uma obra recém-lida. E foi o que aconteceu agora ao completar a leitura de conjunto (embora em simples antologia) da obra do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto.* (LOPES, 1963: 6).

Soma-se a esse movimento editorial, a encenação, em 1966, pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo, o TUCA, do poema *Morte e vida severina* (1956), nas cidades

[3] As cartas, microfilmadas, encontram-se no espólio de Alberto de Serpa na Biblioteca Municipal do Porto, havendo fotocópias delas no acervo de Cabral na Fundação Casa de Rui Barbosa.

de Lisboa, Coimbra e Porto, o que repercutiu como um verdadeiro acontecimento, como se pode acompanhar, entre vários artigos publicados em periódicos diversos, pelos depoimentos e artigos reunidos nas revistas *Seara nova*, de Lisboa, e *Plano*, do Porto, nas quais, malgrado uma ou outra opinião divergente, é evidente o impacto positivo causado pela representação teatral. Se é verdade que esse impacto foi devido não somente ao texto encenado, mas à realização do espetáculo em si, com os atores, o cenário e, sobretudo, a música de Chico Buarque, não se pode deixar de considerar que o acontecimento teatral pôs em evidência, para a crítica portuguesa, o poema *Morte e vida severina*, de um modo particular, e a poesia de Cabral, de um modo geral. Arnaldo Saraiva, que assistiu à encenação do TUCA no Rio de Janeiro, em 1966, e sobre ela publicou uma resenha no *Jornal de letras e artes*, em que diz nunca haver se emocionado mais com um espetáculo do que com este, endossa essa hipótese:

> *o grande êxito de* Morte e vida severina *deve-se, ao fim e ao cabo, à invulgar beleza do teatro de Melo Neto: beleza que me havia escapado, em parte, na leitura íntima que dele fizera, e que o palco, eis um outro dos méritos da representação, fez evidenciar tão «espetacularmente».* (SARAIVA, 1966: 15).

Uma terceira explicação para a recepção fortemente favorável à poesia de Cabral nos anos 1960 parece estar ligada ao fato de o poeta fornecer uma realização esteticamente válida para uma questão que estava a incomodar artistas e críticos portugueses, pelo menos a partir do Neorrealismo, ou seja, o compromisso social da literatura; questão que nem sempre encontrou soluções poéticas as mais felizes[4]. A atividade crítica e a literária em Portugal, no contexto do salazarismo, implicava, também, direta ou indiretamente, uma tomada de partido, um posicionar-se, um gesto de resistência crítica e estética. Ora, Cabral, ao realizar uma poesia que é, a partir de *O cão sem plumas*, simultaneamente, uma *mimesis* produtiva de uma dada realidade social e uma crítica da própria linguagem de representação, uma poesia que incorpora, na própria linguagem de menos, uma realidade subtraída, representava uma solução exemplar para a questão da literatura empenhada.

Provavelmente por isso Cabral conseguiu ser apreciado por leitores tão diversos, como o presencista João Gaspar Simões e o crítico do Neorrealismo Alexandre Pinheiro Torres. Aliás, na resenha aos *Poemas escolhidos*, Gaspar Simões aproveita para fazer restrições ao prefácio e ao prefaciador da antologia; este, segundo o resenhista, autor de uma «crítica alistada» (SIMÕES, 1964a: 15) e «o mais intransigente dos críticos de tipo 'realista'», que termina por estender a Cabral os atributos da tese dialética. Nota que, para sustentar essa tese, Torres, que se esquece da poesia de Cabral para traçar um quadro social do nordeste brasileiro, centra-se em obras posteriores a *O cão sem plumas*, enquanto ele, Gaspar Simões, julga que a poesia cabralina perde a partir de um livro como *O rio*. Para o

[4] Devo a ideia dessa terceira explicação a uma conversa tida com a Prof.ª Rosa Maria Martelo.

crítico presencista, Cabral é mestre dos poetas jovens em função do seu construtivismo e não da despoetização da realidade. Ambos os críticos, malgrado a importância que assumem na história da recepção da poesia de Cabral em Portugal, ao fazerem o fiel da balança pender exclusivamente ora para a dimensão mimética, ora para a formal dessa poesia, reduzem-na. Torres, no prefácio, partindo da concepção de que Cabral é essencialmente o poeta do Nordeste, mostra-se mais interessado no que sua poesia representa do que nos modos de representação. Prova disso é que destina um terço do trabalho para realizar uma descrição, na esteira de Josué de Castro e Alceu Amoroso Lima, das condições, sobretudo sociais, dessa região brasileira, do mesmo modo que não comenta um poema como *Uma faca só lâmina*, contemplado na seleta por O'Neill, quem sabe por esse poema não realizar uma *mimesis* explícita de uma dada realidade social, fugindo ao que é valorado pelo crítico na poesia cabralina. Mas talvez esse prefácio tivesse, como sustentou na ocasião Eduardo Prado Coelho, sua utilidade para o leitor português daquela época, uma vez que, conforme o crítico, à luz das informações geográficas, sociais e econômicas fornecidas por esse texto, «a poesia de Melo Neto ganha um sentido diferente. Não só um sentido, mas uma função diferente» (COELHO, 1963: 227). Gaspar Simões, por sua vez, não deixa de ceder a um exclusivismo construtivista ao desmerecer a dimensão representacional da poesia de Cabral ou ao crer que esta se faça em prejuízo daquela; exclusivismo que pode ser explicado como uma reação do crítico a uma criação e a uma crítica neorrealistas, em que a ênfase na dimensão política faz-se, não poucas vezes, em detrimento da dimensão estética.

A capacidade da poesia cabralina de atender às expectativas de leitores de orientações críticas diversas é vista com perspicácia por Eduardo Prado Coelho também numa resenha aos *Poemas escolhidos* publicada na *Seara nova* em 1963. Prado Coelho diz que o poeta brasileiro «defende, nos seus próprios versos, uma estética realista», a qual ressalta com nitidez que realismo não se confunde, como acontece, segundo o crítico, em demasia no Portugal de então, com uma poesia bem intencionada, de exaltada revolta social, mas implica o encontro de uma expressão estética adequada. Não se limitando ao plano das intenções, o realismo de Cabral é, segundo o autor citando Roland Barthes, ao mesmo tempo ideológico e semiológico, ou seja, um realismo que parte da própria linguagem. Prado Coelho diz que, desse modo, a obra do poeta constitui uma resposta à contradição há tempos enunciada por Mário Dionísio (*apud* COELHO, 1963: 227), segundo a qual o grande problema literário e artístico do realismo daqueles dias «refere-se precisamente à contradição inevitável que consiste em ser ele, de raiz, antiarte de vanguarda, e não ser possível no mundo de hoje [...] criar qualquer arte autêntica e portanto renovadora que não passe por uma atitude de vanguarda». Segundo Prado Coelho, Cabral, ao criar um realismo que é ao mesmo tempo ideológico e semiológico, supera essa contradição dialética, «criando uma poesia que agrada ao gosto clássico, à mentalidade realista e aos modernos concretistas brasileiros» (COELHO, 1963: 227).

Ao constituir uma resposta bastante satisfatória à contradição dialética experimen-

tada pela inteligência crítica e criativa em contexto de forte repressão, a poesia de Cabral encontra, com a publicação, em Portugal, de um livro como *Os poemas escolhidos* e com o sucesso teatral de *Morte e vida severina*, terreno crítico propício para sua legitimação.

Legitimado pela crítica, quando Cabral publica, no Brasil, *A educação pela pedra* no mesmo ano da encenação de *Morte e vida Severina* pelo TUCA, o livro, pela ordem de dificuldade que impõe, não alcança um público horizontal como o auto de Natal, mas é rapidamente lido por críticos portugueses. Arnaldo Saraiva publica, no mesmo ano do lançamento, uma resenha no *Correio da manhã*, no Rio de Janeiro, saída, em Portugal, no ano seguinte, no *Dário de notícias*, em que, notando o planeamento da obra, as dificuldades deliberadamente propostas pelo autor aos leitores, diz tratar-se de um livro «que custa os olhos da cara» (SARAIVA, 1967: 13). Eduardo Prado Coelho (1967) e Óscar Lopes (1968) também escreveram artigos esclarecedores, evidenciando linhas de força centrais nesse livro, como a reversibilidade entre poesia crítica e crítica do mundo.

Do *boom* dos anos 60 à atualidade, registra-se uma crítica regular e sistemática sobre Cabral em Portugal, destacando-se, além de resenhas e entrevistas motivadas sobretudo por lançamentos de livros, 5 teses acadêmicas[5], 4 livros – 3 deles oriundos das teses –, e um número da *Colóquio / Letras* de 2000 em homenagem ao poeta. Mas esse constitui um outro capítulo da narrativa crítica sobre Cabral, em que a sua recepção em Portugal não é mais necessariamente sinônimo de leituras realizadas por críticos portugueses, pois os colaboradores brasileiros[6] e de outros países são muito frequentes. Entre os portugueses, Arnaldo Saraiva publicou, em 2014, o *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*, livro que reúne entrevistas, resenhas, artigos, cartas, depoimento, enfim, textos publicados em diversos veículos desde os anos 60 e que andavam dispersos e também material inédito. Além do veterano Arnaldo Saraiva, nomes como Rosa Maria Martelo, Maria Andresen Tavares, Joana Matos Frias, Abel Barros Baptista, entre outros, destacam-se entre os leitores do poeta brasileiro que, em 1986, tem sua poesia até então completa publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda e, em 1990, recebe o Prêmio Luís de Camões[7].

---

[5] Já em 1966, *Morte e vida severina* é contemplado em capítulo de dissertação (COUTO, 1966) defendida na Universidade de Coimbra. A partir dos anos 1980, outras dissertações / teses sobre o poeta são escritas em Portugal, sendo quase todas publicadas em livro: Martelo (1989 [defendida em 1988 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto / FLUP]), Afonso (1995 [defendida em 1993 na Universidade Católica Portuguesa- Faculdade de Filosofia, Braga]), Tavares (2001 [defendida em 1998 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / FLUL]) e Aertes (2005), que defendeu dissertação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / FLUL.

[6] Já na década de 1960, professores de Universidades Brasileiras, como Temístocles Linhares (1966), que lecionou na Universidade de Coimbra (1965-1966) e Napoleão Lopes Filho (1964), publicam sobre Cabral em veículos portugueses, ainda que se trate de material de pouco interesse para a fortuna crítica do poeta.

[7] Este trabalho foi apresentado em 02 de junho de 2015 na jornada *Literatura brasileira em Portugal: travessias*. Em novembro do mesmo ano, Viviana Bosi publicou, no n.º 15 da Revista *Abril*, um artigo muito bem realizado em que examina a recepção crítica recente de Cabral (Rosa Maria Martelo, Maria Andresen de Sousa Tavares, Abel Barros Baptista, Joana Matos Frias, Carlos Mendes de Sousa e Pedro Eiras). Creio que o meu artigo e o de Viviana Bosi são narrativas complementares, que, lidas em conjunto, fornecem uma visão mais completa da recepção de Cabral pela crítica portuguesa.

Gostaria ainda de considerar um tipo de crítica particular da poesia cabralina: aquela realizada por poetas portugueses por meio de poemas, seguindo um gênero de crítica bastante cultivado pelo próprio poeta brasileiro, isto é, o poema crítico.

Cabral deixou registrado em depoimentos diversos que seu projeto da juventude era ser crítico. Tornando-se poeta, entretanto, poderia ter desenvolvido uma obra crítica paralela à sua obra criativa, como acontece com muitos poetas do século XX, o que não se deu plenamente, pois o número de ensaios que escreveu, ainda que de importância considerável, compõe sozinho um magro volume. Entretanto, realizou uma extensa atividade crítica no interior de sua poesia aos ler pintores, poetas, ficcionistas, bailadora, jogadores de futebol, entre outros inventores. E o faz procurando depreender-lhes o *modus operandi*, o qual, ao fim e ao cabo, termina revelando aspectos da sua própria *poiesis*.

Seguindo, pois, uma prática cara a Cabral, Alexandre O'Neill escreve uma «Saudação a João Cabral de Melo Neto», datada de 11 de agosto de 1959 e publicada em *Abandono vigiado* (1960). Armando Silva Carvalho publica, em *Lírica consumível* (1965), uma saudação que é antes uma condenação ao modo poético de Cabral e que diz mais do retratista do que do retratado. *O Cristo cigano*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, é aberto com um poema dedicado a Cabral, que, por sua vez, teria contado à autora a história do Cristo cachorro, matriz do livro. Ainda Andresen, que também publica um artigo sobre o poeta na revista católica *Encontro*, em 1960, a ele dedica um agudo poema crítico em *Ilhas* (1989), sob o título «Dedicatória da segunda edição do *Cristo cigano* a João Cabral de Melo Neto». Outros portugueses também escreveram poemas sobre Cabral, entre os quais Jorge de Sena, Manuel Alegre e Amadeu Torres.

Entre os poemas críticos sobre Cabral, gostaria de me ater à saudação de Alexandre O'Neill por ser ela, salvo engano, a primeira leitura crítica portuguesa em verso do poeta brasileiro, tendo sido publicada no período do *boom* da recepção crítica do poeta e, sobretudo, por constituir, com o poema de Breyner Andresen, as críticas em verso mais perspicazes da poesia cabralina em Portugal. Segue o poema:

SAUDAÇÃO A JOÃO CABRAL DE MELO NETO

João Cabral de Melo Neto,
Você não se pode imitar,
mas incita a ver mais de perto,
com mais atenção e vagar,
o que está como que em aberto,
ainda por vistoriar,
o que vive entre pedra e terra
e o que é entre muro e cal,
o que tem «vocação de bagaço»

e o que resiste no osso ou no «aço
do osso», mais essencial.

Tacteamos matéria pobre
com sua mão que nada encobre
e ouvimos assoviar
versos (sem pássaro) de cobre.
De prosaico há-de ser chamado
pelos do «estilo doutor»,
cabeleireiros da palavra,
pirotécnicos do estupor,
que dão tudo por uma ária
de alambicado tenor,
que encaixilham a dourado
morceaux choisis de orador,
mas de prosaico não foi chamado
o nosso Cesário Verde?
O lugar-comum se repete
aqui ou do outro lado…

Porém adoptemos prosaico
num sentido que ao bacharel
escapará, é matemático.
Prosaico mas não aquele
que em verso é incapaz de verso
por estar sempre a pôr em verso,
uma sorte de tradutor
para poesia
e às vezes até um guia
do político amador.
Exemplo: Pablo Neruda.
Prosaico, mas sem literatura,
sem o discursivo, sem a mistura
de panfleto, notícia, ladainha.

Prosaico: o não enfático,
o que não mente a si mesmo,
o que não escreve a esmo,
o que não quer ser simpático,
o que é a palo seco,
o que não toma por outro

mais fácil trajecto
quando está diante do pouco,
nem que seja um insecto.

Já se deixa ver que prosaico,
assim, mal definido,
não é uma atitude
que se arvore ou um laivo,
uma tinta de virtude:
é um modo de ser,
mesmo antes do verso,
mesmo fora do verso,
mesmo sem dizer.

Será neste sentido,
prosaico Melo Neto,
que no poema «O Rio»
cita Berceo: «Quiero
que compongamos io e tú una prosa»?
Será no mesmo sentido
de Pessoa-Alberto Caeiro
(outro prosaico, mas desiludido…)
«…escrevo a prosa dos meus versos
e fico contente»?

*

Quanto a mim, ainda o bonito
me põe nervoso, o meu canito
ainda tem plumas – e lindas! –
e o meu verso deita-se muito,
não sobre a terra, mas em samaúmas,
já com bastante falta de ar…

Ó Poeta,
não é motivo para não o saudar! (O'NEILL, 2012: 151-153).

Essa saudação constitui um verdadeiro ensaio sobre Cabral, aberto pela declaração: «João Cabral de Melo Neto, / Você não se pode imitar, / mas incita a ver mais de perto».

É fato que Cabral exerceu alguma influência em Portugal e constitui uma incontornável e difícil referência para os poetas jovens do Brasil. Alexandre Pinheiro Torres (1984: 1051) diz ter sido o «auto de Natal Pernambucano» «uma das mais poderosas influências

na poesia portuguesa dos anos 60». Mas João Gaspar Simões, que em mais de um momento chama a atenção para essa influência, nota que o realismo de Cabral, ao transparecer na obra dos poetas jovens, converte-se numa espécie de mero exercício poético, em que, em lugar de antipoesia, tem-se apoesia (SIMÕES, 1964a: 16). No Brasil, temos um herdeiro de Cabral legitimado pelo próprio pai, Augusto de Campos. Também há bons e consequentes poetas de filiação cabralina. Apesar disso, não há um poeta que tenha levado às últimas consequências procedimentos característicos do autor, como a metáfora crítica, ou que consiga desenvolver-lhe uma tendência, como a planificação obsessiva, sem reduzir o que, em Cabral, realiza-se de modo tenso, contraditório.

Mas se Cabral não é um poeta que possa ser imitado, seja no Brasil ou em Portugal ou alhures, ele, entretanto, ainda conforme a declaração inicial, é o que instiga «a ver mais de perto», pois sua poesia, a partir de *O cão sem plumas*, propõe-se ver e dar a ver uma realidade. Essa realidade é particularizada nos versos seguintes da «Saudação» por meio de seus viventes, que são, simultaneamente, pauperizados, «com vocação de bagaço», e resistentes («o que resiste»).

Central na descrição e constituindo o argumento de leitura do poema-ensaio é o adjetivo «prosaico», que comparece na segunda estrofe e com o qual O'Neill profetiza que Cabral será chamado pelos de «estilo doutor», ou seja, pelos que, entendendo poesia como sinônimo de ornamentos retóricos, diante do verso sóbrio e severo do poeta, por meio do qual «tacteamos matéria pobre», só poderão ver nele prosa.

O prosaísmo de Cabral, fruto de uma incompreensão crítica, é associado ao de Cesário Verde, anteriormente mal compreendido pelos seus contemporâneos e assim visto por também ter representado a realidade quotidiana sem véus de retórica, numa linguagem corrente e comum. O'Neill convoca estrategicamente a incompreensão de que foi vítima Cesário, já tido no momento da escrita da saudação entre os maiores poetas portugueses, como uma espécie de argumento contrário irrefutável aos que atribuírem o qualificador prosaico a Cabral em sentido pejorativo.

Ao relacionar o poeta brasileiro ao autor de «O sentimento dum ocidental», O'Neill antecipa-o poeticamente na criação de um precursor na tradição portuguesa[8]. Cabral custou algum tempo para se reconhecer nessa tradição, considerada por ele muito subjetiva. Só a partir da década de 60, por meio de um dos poemas críticos da série «O sim contra o sim», de *Serial* (1961), e em várias entrevistas, reivindica publicamente sua filiação a Cesário Verde, para ele, o maior poeta português, aquele com quem mais se identifica, por causa da ausência de retórica oca, da visão voltada para a realidade exterior, da poesia obje-

[8] Digo que O'Neill antecipa poeticamente Cabral ao filiá-lo a Cesário Verde, porque, já em carta a Alberto de Serpa, datada de 30/03/1950, o autor de *Serial* faz uma referência ao seu encanto por Cesário Verde ao contrapor a sua leitura de António Nobre à de Serpa: António Nobre «[é], sobretudo, o homem que teve a coragem de empregar prosaísmos, o homem que empregava palavras concretas em lugar de palavras abstratas. Para mim, me encanta tanto Cesário Verde e por isso nunca me foi possível gostar – perdoe – de João de Deus.».

tiva (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998: 141; MELO NETO *apud* FREIXEIRO, 1971: 190; MELO NETO, 1996: 29).

Na terceira estrofe, aberta pela adversativa bastante prosaica «porém», O'Neill, malgrado o sentido pejorativo atribuído a «prosaico», vale-se do termo para descrever a poesia cabralina. Para isso, nessa estrofe e na seguinte, realiza uma assepsia, limpa o termo de sentidos pejorativos (não o «que em verso é incapaz do verso», ou seja, o que, escrevendo em verso, não faz poesia, não a poesia panfletária) e explica os significados assumidos por ele, entre os quais «matemático», «o não enfático», «o que é a *palo seco*», caracterizadores recorrentes do estilo cabralino.

Cabral também via no prosaico um valor em que se reconhecia e que o distava dos de 45. No ensaio consagrado a essa geração, na qual não vê um denominador comum, propõe que a delimitação de um território próprio para a poesia, «a valorização do sublime contra o prosaico, do sobre-real contra o real, do universal contra o nacional ou o regional, do inefável contra o tangível» (MELO NETO, 2008: 731) é uma conquista que os novos poetas retomaram dos de 30 e desenvolveram, a ponto de ela ser vista, não sem razão, por boa parte da crítica, como tendência caracterizadora da geração. Nas palavras de Melo Neto:

> *Para o poeta de 1945, os meios próprios da prosa, isto é, os elementos que permaneciam fora do uso poético, o prosaico, vinha a ser uma influência altamente perigosa. O prosaico está muito mais perto da realidade e o que esses poetas jovens viam, ao descobrir a literatura, é que à poesia se podia exigir tudo, menos, precisamente, integração na realidade.* (MELO NETO, 2008: 731).

Mas reitera o poeta ao fim do ensaio a existência, entre os de 45, daqueles que preferem os meios próprios da prosa, entre os quais certamente se inclui, considerando, sobretudo, que o texto, publicado originalmente no *Diário carioca* em 1952, foi escrito após a crítica negativa à «poesia dita profunda» do livro de 1947 e depois de o poeta publicar *O cão sem plumas*, quando sua poesia se abre à representação crítica de uma dada realidade social e prosaica.

Voltando ao poema de O'Neill, o «prosaico», na acepção por ele proposta, em lugar de ser uma mera atitude literária, define-se, na quinta estrofe, como «um modo de ser» que antecede o próprio verso e, portanto, diz respeito ao próprio homem que escreve. Essa ideia do estilo como sendo o próprio homem não é alheia a Cabral. Nesse sentido, vale lembrar um depoimento, com sabor de anedota, em que ele, malgrado sua admiração pelos concretistas, diz nunca ter escrito um poema concreto, como o fez Manuel Bandeira, porque acha «que ninguém pinta cabelo literariamente» (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998: 78). Sendo algo constitutivo do homem e da sua poesia, o estilo prosaico do autor se apresentaria, conforme anunciado no pórtico da «Saudação», como não passível de imitação.

Ainda que inimitável em seu prosaísmo, Cabral não constitui um caso isolado. Se, na segunda estrofe, foi associado ao seu precursor mais direto na tradição portuguesa, Cesário

Verde, na sexta estrofe, é relacionado a dois outros poetas também designados pelo mesmo epíteto. Primeiramente, a um poeta da literatura hispânica, tão largamente admirada por Cabral, que nela se reconhece e dela se apropria. Trata-se do clérigo medieval Gonzalo de Berceo, cujo verso citado por O'Neill serve de epígrafe ao poema *O rio*[9] (1954), e que se valeu de uma linguagem mais acessível em suas hagiografias para se comunicar com o povo. Depois, a um poeta da tradição lusitana, o heterônimo pessoano Alberto Caeiro, que também reivindica Cesário Verde como um mestre. A associação com Caeiro soa, ao leitor de hoje, provocadora, pois se Cabral convoca Berceo como uma espécie de camarada ao «transcriar» seus versos como epígrafe de *O rio*, no caso de Fernando Pessoa, a relação faz-se pela negativa. Não obstante o brasileiro apresentar confluências com o modernista português (a centralidade do pensamento, a visualidade e o prosaísmo de Caeiro), a ele faz não poucas restrições e pretere-o a poetas que, apesar de bons, são indubitavelmente de menor relevância que ele[10].

A «Saudação a João Cabral de Melo Neto», como anunciado no início, compõe um ensaio construído de modo bastante organizado sobre o estilo prosaico do poeta. Nesse poema-ensaio, O'Neill limpa o qualificador de um sentido inexato, explica o sentido apropriado para qualificar o poeta e estabelece uma tradição de poetas prosaicos, criando-lhe uma família. Ao proceder dessa forma, segue a prática característica de Cabral para ler outros inventores, ou seja, incorpora-lhe o *modus operandi* prosaico ao próprio poema crítico, de que é evidência a presença de um léxico característico da linguagem lógico-discursiva, como «porém», «exemplo», criando uma homologia entre o discurso crítico e o seu objeto.

Entretanto, a sétima estrofe, separada da anterior por um asterisco, como a assinalar um tópico novo no poema-ensaio, quebra essa homologia. Nela, O'Neill, que até então se apresenta por meio de uma voz crítica aparentemente impessoal, seguindo a subjetividade de viés tão característica de Cabral, marca seu lugar: «Quanto a mim». Mais do que isso, estabelece a marca da diferença entre o discurso poético descrito à maneira do seu autor e o dele, Alexandre O'Neill. Se o de Cabral é um estilo sem plumas, numa alusão ao livro de 1950, o dele «ainda tem plumas». Se o do poeta brasileiro é terrestre, prosaico, o dele deita-se nas alturas das samaúmas.

Não se pode deixar de notar que, apesar da diferença demarcada por O'Neill, sua poesia não prescinde do prosaico, tanto no nível da linguagem quando no da matéria poetizada, e ainda apresenta confluências outras com a de Cabral, como a consciência crítica

[9] Liesbet Aerts (2005: 20-21) nota que essa epígrafe, retomada por O'Neill na «Saudação», «não é tanto um verso de Berceo – vem entre aspas e o nome do autor intertextualizado está entre parêntese –, mas a resposta do poeta nordestino a um verso do clérigo medieval que aparece no início de *Vida de Santo Domingo de Silos* (1236): «'Quiero fer una prosa en román paladino / en qual suele el pueblo fablar con su vecino'». Trata-se, pois, ao que parece, de uma «transcriação» cabralina.

[10] No trabalho «Fernando Pessoa e João Cabral: leitores de Cesário Verde», apresentado, em 2015, no Congresso 100 Orpheu de Lisboa, e a sair nas atas do evento, apresento algumas possíveis razões para entender por que Cabral, mesmo tomando, a exemplo de Pessoa, Cesário como precursor e nele valorizando a mesma poesia objetiva cara a Pessoa, faz restrições ao modernista português.

sistematizada em metapoemas[11]. O que nela não se assiste é ao desenvolvimento lógico--discursivo encenado na poesia cabralina. Nem ele perfila o antilirismo, a antipoesia, que é a digital de Cabral.

A diferença enunciada na sétima estrofe quebra também a identificação com o modo crítico preferido por Cabral para ler outros inventores, ou seja, pelo sim, selecionando sobretudo inventores em que se reconhece. Assim, lê-los é um modo de se ler. Lembre-se, nesse sentido, de um poema como «Graciliano Ramos:», em que tudo o que é dito para caracterizar o autor de *Vidas secas* pode ser aplicado ao próprio poeta crítico, de modo que o retrato do outro, no poeta que sempre evitou falar de si, é um falar-se, um autorretrato. Em lugar disso, O'Neill realiza a leitura do outro, do diverso, cuja imagem, em lugar de espelho de si, é antes uma contraimagem, o que não deixa de ser um modo, ainda que pela oposição, de se retratar.

A despeito de reconhecer que o estilo de Cabral não é o seu, que nele não se reconhece, adverte, entretanto, no dístico final: «Ó poeta, / não é motivo para não o saudar!»

É digno de destaque o gesto de O'Neill, pois os poetas, de um modo geral, não costumam ser capazes de compreensão crítica em relação àqueles com quem não se identificam poeticamente. Inclua-se aí o próprio Cabral, que, não obstante diga estar O'Neill entre os poetas portugueses da sua idade que mais o interessam (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998: 141), sobre ele não escreveu um poema-ensaio, como o faz para criadores verdadeiramente de sua predileção, como Miró, Mondrian, Marianne Moore, Ponge, Cesário Verde, Sophia de Melo Breyner Andresen, Graciliano Ramos, Camilo Castelo Branco, entre tantos outros. É verdade que a O'Neill dedicou o poema «Catar feijão», uma de suas peças mais antológicas, mas não se pode ler uma relação direta entre aquele a quem o poema é dedicado e o modo de escrita cabralino descrito e valorado nesse poema, ou seja, o da escrita deliberadamente difícil, incômoda, construída propositalmente para obstar a leitura flutuante, fluvial.

Eliot, que valorizou essa crítica praticada por poetas, chamando-a «oficial», soube reconhecer-lhe o limite: «Aquilo que não se relaciona com o trabalho do próprio poeta, ou o que lhe é antipático, fica fora da sua competência. Outra limitação da crítica oficial é a de que o juízo do crítico poderá não ser bem formado fora da sua própria arte» (ELIOT, 1962: 55).

Sem se restringir a esses limites da crítica praticada por poetas e acima das diferenças poéticas, soube O'Neill ver, admirar e descrever poeticamente o estilo de Cabral. Além disso, foi um dos maiores responsáveis pela divulgação de sua obra, ao selecionar, outro gesto crítico, e publicar os seus *Poemas escolhidos*, antologia que teve papel chave na recepção do poeta brasileiro em Portugal.

[11] Vale notar que Alexandre O'Neill, que associa o prosaísmo de Cabral ao de Cesário, também é lido por Óscar Lopes (1993) em clave comparativa com o autor de «O sentimento dum ocidental». Assim, O'Neill e Cabral irmanam-se quanto ao precursor poético.

Referências

AERTS, Liesbet (2005) – *Paisagens com figuras espanholas na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: FLUL.

AFONSO, Antonio José Ferreira (1993) – *João Cabral: uma teoria da luz*. Braga: Faculdade de Filosofia.

ALEGRE, Manuel (1999) – *João Cabral de Melo Neto* [*Sonetos do obscuro quê* – 1993]. In *Poesia*. Lisboa: Dom Quixote, v. II, p. 552.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1960) – *A poesia de João Cabral de Melo Neto*. «Encontro». 28 (abril), p. 12.

____ (2011) – *Dedicatória da segunda edição do «Cristo cigano»* a João Cabral de Melo Neto [*Ilhas*, 1989]. In *Obra poética*. 2.ª ed. Lisboa: Caminho, p. 757-758.

____ (1961) – *O Cristo cigano ou a lenda do Cristo cachorro*. Ilustrações de Júlio Pomar. Lisboa: Minotauro.

ATHAYDE, Félix, *org.* (1998) – *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes.

BOSI, Viviana (2015) – *Cabral aporta em Portugal: poesia brasileira lida pela crítica portuguesa atual*. «Abril». Niterói. 7, 15 (nov.), p. 143-160. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/>.

CARVALHO, Armando Silva (2007) – *Saudação a Melo Neto* [*Lírica consumível*, 1965]. In *O que foi passado a limpo; obra poética (1965-2005)*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 51-52.

COELHO, Eduardo Prado (1963) – *João Cabral de Melo Neto, «Poemas escolhidos»*. «Seara nova». Lisboa. 227 (dez.), p. 227.

____ (1967) – *«A educação pela pedra», poemas de João Cabral de Melo Neto*. «Diário de Lisboa». (20 abr.), p. 2 e p. 8.

COUTO, Abel Fernando Morais Pereira (1966) – *«Morte e vida severina», poema dramático de João Cabral de Melo Neto*. In *As diversas correntes do teatro moderno brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Coimbra: FLUC, cap. II, p. 76-88.

ELIOT, T. S. (1962) – *Ensaios de doutrina crítica*. Traduzidos com a colaboração de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães.

FREIXEIRO, Fábio (1971) – *João Cabral de Melo Neto – roteiro de auto-interpretação*. In *Da razão à emoção II; ensaios rosianos e outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 179-192.

LINHARES, Temístocles (1966) – *Teatro universitário*. «Vértice; revista de cultura e arte». Coimbra. (set.), p. 645-647.

LOPES, Óscar (1963) – *João Cabral de Melo Neto, poesia escolhidas*. «Comércio do Porto». (10 dez.), p. 6.

____ (1964) – *«Morte e vida severina», o espetáculo do TUCA*. «Plano; cadernos antológicos de cinema e teatro». Porto. 4 (out.) p. 64-65.

____ (1968) – *João Cabral de Melo Neto, educação pela pedra*. «Comércio do Porto». (23 jan.) p. 13.

____ (1993) – *Cesário e O'Neill*. In BUESCU, Helena Carvalhão, *org.* – *Cesário Verde: comemorações do centenário da morte do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – ACARTE, p. 103-116.

LOPES FILHO, Napoleão (1964) – *Interpretação silenciosa de dois poemas de João Cabral de Melo Neto*. «Ocidente». [S.l.]. LXVI, p. 59-71.

MARTELO, Rosa Maria (1989) – *Estrutura e transposição: invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

MELO NETO, João Cabral (1960) – *Quaderna*. Lisboa: Guimarães Editores.

____ (1963) – *Poemas escolhidos*. Seleção de Alexandre O'Neill e prefácio de Alexandre Pinheiro Torres. Lisboa: Portugália.

____ (1986) – *Poesia completa*. Prefácio de Óscar Lopes. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

____(1996) – *Entrevista*. «Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto». São Paulo: Instituto Moreira Sales, p. 18-31.

____ (2008) – *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

MERQUIOR, José Guilherme (1972) – *«Nuvem civil sonhada» – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto*. In *Astúcia da mímese (ensaios sobre lírica)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, p. 69-172.

NEMÉSIO, Vitorino (1949) – *Poesia «engenhosa»*. «Diário popular». Lisboa. (15 jun.), p. 5.

O'NEILL, Alexandre (2012) – *Saudação a João Cabral de Melo Neto* [*Abandono vigiado*, 1960]. In *Poesias completas*. Assírio & Alvim, p. 151-153.

PLANO (1966) – *O TUCA no Porto*. «Plano: cadernos antológicos de cinema e teatro. Porto». 4 (out.), p. 58-67.

SARAIVA, Arnaldo (1966) – *Um grande acontecimento teatral. «Morte e vida severina» de João Cabral de Melo Neto*. «Jornal de letras e artes», Lisboa. (5 jan.).

____ (1967) – *O último livro de João Cabral de Melo Neto*. «Artes e letras». Lisboa: (19 jan.).

____ (2014) – *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: CITCEM / Edições Afrontamento.

SEARA NOVA (1966) – *Morte e vida severina*. «Seara nova». Lisboa. (jul.), p. 213-215.

SENA, Jorge de (2015) – *Poema sobre o começo do poema de J. C. de M. N. chamado poema [«Invenções 'ao gout du jour'», 1970-1971]*. In *Poesia 2*. Lisboa: Guimarães, p. 593.

SIMÕES, João Gaspar (1950) – *A poesia, essa estranha invenção*. «Letras e artes: suplemento de "Amanhã"». Rio de Janeiro. Ano 4, 185 (19 nov.), p. 1 e 10.

____ (1960) – «*Quaderna*» *e* «*Duas águas*»*; poemas reunidos, por João Cabral de Melo Neto*. «Diário de notícias». Lisboa. (9 jun.), p. 15 e p. 19.

____ (1964a) – «*Poemas escolhidos*»*, por João Cabral de Melo Neto*. «Diário de notícias». Lisboa. (1 jan.), p. 15-16.

____ (1964b) – *A xácara e a razão matemática na voz de João Cabral de Melo Neto e de Mário Saa*. In *Literatura, literatura, literatura… De Sá de Miranda ao concreto brasileiro*. Lisboa: Portugália, p. 341-345.

TAVARES, Maria Andresen de Sousa (2001) – *Poesia e pensamento: Wallace Stevens, Francis Ponge*. Lisboa: Caminho.

TORRES, Alexandre Pinheiro (1963) – *A poesia de João Cabral de Melo Neto (apenas algumas indicações ao leitor comum)*. In *Poemas escolhidos*. Seleção de Alexandre O'Neill. Lisboa: Portugália, p. IX-XXXV.

____ (1984) – *João Cabral de Melo Neto*. In *Antologia da poesia brasileira (de Padre Anchieta a João Cabral de Melo Neto): os modernistas*. Porto: Lello & irmãos, vol. III, p. 1051-1165. [Trata-se de uma versão, como acréscimos e supressões, do prefácio à edição dos Poemas escolhidos].

TORRES, Amadeu (2004) – *Acro-ontobibliografia em memória de João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Braga: Edições Humanitas.

ESTUDOS DE POESIA BRASILEIRA & OUTROS ESTUDOS

JOÃO CABRAL E CLARICE LISPECTOR: SIM CONTRA SIM

JOELMA SANTANA SIQUEIRA

U. Federal de Viçosa / U. Porto / CAPES, jandraus@ufv.br.

O título do presente trabalho deve muito a uma passagem da entrevista de João Cabral de Melo Neto publicada em 1966 no periódico *Letras e Artes* de Lisboa. Ao comentar a obra *A educação pela pedra* (1966), escrita, segundo o poeta, «na base da dualidade», Cabral informou que todos os poemas têm duas partes, mas a relação entre uma e outra não é de semelhança, pois seu objetivo foi a resultante das duas metades, ou seja, das duas unidades que, umas vezes, associam-se e, outras vezes, repelem-se. Obteve como resultado «um poema duplo ou de duas metades». Ainda segundo o poeta, a experiência não era nova, uma vez que *Serial*, obra de 1961, trazia o poema «O sim contra o sim», no qual pegou «Cesário Verde e Augusto dos Anjos, dois poetas completamente diferentes, para mostrar o que os torna comuns» (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998: 114). No curto espaço do presente trabalho, discutiremos uma possibilidade de aproximação entre João Cabral e Clarice Lispector. Nosso objetivo é, a partir de reflexões dos escritores sobre a composição literária, apontar para o que torna comuns esses dois escritores tão diferentes.

João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector nasceram no mesmo ano de 1920 e publicaram suas primeiras obras no início dos anos 1940, ele, autor do livro de poesia *Pedra do sono* (1942) e ela, do romance *Perto do coração selvagem* (1943). Além dessa aproximação cronológica, outros aspectos os unem: a infância no Recife; a vivência no Rio de Janeiro capital da República; as perambulações por diversos lugares estrangeiros; o interesse pelo cinema; o diálogo com as artes plásticas; e a reflexão metapoética em suas obras. Ambos formaram-se no contexto da ditadura do Estado Novo (1937-1945), trabalharam

em órgãos oficias do governo e estrearam na literatura nos anos 1940, quando se pode falar no início da autonomia do campo literário brasileiro (em termos de formação de um público consumidor numeroso e diversificado, profissionalização da crítica, ampliação do mercado editorial e, portanto, expansão do mercado de bens simbólicos com regras próprias de funcionamento, para além do poder legitimador do Estado)[1]. Outros aspectos, no entanto, os distanciam: Clarice Lispector, imigrante de origem ucraniana, autora de uma prosa considerada experimental, intimista, cosmopolita e voltada para as questões subjetivas e abstratas do ser, ao passo que João Cabral, escritor pernambucano, autor de uma poesia planejada, voltada para a realidade exterior, regionalista, concreta. Com frequência, os críticos têm destacado que João Cabral privilegiou o planejamento, o trabalho, a construção, a objetividade, o concreto. Enquanto a respeito da prosa de Clarice Lispector, frequentemente, fala-se em intimismo, inspiração, subjetivismo, abstracionismo. Em um esquema simplório, Cabral constrói de fora para dentro, enquanto Lispector, de dentro para fora. Esse esquema é ingênuo e carece de problematização.

A reflexão sobre o processo de composição estava presente no primeiro texto crítico de João Cabral, «Considerações sobre o poeta dormindo», apresentado em 1941 durante o *Congresso de Poesia do Recife*. João Cabral (2003: 686) aborda o sono como fonte do poema, porém, opondo-o ao sonho, posto que se trata de uma «aventura que não se conta, que não pode ser documentada», como o sonho que pode ser evocado. Considera que «o sono predispõe à poesia», mas esclarece que não é questão de oferecer material para o poema, e sim de ser uma espécie de exercício que aguça no poeta «certas aptidões, certa vocação para o sobrenatural e o invisível, certa percepção do 'sentido oculto das coisas inertes'», citando o escritor Pedro Nava. O sono exerce dois tipos de predisposição: um realizado pela ideia de fuga do tempo e outro pela ideia de morte, o sono «como um movimento para o eterno, uma incursão periódica no eterno, que restabelecerá no homem esse equilíbrio que no poeta há de ser, necessariamente, um equilíbrio contra o mundo, contra o tempo». Referindo-se ao cineasta Jean Cocteau, acrescenta que essa amálgama de sentimentos, visões, lembranças «fará o verdadeiro realismo do poeta». Os elementos do poema obtidos com os sentidos oficiais adormecidos são surpreendidos um dia sobre o papel pelo poeta que os reconheça. Na conclusão, observa que o sono «não inspira uma poesia […] apenas, fecunda-a com o seu sopro noturno – o hálito da própria poesia em todas as épocas» (MELO NETO, 2003: 688).

Esse texto pode ser mais facilmente associado ao primeiro livro de poesia do escritor, cujo título *Pedra do sono* é um topônimo e também uma inversão da expressão «sono de pedra». Nos poemas da obra, os olhos que captam o visto parecem «muito lúcidos» em contraste com o que observam. A atmosfera onírica e a estrutura ordenadora da realidade observada podem ser discutidas em relação à presença do surrealismo e do cubismo na obra, como o fez Antonio Candido (2002: 139), em artigo publicado pouco depois do lan-

[1] A respeito da autonomia do campo literário brasileiro ver, por exemplo, o ensaio «A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)», de Randal Johnson.

çamento do livro, ao observar que o cubismo de construção encontrava-se «sobrevoado por um senso surrealista da poesia». As palavras «rua», «esquina» e «cidade» são recorrentes, ao lado de outras retiradas do universo dos objetos fabricados, como automóveis, telefone e aviões, e outras do universo onírico, como sonho, noite, nuvem. Há ênfase no visível, mas o visto não é apreendido com clareza pelo olho que vê, talvez porque, como está posto no último verso do poema «Os olhos», estes «ainda estão muito lúcidos». Penso que esse primeiro livro do poeta é menos uma obra de sobre-realidade do que uma obra na qual os absurdos da realidade relacionada ao contexto da Segunda Guerra Mundial são dados a ver pelos aspectos da dificuldade de apreensão para quem os vivenciava contemporaneamente, são dados a ver pela absurdez. Posteriormente, o poeta irá dirigir o olhar para outras realidades relacionadas, por exemplo, com a vivência do homem no interior de Pernambuco, também difíceis, a exigir uma educação pela pedra.

O texto «Considerações sobre o poeta dormindo» já abordava o tema poesia e composição, título de uma conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952, na qual o poeta discute o par inspiração e trabalho de arte, identificando duas famílias de poetas: a dos poetas para quem a composição é procura e a dos poetas que encontram a poesia. Para os segundos, os poemas «caem, mais do que se compõem» (MELO NETO, 2003: 723). Nos poetas da família para quem a composição é procura, Cabral destaca o pudor de se referir aos momentos de trabalho, «porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir» (MELO NETO, 2003: 723). Colocando-se entre os poetas dessa família, revela-se ciente de que «a composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem» (MELO NETO, 2003: 725).

Em uma entrevista cedida a Moacir Amâncio e publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1986, à pergunta do entrevistador sobre quanto tempo demorava para terminar um poema, Cabral respondeu: «Pode demorar anos. Um poema para mim não é uma coisa que eu escrevo de uma vez. Eu tomo nota, depois aquilo começa a se cristalizar num poema. Tomo a nota, deixo na gaveta, anos depois eu pego, acrescento uma coisa, reformo ou jogo fora». O entrevistador então pergunta quando o poema está pronto, ao que Cabral respondeu: «Você sente, eu sinto que meu poema está pronto quando não posso mexer em nada. Enquanto eu posso mexer eu não publico». Mais uma vez, o poeta cita o cineasta francês: «Olha, Cocteau dizia uma coisa: você já viu um estojo?. Você fecha o estojo e dá aquele estalinho, não é? Quando um poema está pronto você tem a impressão que ouve um estalinho como quando fecha um estojo. Quando o poema está pronto parece que há um tic assim» (MELO NETO, 1986: 44). As explicações dadas a Moacir Amâncio em 1986 podem ser pensadas tendo em vista o texto «Considerações sobre o poeta dormindo» no

sentido de que o trabalho artístico não se dá totalmente sob o controle do poeta, mas em tensão interior, de que, embora planejado, há a parcela do incalculável e vice-versa, embora haja o ditado pelo «sopro noturno», persiste a necessidade do trabalho. Na entrevista «Considerações do poeta em vigília», publicadas no primeiro número dos *Cadernos de literatura brasileira*, de 1996, a ideia de clique foi retomada pelo entrevistador como algo subjetivo, ao que o poeta se opôs veementemente:

> *João Cabral: Bem, eu não concordo que este clique seja algo subjetivo. O clique, já disse, é como um estojo fechando. Neste momento eu digo: então basta. Isto não tem nada de intuitivo. Vem talvez da exaustão. Eu percebo que o poema está acabado, que já mexi nele de todas as formas possíveis, não há mais como trabalhá-lo. Isto é a conclusão, vem mesmo no fim.* (MELO NETO, 1996: 27).

Nas palavras acima, embora haja o «eu digo: então basta», essa situação decorre da experiência com o poema, pois o poeta encerra a construção do poema quando não é mais possível trabalhá-lo. Nesse sentido, vale a pena lembramos o ensaio «O canteiro do poeta--arquiteto», de Francisco José Gonçalves Lima Rocha, publicado na revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) em 2012. Rocha analisa os manuscritos de João Cabral depositados na Fundação Casa de Rui Barbosa, como observa, ainda pouco explorados, e demonstra que no percurso de construção dos poemas de *A educação pela pedra* (1966), obra de inegável rigor formal, houve reformulações textuais que produziram tanto enunciados equivalentes quanto assimétricos. De acordo com Francisco Rocha, na medida em que

> *o processo reformulativo em Cabral integra mudanças de sentido e estruturas, inclusive casualmente originadas, talvez seja necessário representar o fazer cabralino não somente por meio de uma po(i)ética do projeto, mas também por meio de uma po(i)ética do canteiro. Isso significa dizer que o desenho deixa de prescrever a obra completa e autoritariamente, e se rende ao fato de que é no canteiro que ela se resolve (ou não)* (ROCHA, 2012: 144).

É inegável a ênfase cabralina no trabalho de construção que diz respeito não apenas ao poema, mas, também, à composição do livro, constituindo quase sempre um conjunto formal e não uma reunião de poemas soltos. Já foi bastante citada a passagem da entrevista «Considerações do poeta em vigília» em que o poeta, respondendo à pergunta «Na sua opinião, o que é, afinal, o poético?», disse: «Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro» (MELO NETO, 1996: 21). No entanto, o movimento de fora para dentro não reduz o trabalho de construção do poema ao planejamento. João Cabral procura realizar uma poesia menos ambígua, mas sabe que não pode eliminar a ambiguidade da linguagem. Sobre *Morte e vida severina*, obra da qual, pelo menos por um tempo, pensou ter atingido a comunicação

com um público maior, em entrevista cedida a Gilson Rebello e publicada em *O Estado de São Paulo* em 1980, com posicionamento autocrítico que lhe é peculiar, disse: «Imaginei Severino percorrendo todo o Estado, mas numa viagem de certa forma surrealista, porque não pode ser feita de uma vez» (MELO NETO, *apud* MAMEDE, 1987: 156). Esse aspecto da observação do poeta sobre seu texto permite-nos pensar o breve ensaio «Amplitude e variedade do modo de escrever realista», de Bertold Brecht (1998: 274), especialmente quando destaca que na grandiosa balada *O cortejo mascarado da anarquia,* de Shelley, «o modo de escrever realista não significa a renúncia à fantasia nem ao virtuosismo artístico». O movimento cabralino de fora para dentro constitui-se em um movimento dialético, observado por Óscar Lopes quando, em 1963, publicou no *Comércio do Porto* seu primeiro artigo dedicado a João Cabral, destacando que

> *a intimação do visível e tangível é dialética, actua como metáfora no mais denso sentido que em estilística se pode atribuir ao termo metáfora, sentido que Henry Wells designou como metáfora expansiva, aquela metáfora que nos dá a impressão de que tanto o significado próprio como o significado translado se multiplicam indefinidamente à maneira de imagens em espelhos paralelos: a dialéctica da crosta e do miolo, do fora e do dentro carregam-se em Melo Neto de um significado indubitavelmente humano e social […], mas, por isso mesmo, a noção de interioridade e exterioridade das próprias coisas deixa nele de se nos apresentar de um modo desbotado e lugar-comum, a textura das coisas perturba-nos, como se a descobríssemos pela primeira vez, como se nos cegasse a oftálmica evidência* (LOPES, 2000: 23).

O «de fora» não é pura exterioridade, pois «há o sentido oculto das coisas», que tornadas «de dentro» no poema, novamente nos remeterá ao «de fora», permitindo-nos falar em sentidos ocultos de dentro para fora e de fora para dentro. A esse respeito, lembramos o poema «A educação pela pedra», composto de 16 versos com 2 estrofes; a primeira de 10 versos e a segunda de 6. A primeira trata da educação pela pedra de fora para dentro, uma educação didática no sentido de que a aprendizagem se dá por meio de aulas, lições, cartilha. A segunda, de dentro para fora, uma educação sem lições, educação de quem nasceu em um espaço marcado por negativas, «não», «nada», «sem» presentes nos versos da segunda estrofe. O movimento de fora para dentro na poética cabralina envolve diversas acepções, mundo/texto, concreto/abstrato, objetivo/subjetivo, forma/conteúdo etc. A esse respeito Alcides Villaça (1996: 152) observou que «a ordenação do universo de Cabral supõe um exercício dialético de contrastes e oposições cujo sentido escapa às descrições formalistas». Ao destacar que ao lado da tônica formalista está a instância mitopoética, considera que o rigoroso sentido de trabalho em que se crispa a linguagem de Cabral revela um debruçar-se metódico sobre o real, de que retira as sugestões mais fortes de equivalência, diferença, oposição. Em sua poesia, embora possamos identificar procedimentos básicos, como o fez Villaça (1996), não há o emprego de uma maneira, o que seria, para o poeta, um «domínio fácil do fazer» (*apud* ATHAYDE, 1998: 115), oposto ao estado de ten-

são, de luta permanente que envolve o trabalho de construção. Ele parte do planejamento, atento ao trabalho de construção, e visando a objetividade, o concreto, relacionados ao que visualizou no mundo. Assumia-se como poeta construtivista, realçando, muitas vezes, a influência de Le Corbusier, «com sua concretização audaciosa de teorias arquitetônicas avançadas» (*apud* ATHAYDE, 1998: 48). Mas privilegiou o par indissociável forma e conteúdo. Na entrevista publicada na *Revista 34 Letras*, ao informar que a metáfora deriva de sua visualidade, realçando seu objetivo de dar a ver, acrescentou: «você não vê um poema meu que seja pura reflexão. Minha poesia é toda tópica, porque sempre o poema é sobre um assunto, que eu procuro dar a ver da maneira mais viva possível, e deixo que o leitor tire a conclusão» (*apud* ATHAYDE, 1998: 59). Não há uma pura visibilidade para quem vê o mundo nem para quem lê o poema. *Donner à Voir*, título de um livro de poesia de Paul Eluard e expressão que Cabral disse concretizar a preocupação que ele tem com a poesia, é seu objetivo, mas o poema, como o mundo, não dispensa a contraparte do leitor vigilante que procure ver, trabalhe para ver.

Clarice Lispector declarou algumas vezes que não tinha um método de trabalho. Durante o depoimento gravado no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro em outubro de 1976, praticamente um ano antes de sua morte, dezembro de 1977, à pergunta de Marina Colasanti se teria partido com uma estrutura de romance já visualizada, disse que não, que tomou nota de tudo o que lhe ocorria e que, quando contou a Lúcio Cardoso que estava com um montão de notas separadas para um romance, ele disse-lhe que depois fariam sentido, uma estaria ligada à outra. *Perto do coração selvagem*, elaborado de março a novembro, como constatou Nádia Gotlib (1995: 172), foi concluído depois de Lispector ter permanecido «durante um mês numa pensão da rua Marquês de Abrantes, isolada de todos, trabalhando intensamente». Na narrativa, os acontecimentos não estão encadeados de modo consecutivo. À medida que Joana adulta pensa nos momentos do passado, eles são justapostos a acontecimentos do presente. Quebra-se a noção de hierarquia entre os instantes de vida que poderiam resultar em um clímax no romance e persiste a noção de que o que aconteceu antes não vale como experiência para o presente. O ritmo circular e ondulatório constituindo o que Joana denomina de «círculos de vida» resultam em «um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção» (LISPECTOR, 1997: 116). Passagens mais líricas têm relação com os estados de ânimo de Joana, como por exemplo, o da descoberta do sentimento amoroso por Otávio. A narradora informa que depois do beijo que recebeu de Otávio, Joana teve dias de «procurar-se muito no espelho, procurando-se sem vaidade». Depois cessou esta felicidade, e então:

> *a plenitude tornou-se dolorosa e pesada e Joana era uma nuvem prestes a chover. Respirava mal como se dentro dela não houvesse lugar para o ar. Caminhou de um lado para outro, perplexa com a mudança. Como? Perguntava-se e sentia que estava sendo ingênua, aquilo tinha dois lados? Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz?* (LISPECTOR, 1997: 112).

A narradora encerra esta fase da vida de Joana com um simples parágrafo que se resume a «Casou-se» (LISPECTOR, 1997: 113). A ênfase maior foi dada às sensações vividas. As passagens líricas não são meros recursos da poesia aplicados à prosa, mas instantes fecundos na vida da solitária Joana. A imagem da «nuvem preste a chover» concretiza o estado de ânimo da personagem, realizando algo semelhante ao que João Cabral disse em entrevista a Mário César Carvalho para a *Folha de São Paulo*, em 1988, a respeito do verso «Há um cão cheirando o futuro», de Carlos Drummond de Andrade, depois de observar que é possível «concretizar a palavra abstrata da mesma maneira que você pode abstratizar a palavra concreta». Para o poeta pernambucano, «com duas palavras, *cão* e *cheirando*, ele [Drummond] concretizou o futuro» (*apud* ATHAYDE, 1998: 65). A importância dada pelo escritor à palavra concreta foi lembrada por Antônio Carlos Secchin (2014: 419), ao destacar que o poeta «considerava que, além de substantivos concretos, existiam adjetivos concretos: 'torto' e 'áspero' são concretos; 'belo' e 'inteligente', abstratos». O que os diferenciam é o vínculo «a uma realidade sensorial: percebemos algo como rugoso ou redondo, porém 'belo' ou 'inteligente' vigorariam na mesma zona de impalpabilidade dos substantivos 'beleza' e 'inteligência'». Sobre o primeiro romance de Clarice Lispector, Benedito Nunes (1989: 14) observou que «abria de fato um novo caminho para a nossa literatura, na medida em que incorporou a mimese centrada na consciência individual como modo de apreensão artística da realidade». A narradora pretende fixar o pensamento como «coisa», daí informar que «seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passava pelo jardim olhando e seguindo o seu caminho» (LISPECTOR, 1997: 27). O «de dentro pra fora», em Lispector, implica em tornar visível a sensação, o sentido oculto das coisas que, menos visível a olho nu, não deixa de ser concreto.

Diferentemente de João Cabral, Clarice Lispector com frequência realçou que escrevia inspirada, no entanto deixou pistas de que isso não significa falta de trabalho, uma vez que, como informou, o romance *A maçã no escuro* foi copiado onze vezes. Sua prosa não é desprovida de um trabalho estrutural apurado. Para observá-lo é preciso ver, além da estrutura clássica, algo que Nádia Gotlib (1995: 269-70) identificou nos contos da escritora como uma estrutura «mais subterrânea», que praticamente questiona e desmonta a primeira «sob o disfarce de outros elementos de composição, que instauram a desordem, o desequilíbrio, o caos». A estrutura de *Perto do coração selvagem,* como a de outras narrativas da escritora, tem relação com o tema da solidão em sua obra. Joana aspira ao encontro com o outro, sabendo-o plenamente impossível. Esse tema relaciona-se, no nosso entender, ao que Benedito Nunes (1989: 29) denominou de «narrativa monocêntrica», ou seja, a «narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa», tendendo a confundir-se com a posição da personagem. Ao tratar do «movimento da escritura» clariciana, Nunes observou que «o *eu* narrador subsidia a reflexão das personagens, mas delas se retrai a todo custo, evitando consumar a identificação latente ao aspecto monologal da narrativa» (1989: 151). Joana criança tenta conversar com seu pai,

que responde às suas perguntas distraidamente. Após perder o pai, será recebida por tios, que também não a entendem. Irá para um orfanato e depois conhecerá Otávio, seu futuro marido, que depois de casado, também irá se mostrar displicente diante da necessidade de diálogo de Joana. A aprendizagem de Joana relaciona-se à aprendizagem da narradora para escrever sobre a trajetória de vida da personagem rumo ao coração selvagem da vida. A esse respeito, Regina Pontieri (2001: 107) observou que o tema predominante no primeiro romance da escritora «é o modo como o corpo, como fonte de sensações, serve de matéria ao trabalho de linguagem que caracteriza a aprendizagem de Joana artista». Trata-se de uma aprendizagem contínua e, por isso, ao final do romance, Joana, entre outras coisas sobre seu futuro, pensa: «de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo» (LISPECTOR, 1997: 224).

A percepção do trabalho de composição da escritora deve ser observada nas frequentes reflexões sobre o fazer presentes em sua ficção e nos textos reflexivos da escritora sobre composição, técnica, expressão, publicados sobretudo na segunda parte da obra *A legião estrangeira* (1964) e, algumas vezes, como crônicas, no *Jornal do Brasil*. Um desses textos é «Submissão ao processo». A escritora considera que

> *o processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era «nada» era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência de que é feito* (LISPECTOR, 1964: 178).

Como em João Cabral, destaca-se aqui a tensão que envolve o trabalho de escrita, que não está sob total controle do escritor. Há uma situação de procura que não dispensa a percepção atenta do que o texto revela ao escritor e o reconhecimento da parcela do incalculável, a importância dos «sentidos oficias adormecidos» de que falou Cabral em seu primeiro texto crítico. Em outro texto da mesma obra, intitulado «Escrever, humildade, técnica», Lispector nomeou seu estilo de «uma procura humilde» e falou da humildade como técnica, explicando-a do seguinte modo: «só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente» (LISPECTOR, 1964: 114). A atenção e a paciência são aspectos realçados no texto «Escrevendo», reflexão sobre um texto que escreveu: «Escrevi procurando com muita atenção o que estava organizado em mim e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber». A paciência como uma aprendizagem: «a de suportar, sem nenhuma promessa, o grande incômodo da desordem» (LISPECTOR, 1964: 251).

Em outro trabalho que realizamos sobre a narrativa da escritora, nossa tese de doutorado intitulada «À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lis-

pector», tivemos oportunidade de observar que em *Perto do coração selvagem* Joana se pergunta «Por que uma casa encerada e limpa deixava-a perdida como num mosteiro, desolada, vagando pelos corredores?» (LISPECTOR, 1997: 41). Destaca-se nessa pergunta a relação entre o espaço (exterior) e o pensamento (interior). Para Joana, a confusão do pensamento, além de trazer certa graça, traz a realidade mesma. Uma casa em desordem é mais fiel à percepção da personagem de que o pensamento não obedece a uma ordem pré-estabelecida. A aparente desordem da narrativa clariciana é fruto de um lento trabalho de elaboração. Para Lispector, como foi dito no texto «Escrevendo», «a ordem constrange» (LISPECTOR, 1964: 251). Não se trata de realçar o puramente espontâneo, já que há vigilância e lucidez no fazer. E, não se tratando da busca por um modelo de narrativa previamente instituído, a luta não é contra o instintivo, e sim a seu favor, visando aproximar linguagem e sensação. Em 1969, a escritora publicou no *Jornal do Brasil*, o pequeno texto intitulado «Forma e conteúdo», no qual sintetiza o sentido da intuição para sua literatura:

> *Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única* (LISPECTOR, 1999: 255).

A intuição, portanto, para Lispector, não é desprovida de trabalho, embora este não se localize em um plano de racionalidade deliberada pelo sujeito. A intuição é uma outra forma de trabalho que se passa no âmbito do inconsciente, mas que depois vem a ser reconhecido pelo sujeito da procura. O processo de elaboração do texto começa antes de sua execução, embora Lispector não fale em planejamento e prefira falar em intuição. Em uma entrevista publicada no *Correio do Povo* em 1971, a escritora comentou que, na elaboração dos romances, primeiramente seu «processo de criação é interno», posteriormente, quando está na «fase de composição», cria um horário de trabalho (*apud* ROCHA, 2011: 127). A intuição como uma espécie de saber que se revela como sensação e não como mera percepção. Podemos suspeitar de uma inversão no movimento de fora para dentro cabralino para um movimento de dentro para fora clariciano. No entanto, em ambos os casos, estamos falando de procura e trabalho que envolvem ver e dar a ver, sentir e dar a sentir, porque há a interioridade das coisas de fora como há a estrutura das coisas de dentro.

Diferentemente de João Cabral, Clarice Lispector foi muito esquiva em suas entrevistas, mas gostaríamos de lembrar uma resposta da escritora à pergunta «A janela de sua vida é voltada para dentro?», formulada pelo fotógrafo Yllen Kerr, publicada no *Jornal do Brasil* em 1963:

> *– Se você acha, significaria que olho de fora para dentro? O que significaria que estou, como é a realidade, dos dois lados. É que o mundo de fora também tem o seu dentro, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo, não vive, e é quem realmente o considera estranho e de fora. A palavra dicotomia é uma das mais secas do dicionário* (LISPECTOR, *apud* ROCHA, 2011: 27).

Ao realçar que o mundo de fora também é íntimo, Lispector ressalta o sentido oculto das coisas de fora. Cabral e Lispector são escritores para quem o mundo exterior existe, mas o olhar para as coisas não se constitui em pura visibilidade. Podemos falar, para ambos, em «a visão fenomenológica» e «o caráter de intuição fenomenológica», de que falaram respectivamente José Guilherme Merquior (1962) e Luiz Costa Lima (1962) a respeito da poesia de João Cabral, seguidos por Benedito Nunes que, ao ler o poema «O relógio», presente na obra *Serial*, escreveu:

> *Toda uma visão da realidade está implicada tanto pela morfologia do sensível como pela transferência das coisas a cadeias verbais distintas, que permitem apreendê-las de modo diferente, sob várias imagens, na arquitetura prismática do poema. A realidade de onde o invisível foi suprimido é plural, multicêntrica e escalonada. Mas se o invisível foi suprimido, o visível se escalona, no entanto, em diversos níveis de abstração e concretude, a que se estendem as formas intercambiáveis das coisas, unidas sem confundir-se, como os fios de uma teia em crescimento, de que fazem parte os objetos sensíveis com suas essências materiais* (NUNES, 1974: 128).

As palavras de Nunes podem ser pensadas em relação ao modo como Lispector considera as coisas invisíveis. Em ambos escritores, a visão das coisas e a linguagem que as recupera implicam em um movimento dialético fora/dentro que dependem do sensível para a realização poética.

Para finalizarmos, lembramos que em correspondência enviada a Lispector em 15 de fevereiro de 1949, João Cabral considera que a escritora encontra-se entre os que lutam, como ele, entre os que escrevem tendo de começar tudo do começo cada vez, cada livro ou cada poema. Em correspondência de anos depois, datada de 06 de fevereiro de 1957, o poeta parece querer animar a amiga e diz que ela não tem razão de falar em tom de brincadeira de seus livros e que é a única escritora que escreve a prosa de autor brasileiro atual que ele gostaria de escrever, mas logo em seguida acrescenta que ambos buscam realizar coisas distintas, o romance não é seu meio de expressão e ele se sabe um sujeito tão envenenado por construção que, forçosamente, construiria mais o romance do que a escritora. João Cabral informa a Lispector que crê não ter relido nenhum romance brasileiro em sua vida além de *O lustre* e os de José Lins do Rego. Uma leitura que tente discutir o que agradou tanto ao poeta na narrativa de *O lustre* (1946) ainda está por fazer e acrescentaria outros parágrafos a esse texto que, sem muita pretensão, espera ter demonstrado que

Cabral e Lispector são dois escritores diferentes, mas a realização literária, para ambos, é resultado de um trabalho paciente de procura e observação da coisa construída, com o objetivo de obter algo o mais concreto possível na linguagem.

Referências

ATHAYDE, Félix de (1998) – *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira / FBN; Mongi das Cruzes, SP: Universidade de Mongi das Cruzes.

BRECHT, Bertold (1998) – *Amplitude e variedade do modo de escrever realista.* «Estudos Avançados». São Paulo. 12, 34 (dez.). Acessível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103=40141998000300024-&lng=en&nrm-iso>. [Último acesso em 18/10/2015].

CANDIDO, Antonio (2002) – *Notas de crítica literária – Poesia ao Norte.* In *Textos de intervenção.* São Paulo: Editora 34.

GOTLIB, Nádia Battella (1995) – *Clarice Lispector: uma vida que se conta.* São Paulo: Ática.

JOHNSON, Randal (1995) – *A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945).* Trad. Antônio Dimas. «Revista USP». São Paulo. 26 (jun./jul./ago.). Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28160>. [Consulta realizada em 18/10/2015].

LIMA, Luiz Costa (1995) – *Lira e antilira – Mário, Drummond, Cabral.* Rio de Janeiro: Topbooks.

LISPECTOR, Clarice (1964) – *A legião estrangeira.* Rio de Janeiro: Editora do Autor.

____ (1997) – *Perto do coração selvagem.* Rio de Janeiro: Rocco. (1.ª ed. A Noite, 1943).

____ (1999) – *A descoberta do mundo.* Rio de Janeiro: Rocco. (1.ª ed. Nova Fronteira, 1984).

____ (2005) – *Outros escritos / Clarice Lispector.* Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco.

LOPES, Óscar (2000) – *O primeiro artigo.* «Colóquio / Letras». Lisboa. 157/158 (jul.).

MAMEDE, Zilá (1987) – *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto.* São Paulo: Nobel.

MELO NETO, João Cabral (1986) – *O poeta e sua despedida, sempre adiada [Entrevista a Moacir Amâncio].* «O Estado de S. Paulo». (19 de jan.).

____ (1996) – *Considerações do poeta em vigília [Entrevista].* «Cadernos de Literatura Brasileira». São Paulo. 1 (mar.).

____ (2003) – *Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

MERQUIOR, José Guilherme (1972) – *Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto.* In *As astúcias da mimese – ensaio sobre lírica.* Rio de Janeiro: José Olympio.

NUNES, Benedito (1974) – *João Cabral de Melo Neto.* Petrópolis: Vozes. (Coleção Poetas Modernos do Brasil / 1).

____ (1989) – *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector.* São Paulo: Ática.

PONTIERI, Regina (2001) – *Clarice Lispector: uma poética do olhar.* São Paulo: Ateliê Editorial.

ROCHA, Evelyn, *org.* (2011) – *Clarice Lispector.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

ROCHA, Francisco José Gonçalves Lima (2012) – *O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de João Cabral de Melo Neto à luz de seus manuscritos.* «Revista IEB». São Paulo. 55 (mar./set.), Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/53976>. [Consulta realizada em 18/10/2015].

SECCHIN, Antonio Carlos (2014) – *João Cabral: uma faca só lâmina.* São Paulo: Cosac Naify.

SIQUEIRA, Joelma Santana (2008) – *À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lispector.* Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

SÜSSEKIND, Flora (2001) – *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

VILLAÇA, Alcides (1996) – *Expansão e limite da Poesia de João Cabral.* In BOSI, Alfredo, *org.* – *Leitura de poesia.* São Paulo: Ática.

A DOR DE VIVER: *MISERERE*, DE ADÉLIA PRADO

ANTÓNIO MANUEL FERREIRA

U. Aveiro, antonio@ua.pt.

1. Num poema do seu primeiro livro, Adélia Prado apresenta, nos cinco versos finais, uma espécie de resumo do seu universo poético:

> *Porque tudo que invento já foi dito*
> *nos dois livros que eu li:*
> *as escrituras de Deus,*
> *as escrituras de João.*
> *Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.* (PRADO, 2006: 25)

O poema intitula-se «A Invenção de um Modo», e o próprio título constitui uma possível interpretação dos versos finais. Trata-se, aparentemente, de uma atitude de humildade da poetisa perante os dois intertextos mais privilegiados: a Bíblia judaico-cristã e o romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. A obra ulterior da autora confirma, em parte, esta «bagagem» primordial e iniciática. Com efeito, Adélia Prado retoma, com assiduidade, os textos da Bíblia, destacando alguns livros veterotestamentários; e vai pontuando a sua poesia com referências ao romance rosiano, tanto através de menções diretas, como por via de alusões, defluentes da centralidade antropológica e autobiográfica do espaço mineiro. Se tudo já foi dito nos dois livros fundamentais, restaria, de facto, apenas a invenção de um modo novo para dizer coisas antigas. Se assim fosse, ainda fica-

ria muito espaço para a invenção, porquanto um «modo novo» altera, necessariamente, a matéria que pretende retransmitir. Um modo novo implica um olhar diferente e muitas possibilidades de expansão.

É evidente que Adélia Prado leu mais livros, porque deles vai dando notícia na sua poesia. Leu, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, São Francisco de Assis, Fernando Pessoa e Castro Alves, quatro autores explicitamente convocados, mas também leu, entre muitos outros, Luís de Camões, como se pode ver no título «O que a Musa eterna canta», uma original paráfrase camoniana, que continua no primeiro verso do poema, através do recurso ao vocabulário da retórica epopeica, utilizado em *Os Lusíadas*: «Cesse de uma vez meu vão desejo / de que o poema sirva a todas as fomes» (PRADO, 2006: 40). Além disso, e em decorrência da sua formação académica, a escritora também leu, crítica e empenhadamente, os filósofos, tanto os antigos como os modernos.

Apesar da importância das referências eruditas, podemos aceitar o repto da poetisa e, superiormente caucionados pela sua voz autoral, partirmos do princípio de que a sua obra se estrutura a partir de *Grande Sertão:Veredas* e dos textos da *Bíblia*. Podendo parecer pouco, é, na verdade, uma imensidão de mundos.

De Guimarães Rosa provêm, fundamentalmente, alguma experimentação linguística, sempre pertinente, e a inscrição geocultural, conformadora da topofilia adeliana, um dos sustentáculos essenciais de uma mundividência lírica, alicerçada na valorização das coisas essenciais da vida. Da diversidade formal e temática dos textos da Bíblia, defluem, em larga medida, os conceitos que propiciam a elaboração de um pensamento filosófico-teológico, que identifica, desde o primeiro livro, toda a obra poética da autora, e lhe concede um lugar de merecido relevo no panorama das literaturas em língua portuguesa[1].

Adélia Prado é uma poetisa-filósofa, e, por conseguinte, o seu discurso lírico integra-se numa genealogia nobilíssima, cujo primeiro exemplo, na cultura ocidental, é constituído pelo longo poema *De Rerum Natura*, de Lucrécio, poeta latino do século I a. C. A poesia filosófica de Lucrécio é criativamente reconstruída nos versos de Alberto Caeiro, e foi Fernando Pessoa quem, pela primeira vez, chamou a atenção para esse facto (cf. GARCEZ, 1985: 33-43). Segundo creio, a lição essencial do epicurismo lucreciano está também patente na obra da poetisa brasileira; e, em certos aspetos, a leitura do mundo efetuada por Adélia Prado é bem mais interessante e consumível – isto é, mais útil – do que a levada a cabo pelo mestre do universo Pessoa.

Alberto Caeiro, partindo da cosmovisão materialista e ateia de Lucrécio, propõe um entendimento do homem no universo, que assenta num desejo de iconoclastia radical. Lucrécio pretendia ensinar a viver de uma forma lúcida e feliz; Caeiro incentiva uma apren-

[1] No que diz respeito à literatura brasileira, atente-se nas seguintes palavras de José Hélder Pinheiro Alves: «Outra dimensão da solidão da sua poesia é, do ponto de vista da poética, relativa ao lugar que a sua obra ocupa em nossa literatura. Trata-se de um lugar solitário» (ALVES, 2014: 139).

dizagem de «desaprender»[2], mas o objetivo desta pedagogia aparentemente negativa é ainda de natureza ético-moral, porquanto Alberto Caeiro também ambiciona, com o seu estatuto de mestre-educador, ensinar aos homens a melhor maneira de conquistarem a felicidade.

Há, por conseguinte, tanto no poeta latino, como no heterónimo pessoano, um propósito apologético que, evidentemente, condiciona a estruturação semântica e técnico-formal do texto literário. Entre outras coisas, a linguagem deve ser clara, e o raciocínio deverá surgir de forma coerente, de modo a que a mensagem salvífica possa ter um efeito pragmático eficaz[3].

A poesia de Adélia Prado aproxima-se de *De Rerum Natura*, de Lucrécio, e dos poemas de Alberto Caeiro, no que diz respeito à necessidade de entender o mundo, para, a partir dessa compreensão, construir um pensamento que dê sentido à vida humana e permita lidar com a dor de viver. Há, todavia, diferenças profundas, que afastam as três poéticas. A primeira radica nas questões teológicas. O ateísmo lucreciano expulsa os deuses do destino dos homens. A existirem, os deuses permanecem muito longe do território humano, e a sua impassibilidade denuncia um desinteresse absoluto. Por esse motivo, os homens deverão cortar os vínculos culturais que os aprisionam ao receio de serem castigados pela ira divina. Combatendo o medo religioso, Lucrécio concebe o universo como um artefacto meramente material, constituído por átomos. A matéria do mundo é, assim, no fundamental, o material que constrói o homem. Uma das consequências deste pensamento consiste na ideia de que a morte não existe, porquanto trata-se apenas de uma diferente concertação dos átomos que sustêm tudo o que se conhece. Vencido o medo dos deuses e ultrapassado o receio da morte, estão assegurados dois dos elementos estruturantes da filosofia epicurista, que deverão, em princípio, contribuir para a felicidade humana.

Alberto Caeiro também preconiza o corte dos vínculos com as divindades religiosas, e para essa tarefa propõe a descristianização de Jesus, bem como uma leitura paródica da poesia teocêntrica de São Francisco de Assis. Construindo uma arcádia preponderantemente distópica e misantropa, a poesia de Caeiro não oferece qualquer refúgio existencial. Dessa tarefa humanizadora se encarregará, em meu entender, Ricardo Reis, com o seu epicurismo estoico e o seu ecumenismo religioso, que permite a coexistência pacífica dos deuses pagãos e de Cristo como divindade enriquecedora do Panteão antigo[4]. A valorização da matéria e o consequente enfraquecimento do poder da morte, bem como o enaltecimento do Jesus humano, em detrimento do Cristo místico, são alguns dos fatores de diálogo intertextual ativo entre três poetas fortes, tão afastados, e, no entanto, tão próximos.

---

[2] Vejam-se alguns versos do poema XXIV de *O Guardador de Rebanhos*: «Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!), / Isso exige um estudo profundo, / Uma aprendizagem de desaprender» (CAEIRO, 2001: 58).

[3] Segundo Maria Helena Nery Garcez, verifica-se, na poesia de Caeiro, «um despojamento, uma linguagem nua e despida de ornamentos, que o aproxima, sob este ponto de vista, de Lucrécio e de Dante» (GARCEZ, 1985: 19).

[4] Repare-se, por exemplo, nos versos seguintes: «Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero. / Em ti como nos outros creio deuses mais velhos. / Só te tenho por não mais nem menos / Do que eles, mas mais novo apenas» (REIS, 2000: 69).

Adélia Prado constitui, neste contexto, um caso singular. Desde *Bagagem*, seu primeiro livro, altamente recomendado por Carlos Drummond de Andrade, a poetisa vem traçando um percurso densamente autobiográfico que reflete a lição de Drummond, recusando, todavia, alguns dos alicerces da cosmovisão do autor de *Claro Enigma*.

Carlos Drummond de Andrade coloca, no pórtico da sua primeira obra, *Alguma poesia* (1930), o texto «Poema de Sete Faces», que constitui uma apresentação do poeta como um ser *gauche*, anunciado por um «anjo torto» (ANDRADE, 2006: 21). Adélia Prado imita este processo estrutural, inaugurando *Bagagem* com o texto «Com licença poética», e estabelece, deste modo, uma relação plural com Drummond. O título do poema parece indicar, mais uma vez, uma atitude de modéstia e discipulato, tendo em conta a intertextualidade ostensiva e programática. Mas, afirmando a licença de que se julga digna, a poetisa reivindica, com energética destreza, um estatuto ético e literário que afasta a possível ameaça devoradora da figura do Mestre[5].

Por isso, ao «anjo torto» drummondiano é contraposto «um anjo esbelto», e o imperativo fatal «Vai, Carlos! ser *gauche* na vida» (ANDRADE, 2006: 21) é desconstruído nos dois versos finais do poema: «Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou» (PRADO, 2006: 9)[6]. No volume *Miserere*, o remate do primeiro poema, igualmente programático, reafirma a mesma questão da autenticidade original da poetisa: «Demoro a aprender / que a linha reta é puro desconforto. / Sou curva, mista e quebrada, / sou humana» (PRADO, 2014: 10).

Na obra de Adélia Prado, o magistério de Drummond é sempre cordialmente reconhecido em tom modelar; todavia, não é menos reconhecida a certeza de que a licença poética da autora a impele a percorrer caminhos novos e diferentes: «Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina. / Inauguro linhagens, fundo reinos» (PRADO, 2006: 9). Este entendimento da escrita literária como defluência do «sentir» tem, naturalmente, variadas implicações. Por um lado, explicita os princípios definidores de uma *arte poética*; por outro lado, e em concomitância com esses princípios, legitima a centralidade do «eu» como instância reguladora do universo lírico.

No que diz respeito à primeira questão, convém notar que o discurso de Adélia Prado é muito elaborado, recusando, portanto, qualquer deriva teórica que associe a preponderância do «sentir» a uma expressão discursiva dominada pelo excesso. Muito pelo contrário, a materialidade verbal dos poemas permite dar conta de um trabalho oficinal que

[5] Segundo Ana Luísa Amaral, «Assistiríamos, assim, no poema de Adélia Prado, à desmontagem de uma "paternidade" poética e à fundação de uma nova identidade, conseguida através de um duplo movimento: um, subversivo, porque utilizando os instrumentos socialmente construídos para o papel social e psico-sexual do dito "feminino" – daí o (delicado) pedido, contido no título, de autorização poética –, o outro, transgressor, nos sentidos de "liberdade" e mesmo "dissolução" que a palavra "licença" igualmente contempla» (AMARAL, 2003: 108).

[6] Uma outra versão masculina de «anjo» surge no poema-canção de Chico Buarque, intitulado «Até o fim»: «Quando nasci veio um anjo safado / O chato do querubim / E decretou que eu estava predestinado / A ser errado assim / Já de saída a minha estrada entortou / Mas vou até o fim».

controla, verso a verso, o peso de cada palavra. Dir-se-ia, por conseguinte, que um aparente romantismo desenfreado dá lugar a um classicismo alicerçado no conceito horaciano de *limæ labor*. Um testemunho curioso dessa consciência verbal é exemplificado pela forma como a poetisa transforma, magnificamente, o «gauche» de Drummond em «coxo». Deste modo, a hipotética nobreza da melancolia antropológica de Drummond fica reduzida, por sofisticada expressão verbal, ao estatuto de incompetência masculina[7]. Um outro testemunho, abundantemente exemplificado, consiste na desconstrução lúdica, mas semanticamente motivada, de expressões formatadas e delidas pelo uso.

O trabalho linguístico relaciona-se, assim, com a questão temática, porque o reconhecimento da «diferença feminina» tem consequências não tanto na visão do mundo, mas sobretudo nos mecanismos ético-pragmáticos orientadores de um percurso existencial. Sendo «desdobrável» e orientado pelo amor, o «eu» lírico adeliano nunca poderia ser «coxo».

2. O livro *Miserere* (2013) configura, em meu entender, um ponto culminante da poesia de Adélia Prado. Na verdade, os poemas que constituem o volume retomam as questões mais obsidiantes da poetisa, tanto no domínio temático como na rendibilização dos estilemas autorais. Não há, por conseguinte, uma rutura com a obra anterior, verificando-se apenas uma visível maturação semântica e estilística.

Como é habitual nos livros da autora, os elementos paratextuais são criteriosamente escolhidos, cabendo às epígrafes uma importante função de síntese orientadora dos múltiplos sentidos dos poemas. No caso de *Miserere*, as epígrafes dividem-se em duas tipologias: as recorrentes inscrições bíblicas, e as citações modelares de outros autores, que, em princípio, pertencem ao círculo eletivo da poetisa. Fazem parte deste grupo as duas citações retiradas do livro *Notes Intimes* (1959), de Marie Noël (1883-1967), uma escritora cujas inquietações estético-teológicas muito têm que ver com a escrita de Adélia Prado. A primeira epígrafe, em espaço inicial e abrangente, isto é, antes de qualquer segmento titulado do livro, diz o seguinte: «Ó meu corpo, protege-me da alma o mais que puderes. Come, bebe, engorda, torna-te espesso para que ela me seja menos pungente» (PRADO, 2014: 5). A segunda inscrição de Marie Noël acompanha o primeiro bloco de poemas, intitulado «Sarau», e desenha uma linha de sentido claramente metapoética: «… palavras agrupam-se de súbito como para uma procissão ou dança sem pedir-me ordem ou conselho» (PRADO, 2014: 7).

Esta informação acerca da arte poética da escritora francesa só se pode aplicar a Adélia Prado se entendermos a génese do poema como um primeiro movimento de automatismo confitente e inspirado, que será, em seguida, submetido ao labor da escrita. Mais importante que a deriva oficinal, a invocação ao corpo, em atitude de súplica, parece ser inteiramente assimilada pela ontologia adeliana. Com efeito, é a partir do corpo que se

[7] «Se o "anjo torto", de Drummond, habitante das sombras, se transforma, com Adélia Prado, em anjo esbelto, de dimensão solar e musical, o "ser coxo na vida", de Adélia Prado, parodia, em desvio homofónico, o "ser *gauche* na vida" do poema de Drummond […]» (AMARAL, 2003: 107).

organiza todo o discurso lírico de Adélia Prado, nas suas diversas ramificações temáticas. Trata-se do corpo material, o corpo que é *sarx*, não havendo espaço para idealizações místicas da carnalidade. A diferença entre corpo carnal (*sarx*) e «espírito» está bem patente nesta famosa passagem do Evangelho de João: «O espírito é que vivifica, / a carne para nada serve. / As palavras que vos disse são espírito e vida» (Jo 6, 63).

O primeiro poema de *Miserere*, intitulado «Branca de Neve», pode funcionar como uma pista hermenêutica para o entendimento do corpo na poesia de Adélia Prado. Considerando «um exagero do Cristo» a frase bíblica «Geração perversa, raça de víboras» (PRADO, 2014: 9), a poetisa sente-se mais próxima da sensibilidade dos russos (apreendida através dos escritores), bem como da sabedoria do jagunço Riobaldo, o que constitui uma das muitas vénias a Guimarães Rosa. E ao «exagero do Cristo» são contrapostos os versos seguintes:

Cheiramos mal, a maioria,
e sofremos de medo, todos. O corpo quer existir,
dá alarmes constrangedores.
Me inclino aos apócrifos como quem cava tesouros. (PRADO, 2014: 9)

A síntese conclusiva destes versos surge um pouco mais adiante, de uma forma sentenciosa: «O verdadeiro é sujo, / destinadamente sujo» (PRADO, 2014: 10). A noção de sujidade liga-se, assim, à preferência pelos Evangelhos Apócrifos, que, como um tesouro, poderão guardar uma imagem menos depurada de Jesus e uma via para Deus menos desumanizada. Por isso, parece ser plausível que a procura dos apócrifos tenha como consequência a desconfiança em relação aos textos canónicos, excessivamente carregados de cristologia:

No fundo todos queremos
conhecer biblicamente,
apesar de que os pés de página,
por mania de limpeza,
não é sempre que ajudam. (PRADO, 2014: 10)

A expressão «conhecer biblicamente» tem dois significados claros. Por um lado, pressupõe a necessidade de adquirir o conhecimento constante das «Escrituras de Deus»; por outro lado, e de acordo com a semântica veterotestamentária, significa a valorização do corpo e da sexualidade. No discurso de Adélia Prado, os dois significados são inteiramente confluentes. O poema «Quarto de Costura» ajuda a entender esta questão, que tem uma grande pertinência filosófica e teológica.

Neste poema, a argumentação parte de uma ideia bastante recorrente na obra da escritora: «O que parece indivíduo é vários» (PRADO, 2014: 21). Afirma-se, deste modo,

a variedade do homem no mundo, e a consequente recusa de *um* caminho que sirva, da mesma forma, a todos os seres humanos. Além disso, o reconhecimento da pluralidade radica no interior de cada indivíduo, um facto que permite a aceitação da mudança de perspetiva do próprio sujeito:

> *Fosse boa cristã*
> *entregava a Deus o que não entendo*
> *e arrematava o bordado esquecido no cesto.*
> *Tenho labirintite. Amei Aristóteles com fervor.*
> *E por longo tempo deixei-o por Platão.*
> *Enfadei-me, saudosa de carne e ossos,*
> *acidez de sangue e suor.* (PRADO, 2014: 21)

A referência ao «bordado esquecido no cesto» assegura o desenvolvimento coerente da isotopia enunciada no título do poema, e tem um rendimento semântico de grande alcance. Com efeito, o quarto de costura é um lugar preponderantemente feminino, e imagina-se, a partir do título, que esse espaço sociocultural só pode propiciar a tarefa de bordar. No entanto, o bordado está esquecido no cesto, e essa negligência sinaliza, visualmente, uma mudança no estatuto do espaço: o bordado material é posto de parte, sendo privilegiada outra arte de tessitura: o pensamento e a reflexão. Note-se, porém, que a poetisa tem consciência do caráter subversivo da sua escolha, e sabe que o mero trabalho de bordadeira a impediria de percorrer caminhos que desconjuntam a ortodoxia. Por isso, sugere que o abandono do bordado significa que ela não é boa cristã. Consequentemente, para se ser boa cristã é necessário que o quarto de costura sirva apenas para um bordar que signifique humildade, aceitação e desistência do pensamento questionador. Mas não é isso que acontece, porque o tecido mental que é trabalhado é construído não com linhas e agulhas, mas com as propostas filosóficas de Aristóteles e de Platão.

Repare-se que a troca de Platão por Aristóteles não é inocente. A justificação de Adélia Prado é claríssima quando diz que se enfadou do platonismo, «saudosa de carne e ossos, / acidez de sangue e suor». Ou seja, é no corpo enquanto *sarx* que reside o núcleo energético da vida. Esta constatação filosófica tem, em meu entender, uma consequência teológica evidente: o Deus representado por Jesus não pode existir no mundo intangível das ideias; só é concebível na sua corporalidade. A alegoria da caverna platónica não serve como proposta existencial, nem tem utilidade para uma vivência plena da presença de Deus. Talvez por isso, podemos ler no livro *Terra de Santa Cruz* os versos seguintes: «Toda a vida resisti a Platão, a seus ombros largos, / à sua república aleijada, donde exilou os poetas» (PRADO, 2006: 37).

É precisamente no livro *Terra de Santa Cruz* que a questão da carnalidade de Deus é magnificamente exposta em três textos: «A Boca», «A Menina e a Fruta», «Festa do Corpo

de Deus». Um dos temas fortes da poesia de Adélia Prado consiste na desconstrução de alguns «pecados», destacando-se a «gula», a «luxúria» e a «vaidade». Ora, o poema «A Boca» serve de introito ao livro *Terra de Santa Cruz*, e termina da maneira seguinte:

Quantos sacos de arroz já consumi?
Ó Deus, cujo Reino é um festim,
a mesa dissoluta me seduz,
tem piedade de mim. (PRADO, 2006: 9)

O «reino de Deus» tem sido motivo de reflexão para numerosos pensadores de diversificadas áreas científicas. Adélia Prado, confiando, corajosamente, na capacidade interpretativa do pensamento lírico, resolve o problema de uma forma inusitada: o reino de Deus «é um festim». Com esta afirmação, liberta-se dos idealismos platónicos, potencialmente alienantes, e reconduz a noção de reino ao contexto da mensagem evangélica protagonizada por Jesus. Quando a poetisa diz «a mesa dissoluta me seduz», debilitando o pecado da gula, aproxima-se muito do Jesus festivo que transforma a água em vinho nas bodas de Canaã, mas afasta-se do Cristo construído pela teologia mais tributária da filosofia platónica.

Há, com efeito, na poesia de Adélia Prado, uma questionação de Deus que põe em causa os princípios estruturantes da cristologia. A recusa do platonismo, sobretudo nas suas derivas neoplatónicas, conduz, necessariamente, à desconfiança perante a figura de Cristo. De uma forma implícita, mas insistente, o pensamento teológico adeliano é preponderantemente jesuano, ou seja, defluente do corpo vivo de Jesus, em detrimento do corpo platonicamente transfigurado de Cristo. É isso que se pode ler no poema «Festa do Corpo de Deus», dando conta do desconforto intelectual proporcionado pela cosmovisão alicerçada nas práticas tradicionais de «correto» cristianismo:

[…]
Jesus tem um par de nádegas!
Mais que Javé na montanha
esta revelação me prostra.
Ó mistério, mistério,
suspenso no madeiro,
o corpo humano de Deus.
[…]
Expondo-te como um fruto
nesta árvore de execração
o que dizes é amor,
amor do corpo, amor. (PRADO, 2003: 55)

A corporalidade de Jesus propicia a materialização do próprio Deus, e essa fortíssima inscrição somática fundamenta a noção aparentemente jubilosa de «reino». Uma passagem do poema «O Aprendiz de Ermitão», do livro *A Faca no Peito* (1991), parece ser, neste contexto, muito esclarecedora:

[…]
«Tomai e comei.»
Vosso Reino é comida?
Eu sei? Não sei.
Mas tudo é corpo, até Vós,
mensurável matéria. (PRADO, 2003: 109)

As referências ao corpo humano de Jesus enquadram-se, como já referi, num pensamento teológico que privilegia a mensagem evangélica, em detrimento do cristocentrismo. Creio que Adélia Prado, ao valorizar tanto as pequenas coisas do quotidiano, aproxima-se, por essa via, do testemunho fundamental dos ensinamentos do Mestre. No Evangelho de Lucas, é referido que a *fama* de Jesus o retratava como «um glutão e beberrão, amigo de publicanos e pecadores» (Lc 7, 33-34). Ou seja, é a partir da noção de comensalidade que a pregação jusuânica estrutura a sua natureza pragmática. O mesmo é dizer que Jesus, tal como acontece com Epicuro, Lucrécio ou Alberto Caeiro, pretende ensinar as pessoas a viverem de uma forma feliz e digna. Nesta perspetiva, entendem-se perfeitamente as referências à comida e aos prazeres do corpo na poesia de Adélia Prado. Veja-se, por exemplo, o remate do poema «Distrações no Velório», inserto no livro *Miserere*:

Vou fazer um retiro, minha glicose subiu
e mesmo com comprimidos demoro a pegar no sono.
Deus, tem piedade de mim.
Peço porque estou viva
e sou louca por açúcar. (PRADO, 2014: 33)

Não se trata propriamente do problema do «pecado», uma palavra que não faz sentido na cosmovisão adeliana, quando se lida com a questão da ética dos prazeres. Trata-se, segundo julgo, da necessidade de encontrar um sentido para a «dor de viver», uma expressão que surge no poema «Um bom motivo», ínsito no volume *O coração disparado* (1978). Nesse poema, é afirmada a «condição miserável do ser humano». Em *Miserere*, o texto «Previsão do tempo» diz o seguinte:

Por causa de maio, esperava dias felizes;
e ensolarado até agora só o recado de Albertina,
escolhida pra cantar Jesus é o pão do céu.

Pão sem manteiga, Albertina,
é bom que o saiba.
É com ervas amargas que o comemos. (PRADO, 2014: 27)

Existe, portanto, na poesia de Adélia Prado, uma recorrente isotopia semântica alicerçada na «dor de viver». Os motivos deflagradores do dolorismo existencial são muitos e humanamente pertinentes: a doença, a velhice, a ameaça da morte e o silêncio de Deus. Mas nem todos se equivalem. Curiosamente, a morte não é, no mundo lírico de Adélia Prado, um fator de medo tão aniquilador como a decrepitude e o receio da deserção de Eros. A morte não é ameaçadora, por um motivo muito lucreciano: porque não existe. Para o poeta romano, a desagregação do corpo é apenas uma diferente concertação da matéria[8]. E o materialismo ateu de Lucrécio, eliminando o juízo divino, liberta o homem tanto do receio da vida, como do medo da morte. Adélia Prado não partilha do ateísmo de Lucrécio, mas exprime um entendimento da morte que não destoaria no discurso lírico-filosófico do *De Rerum Natura*. Embora o pensamento da poetisa acerca da morte se articule coerentemente em toda a sua obra, é em *Miserere* que, em minha opinião, adquire a expressão mais bem conseguida. O poema «A que não existe» é, desde o título, muito afirmativo. Os primeiros versos parecem apontar num sentido de funéreo desespero:

Meus pais morreram,
posso confirmar na lápide,
nome, data e a inscrição: SAUDADES!
Não me consolo dizendo
«em minha lembrança permanecem vivos» (PRADO, 2014: 37)

Os versos finais do poema são, todavia, plenamente lucrecianos, porque justificam o título:

O que chamamos morte
é máscara do que não há.
Pois apenas repousa
o que não pulsa mais. (PRADO, 2014: 37)

É verdade que em alguns textos, como, por exemplo, em «O Hospedeiro», a morte é reconduzida à sua figuração tenebrosa («Só pode ser Deus a morte, / tão aterrorizante em seu mistério, / em seu mutismo» [PRADO, 2014: 43]). No entanto, mesmo nesse poema, o verso final é de uma assertividade sem hesitação: «É Deus a poderosa morte» (PRADO, 2014: 43).

[8] Vejam-se, por exemplo, as seguintes afirmações: «[…] a natureza dissolve novamente / cada coisa nos seus átomos, mas não reduz as coisas ao nada» (I, 214-215); «Portanto não perece completamente tudo aquilo que parece morrer» (I, 262).

Em «Pomar», a vida é entendida como «vibração» («À vibração do que chamamos vida» [PRADO, 2014: 69]). Vibração é coisa efémera, transitória; mas pode ser também energética. A poesia de Adélia Prado é um testemunho exemplar da busca de energia, não apenas para lenificar a «dor de viver», mas igualmente para transformar a própria dor em motivo de salvação. Deus pode ajudar, mas tudo depende do homem, na sua materialidade quotidiana e sonhadora, pois «A quem não ama seu corpo, / sua alma lhe fecha a porta» (PRADO, 2014: 77), e «Quando o espírito vem / é no corpo / que sua língua de fogo quer repouso» (PRADO, 2014: 79).

Adélia Prado, poetisa e filósofa, está muito longe de uma visão do mundo teologicamente ortodoxa e consoladora. É uma «Nossa Senhora dos Prazeres», que, perante a igreja fechada, decide rezar na rua, rendendo-se à evidência do efémero: «minha reza é deitar na pedra quente, / satisfeita e feliz como lagartixa no sol» (PRADO, 2014: 81).

Referências

AA.VV. (2012) – *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus.

ALVES, José Hélder Pinheiro (2014) – De *Bagagem* a *Miserere*: «a inominável corisca poesia» de Adélia Prado. «Scripta». Belo Horizonte. 18, 35, p. 125-142.

AMARAL, Ana Luísa (2003) – *Do centro e da margem: Escrita do corpo em escritas de mulheres*. In AMARAL, A. L. *et al.*, *ed.* – *Cadernos de Literatura Comparada*. Porto. 8/9, p. 105-115.

ANDRADE, Carlos Drummond (2006) – *Antologia Poética*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record.

BAPTISTA, Abel Barros (2003) – *Qualquer coisa é a casa da poesia. Nota sobre a poética de Adélia Prado*. In PRADO, Adélia – *Com Licença Poética*. Antologia. Lisboa: Edições Cotovia, p. 11-16.

CAEIRO, Alberto (2001) – *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

GARCEZ, Maria Helena Nery (1985) – *Alberto Caeiro «Descobridor da Natureza»?*. Porto: Centro de Estudos Pessoanos.

LUCRÉCIO (2015) – *Da Natureza das Coisas*. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio D'Água.

PRADO, Adélia (2003) – *Com Licença Poética*. Antologia. Seleção e prefácio de Abel Barros Baptista. Lisboa: Edições Cotovia.

____ (2014) – *Miserere*. 4.ª ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Record.

REIS, Ricardo (2000) – *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

VAMOS COMER OSWALD?: PROCESSOS DE DEVORAÇÃO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

JOANA MATOS FRIAS

U. Porto / ILCML, jfrias@letras.up.pt.

agora estamos a ver as palavras como possibilidades
de respiração digestão dilatação movimentação
Herberto Helder, *Antropofagias* (1971)

A juventude alimenta-se do que as garras apanham, e os antigos defendem-se das gerações insaciáveis atirando carne podre. Mas é carne onde se insinuam ainda o odor e o gosto do sangue, e um tigre juvenil não decorou tão bem a identidade que se não confunda desprevenidamente com uma jovem hiena.
Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (1979)

Que se coma o idioma bárbaro, palpitação da lêveda
substância dos vocábulos:
no prato. Eu devoro. […]
Porque tudo é canto de louvor na vida
inspirada, tudo porque acaba na mesa: garfo e faca às
[faíscas
e a carne no prato. Devoro a minha língua: cintila ainda.
Lirismo antropofágico, visão, oh sucessivo.
Herberto Helder, *Os Selos* (1989)

Talvez não seja preciso esclarecer – mas nunca será demais lembrar – que o título *Vamos comer Oswald?* é uma paráfrase assumida de uns conhecidos versos da autora Adriana Calcanhotto dedicados a Caetano Veloso, e incluídos no álbum *Maritmo* (1998), onde se pode ouvir:

Vamos comer Caetano
Vamos devorá-lo
Degluti-lo, mastigá-lo
Vamos lamber a língua

Nós queremos bacalhau
A gente quer sardinha
O homem do pau-brasil
O homem da Paulinha (CALCANHOTTO, 1999)

O vínculo estabelecido entre «o homem da Paulinha» (Caetano) e «o homem do pau--brasil» (Oswald de Andrade mediado pelo título do filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1982), se por um lado coloca em destaque a grande ligação dos artistas da Tropicália ao Modernismo iconoclasta do autor de *Serafim Ponte Grande* – uma ligação que poderia ser muito expressivamente representada pelas palavras do próprio Caetano «O Tropicalismo é um neo-antropofagismo» (*apud* CAMPOS, 1974: 207), ou pela sua composição *Escapulário*, a partir de versos de Oswald, incluída no álbum *Jóia*, de 1975, de capa bem primitivista: «No pão-de-açúcar / De cada dia / Dai-nos, Senhor / A poesia de cada dia» –, não deixa no entanto de evidenciar um aspeto mais amplo, que poderíamos tentar resumir afirmando que a teoria e a prática antropofágicas do modernista Oswald de Andrade deram origem a um fenómeno poético de filiação com proporções invulgares e de consequências surpreendentes na história da arte brasileira moderna e contemporânea.

Em primeiro lugar e como ponto de partida, é talvez crucial não perder de vista dois fatores decisivos que devem entrar na problematização daquilo que foi a antropofagia oswaldiana no contexto modernista dos anos 20:

i) como ressaltou Jorge de Sena com a sua habitual agudeza, «[e]m poucas épocas da história literária […] foi tão evidente o carácter necessariamente internacional dos movimentos estéticos, ainda quando estes assumam (como sucedeu no Brasil) a "máscara" de uma nova descoberta da cultura nacional» (SENA, 1994: 76). No entender do escritor português, por conseguinte, a «peculiar diferença» do Modernismo teria residido no facto de ele ser «a demonstração da falácia das literaturas "nacionais" como continuidade, que viera criando-se desde o Renascimento e terminara por ser um dogma no Romantismo» (*ibidem*), princípio que se aplicaria

também ao caso particular do Modernismo brasileiro, iluminando a sua essencial ambivalência de raízes marcadamente futuristas (o que, de resto, iria ao encontro do entendimento do próprio Oswald de que a Antropofagia seria, nas palavras de Haroldo de Campos, a expressão do «nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal»; cf. CAMPOS, 1992: 234[1]);

ii) no discurso oswaldiano, mais do que na pintura de Tarsila do Amaral, o conceito de «antropofagia» escapou claramente a um circunscrito significado no campo da etnologia ou da antropologia cultural de raízes históricas, tendo sido igualmente importante o seu significado especificamente verbal ou textual – como bem viria a notar Leyla Perrone-Moisés no ensaio «Literatura comparada, intertexto e antropofagia» –, através do qual o gesto antropofágico remete para a incitação a diversas estratégias interdiscursivas e transtextuais que convertem a angústia da influência em alegria da influência, o «conceito de vida como devoração» em *conceito de literatura como devoração*, conferindo assim um sentido acrescido à passagem do *tabu* a *totem*.

A argumentação de Jorge de Sena permite-nos assim integrar com alguma tranquilidade o movimento antropofágico de Oswald de Andrade na tendência mais alargada que vários modernismos europeus e americanos manifestaram para um certo Primitivismo dos motivos e da expressão, fundado na ótica não-civilizada: lembremos, muito rapidamente, a revista *Cannibale* de Francis Picabia, lançada em 1920 com Manifesto próprio, onde se podia ler que «le plus pur moyen de témoigner de l'amour à son prochain est bien de le manger» (PICABIA, 1920: s.p.), ou considerações como as do argentino Oliverio Girondo, que no ano de 1922 propunha que o estômago eclético latino-americano era «capaz de digerir y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla» (GIRONDO, 1922: s.p.). Por outro lado, quando Oswald afirma programaticamente «Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago» (ANDRADE, 1928: 3), torna-se legítimo equacionarmos a sua antropofagia num sentido especificamente literário, *lei do escritor* de natureza intertextual, o que permitiria ampliar a esfera da «metáfora orgânica» a que se referiu

[1] N.B. Haroldo de Campos na apresentação das *Poesias Reunidas* de Oswald: «É preciso assinalar a esta altura que, nos seus contatos com a vanguarda européia, Oswald portou-se sempre com atitude de devoração crítica — a atitude antropofágica proclamada no "Manifesto" de 1928 e que já está presente, embrionariamente, no "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" ("Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas"). Esta postura — que comparamos uma vez à "atitude redutora" do sociólogo Guerreiro Ramos antecipada em modo estético, permitiu-lhe assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação ("A nunca exportação de poesia (…) Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a poesia Pau-Brasil, de exportação")» (CAMPOS, 1971: 31-2).

Benedito Nunes a propósito da «antropofagia» (NUNES, 1990: 15[2]), e viria ainda confirmar a total pertinência do juízo recente do crítico Raul Antelo, de acordo com o qual «A antropofagia não devora corpos; ela produz corpos. Quem devora carne é o canibalismo»: um texto, defende Antelo no seu ensaio sobre «políticas canibais», oferece-se à leitura

> *em sua fissura peculiar, em outras palavras, não só desde que se abra à devoração mas também desde que se abandone ao acaso, além de toda possibilidade, o que faz com que sua* signatura *(a marca de propriedade do autor) encontre o antídoto de uma* contra-signatura *(o confisco de uma fidelidade traiçoeira) que se coloca justamente contra a memória como fonte do sentido.* (ANTELO, 2001: 263-276).

Ora, não é certamente por acaso que a explanação de Antelo e o confronto entre a *signatura* enquanto registo de propriedade e a *contra-signatura* enquanto fidelidade traiçoeira vão ao encontro daquilo que foram as releituras concretistas do valor das propostas oswaldianas, muito em particular as de Décio Pignatari. Para o autor de *Poesia Pois É Poesia*, com efeito, a poesia de Oswald seria justamente «a poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações. Com versos que não eram versos», isto é: «uma poesia *ready-made*» (PIGNATARI *apud* CAMPOS, 1971: 30).

A analogia estabelecida por Pignatari – e posteriormente recuperada por Haroldo de Campos[3] – com o método criativo de Marcel Duchamp de Man Ray é particularmente feliz ao inscrever no campo mais alargado dos dispositivos artísticos da Modernidade e

---

[2] N.B. Benedito Nunes: «Como símbolo da devoração, a Antropofagia é, a um tempo, *metáfora*, *diagnóstico* e *terapêutica*: *metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apressado em combate, englobando tudo quanto devemos repudiar, assimilar e superar para a conquista da nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas, e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até à primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. Nesse combate sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a *terapêutica* empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional. E esse mesmo remédio drástico, salvador, serviria de tônico reconstituinte para a convalescença intelectual do país e de vitamina ativadora de seu desenvolvimento futuro. A jocosa alternativa do dilema hamletiano parodiado – *Tupy or not tupy, that is the question* – que parece ter sido a célula verbal originária do Manifesto, resolve-se pois numa rebelião completa e permanente. Como dada, "Antropofagia" nasceu de "uma necessidade de independência, de desconfiança para com a comunidade"; como dada, é uma palavra-guia que conduz o pensamento à caça das ideias. Precisamos então considerar, na leitura do Manifesto Antropófago, a ocorrência simultânea de múltiplos significados, e ter em mente que o uso da palavra "antropófago", ora emocional, era exortativo, ora referencial, faz-se nesses três modos de linguagem e em duas pautas semânticas: uma etnográfica, que nos remete às sociedades primitivas, particularmente aos tupis de antes da descoberta do Brasil; outra histórica, da sociedade brasileira, a qual se extrapola, como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interditos e tabus, o rito antropofágico da primeira» (*idem*: 15-16).

[3] Que sublinha, citando Roger Caillois: «A audácia de Marcel Duchamp significa que o essencial reside na responsabilidade assumida pelo artista ao apor sua assinatura sobre não importa que objeto, executado ou não por ele, mas de que ele sobe-

de um certo vanguardismo os processos intertextuais de Oswald de Andrade, especialmente evidenciados no volume *Pau-Brasil*, de 1925: nele, como sabemos, Oswald reuniu um conjunto de poemas compostos com base em três princípios elementares, responsáveis pelos três tipos textuais que atravessam a coletânea, a saber: a *colagem*, o *poema-piada*, e a *paródia*. Dos três, apenas o poema-piada escapa à condição apriorística de composição intertextual, ao passo que a paródia conjuga o efeito humorístico do poema-piada com o processo intertextual, sendo a colagem claramente o método que de forma mais declarada se adequa à qualificação de «poesia *ready-made*», uma vez que a interferência do Autor Oswald de Andrade na criação textual se circunscreve aos gestos de cortar e colar fragmentos de textos produzidos anteriormente por outros autores, o que nos levaria a considerar uma outra espécie de primitivismo, aquela que levou Antoine Compagnon, no seu célebre ensaio sobre o trabalho da citação, a comparar o trabalho do escritor ao entretenimento da criança que, de tesoura na mão, recorta papéis e tecidos a fim de os reagrupar numa nova ordem que reproduza o mundo (cf. COMPAGNON, 1996: 7 ss.).

Ora, o que se torna espantoso na forma como se foi delineando uma certa linhagem oswaldiana ao longo das décadas pós-modernistas, muito em particular já em tempos neo-vanguardistas dos anos 50-60 do século XX, é que os três procedimentos nucleares que compõem a textualidade singular de *Pau-Brasil* parecem ter-se distribuído pelas várias tendências em cena, de acordo com as especificidades poetológicas imanentes de cada uma. É por demais (re)conhecido o valor que os poetas concretistas atribuíram à obra de Oswald na sua formação e no seu projeto literário, tendo-o incluído no inventário mundial dos seus precursores apresentado no Plano-Piloto para a Poesia Concreta, em 1958, onde só figurava mais um brasileiro, João Cabral de Melo Neto. No Manifesto, os irmãos Campos e Pignatari não deixaram no entanto de identificar com toda a clareza e precisão cirúrgica aquilo que em Oswald de Andrade teria adquirido estatuto antecipatório da sua própria poética – «em comprimidos, minutos de poesia» –, situando assim a origem da influência nos traços epigramáticos e incisivos do poeta modernista, patentes sobretudo nas suas composições mais breves e de registo anti-discursivo, e distanciando-se assumidamente da obra e da poética de Mário de Andrade, cujo valor literário para os «irmãos concretos» (expressão de Cacaso) parecia reduzir-se aos textos incluídos no volume *Losango Cáqui*[4], e a quem nunca perdoaram a instigação em maiúsculas, no magnífico *A Escrava que não é Isaura*, «É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!» (ANDRADE, 2010: s.p.; cf. CAMPOS et al., 1991: *passim*).

Não por acaso, seria justamente sob o signo do repúdio de Mallarmé que, num estudo expressivamente intitulado «O assassinato de Mallarmé», de 1975, Silviano Santiago procuraria refletir sobre uma tendência aparentemente antipodal da poesia brasileira daqueles

ranamente se apropria, fazendo-o ser visto como obra capaz de provocar, ao mesmo título que o quadro de um mestre, a emoção artística» (*idem*: *ibidem*).

[4] Haroldo considera *Losango Cáqui* «sua coletânea mais experimental e enxuta», na qual «ensaiaria uma concisão paralela àquela praticada exemplar e sistematicamente por Oswald em *Pau-Brasil*» (CAMPOS, 1971: 15).

decénios, a da geração mimeógrafo, também conhecida como *marginal* e no âmbito da qual Paulo Leminski registraria ironicamente «Mallarmé era tão pálido, / mais parecia uma página» (LEMINSKI, 2013: 226), o que por certo pode ainda explicar que um dos poemas mais célebres da escritora contemporânea Angélica Freitas se intitule «estatuto do desmallarmento», e nele se apregoe:

> *minha senhora, tem um mallarmé em casa?*
> *você sabe quantas pessoas morrem por ano*
> *em acidentes com o mallarmé?*
>
> *estamos organizando uma consulta popular*
> *para banir de vez o mallarmé dos nossos lares*
> *as seleções do reader´s digest fornecerão*
>
> *contêineres onde embarcaremos os exemplares,*
> *no porto de santos, de volta pra françа.*
> *seja patriota. entregue seu mallarmé. olê.* (FREITAS, 2011: 18).

O livro é *Rilke Shake*, a lógica a da misturadora aplicada à literatura e lembrando também que o *remix* contemporâneo se faz através de uma «mesa de mistura» (cf. KLANG, 2011), o que ainda reforça mais o vínculo da sua autora à geração de Leminski e Chacal, de Cacaso e Ana Cristina César: neste texto, como em muitos daqueles autores, o poema--piada faz-se com base numa essencial estratégia paródica, que de certa forma esclarece a reformulação da antropofagia oswaldiana a que os marginais procederam, e que as palavras de Paulo Leminski «ver a fímbria de algo / q já não é mais concretismo / embora o pressuponha e o tenha deglutido» (LEMINSKI e BOVINCINO, 1999: 85) exemplarmente resumem[5], confirmando uma evidência crítica:

> *O lugar do concretismo no plano poético dos anos 70 é um terreno movediço. Por um lado, representa em poesia o que os poetas repeliam na vida: a imagem de autoridade. «Planos-pilotos» e «paideumas» tinham uma conotação militar. Por outro, os concretistas são os primeiros a promover os referenciais imediatos da poesia marginal, isto é, o modernismo, o tropicalismo e a antropofagia.* (SILVA, 2008: 42).

O que parece talvez ser digno de nota neste contexto é que a «antropofagia» que foi referencial imediato de muitos poetas da geração mimeógrafo é justamente aquela que Angélica Freitas revitaliza, ao parodiar autores tão queridos do Concretismo como Mallarmé ou Ezra Pound (veja-se, a título de exemplo, o poema da mesma autora «não

[5] Sem esquecermos que, apesar de tudo, a relação de Paulo Leminski com o Concretismo é bastante mais estreita e complexa do que a dos seus companheiros (cf. Nascimento e Yokozawa, 2011: *passim*).

consigo ler os cantos»: «vamos nos livrar de ezra pound? / vamos imaginar ezra pound / insano numa jaula em pisa enquanto / les américains comiam salsichas / e peanut butter nas barracas / dear ezra, who knows what cadence is? / vamos nos livrar de marianne moore?»; FREITAS, 2011: 16). Quer dizer, à poesia marginal interessou muito menos o pendor anti-discursivista de certas composições oswaldianas, cuja brevidade concisa tanto agradou à expressão concretista, do que a transformação paródica patente em tantas outras composições do poeta modernista, que não por acaso estaria na base de alguns dos títulos mais criativos dos volumes desses poetas de 70, com especial destaque para os de Nicolas Behr, *Brasiléia Desvairada* ou *Poesia Pau-Brasília*, autor cuja metalinguagem não deixa margem para dúvidas, em passagens como esta:

> *Poesia é pra ler com os dentes e mastigar bem. Com os dentes de Dante, aquilo que era poeta. Nós somos apenas bardos. Ai é só engolir, ou deglutir. Ou ruminar. E transitar sossegado entre o gado manso, evitando prêmios e famas. E administrar esse latifúndio literário onde os críticos berram e os leitores pastam.* (Behr, 2009).

Torna-se naturalmente impossível neste contexto inventariar e problematizar de uma forma sistemática todas as estratégias paródicas detetáveis numa grande parte dos poetas da geração mimeógrafo, que em grande medida contribuem para a configuração da paisagem discursiva e intertextual da chamada poesia marginal (cf. SILVA, 2008: 42); mas nunca será demais ressaltar que, exercendo-se essas paródias sobre textos-origem tão distintos e diversos como os de Oswald e Drummond, de Mário e dos concretos, de autores nacionais e internacionais, elas implicaram sempre dois gestos correlatos bastante inovadores: um, de intervenção ideológica marcadamente política, outro, de invasão da privacidade em forma de intimidade. Terá sido certamente o próprio Oswald a imprimir ao processo paródico uma potencialidade ideologicamente empenhada, se considerarmos textos como o conhecido «Canto de regresso à pátria», em que o poeta parodia a romântica «Canção do exílio» de Gonçalves Dias substituindo o elemento brasílico «palmeiras» do texto original pela notação histórica «Palmares» na composição de chegada. Neste sentido, em nada surpreende que o marginal Cacaso tenha levado a cabo um ato equivalente nos seus «Jogos florais», que parodiam a «Canção do exílio» mediada pela paródia da paródia de Oswald, ou que Armando Freitas Filho possa ser considerado um «poeta *pop*» no sentido da *pop art* de Andy Warhol, por executar uma «bricolagem da fala social e dos produtos e signos da cultura de massa» com vista à desestabilização de uns e de outros (SANT'ANNA, 1998: 45), como na realidade virá a fazer Angélica Freitas à entrada do século XXI, em poemas como este «Ítaca»:

> *se quiser empreender viagem a ítaca*
> *ligue antes*
> *porque parece que tudo em ítaca*

está lotado
os bares os restaurantes
os hotéis baratos
os hotéis caros
ja não se pode viajar sem reservas
ao mar jônico
e mesmo a viagem
de dez horas parece dez anos
stop-overs no egito?
nem pensar
e os free-shops estão cheios
de cheiros que se podem comprar
com cartão de crédito.
toda a vida você quis
visitar a grécia
era um sonho de infância
concebido na adultez
itália, frança: adultério
(coisa de adultos?
não escuto resposta).
bem, se quiser vá a ítaca
peça que um primo
lhe empreste euros e vá a ítaca
é mais barato ir à ilha de comandatuba
mas dizem que o azul do mar
não é igual.
aproveite para mandar e-mails
dos cybercafés locais
quem manda postais?
mande fotos digitais.
torre no sol
leve hipoglós
em ítaca comprenderá
para que serve
a hipoglós. (FREITAS, 2012: 50-51).

Por outro lado, contudo, há em certas paródias marginais um progressivo gesto de intimidade que foi alheio à prática poética de Oswald, que está na base de um certo *tutear* poético que caracteriza a muito particular coloquialidade «sem-cerimónia» desses autores, e que estrutura uma forma inovadora de dessacralização da arte e da literatura onde, à semelhança do que acontece em certos *cartoons* jornalísticos, «o efeito parodístico é con-

seguido não pela deformação do texto citado mas pelo cómico de situação» (em vez do cómico de citação), isto é, por uma manifestação especial daquilo que Michel Butor qualificou como *transcontextualização* (cf. CEIA, 2010: 71; cf. BUTOR, 1967), um efeito que nem sempre confirma o gesto de *descontinuidade* que seria próprio da paródia, e que pelo contrário evidencia a inclinação da paródia para o gesto duplo de *subversão* e *homenagem* que Linda Hutcheon não deixou de assinalar no seu estudo já clássico (HUTCHEON, 1989: 47). Quer dizer, tratar-se-ia na verdade de uma estratégia *pseudo contra-autoral*, sempre que por exemplo Ana Cristina César se dirige a Gertrude Stein e a Elizabeth Bishop chamando-as apenas Gertrude e Elizabeth («Do alto da serra de Petrópolis, / com um chapéu de ponta e um regador, / Elizabeth reconfirmava, 'Perder / é mais fácil que se pensa'»; CÉSAR, 1988: 73), lá onde Bishop em Angélica Freitas já só sobreviverá no diminutivo para os mais íntimos, como no poema «liz & lota», do mesmo *Rilke Shake* (2011: 20), e Gertrude Stein surgirá nos versos do primeiro livro de Angélica Freitas com a privacidade invadida na mais íntima das cenas, «na banheira»:

na banheira com gertrude stein

gertrude stein tem um bundão chega pra lá gertude
stein e quando ela chega pra lá faz um barulhão como
se alguém passasse um pano molhado na vidraça
enorme de um edifício público

gertrude stein daqui pra cá é você o paninho de lavar
atrás da orelha é todo seu daqui pra cá sou eu o patinho
de borracha é meu e assim ficamos satisfeitas

mas gertrude stein é cabotina acha graça em soltar pum
debaixo d'água eu hein gertrude stein? não é possível
que alguém goste tanto de fazer bolha

e aí como a banheira é dela ela puxa a rolha e me rouba
a toalha

e sai correndo pelada a bunda enorme descendo a
escada e ganhando as ruas de st.-germain-des-prés (FREITAS, 2011: 32).

Podíamos portanto a este propósito ponderar a possibilidade de uma releitura / reescrita do conhecido princípio de Julia Kristeva, segundo o qual «[e]m lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*», e afirmar que, na paródia contemporânea, «em lugar da noção de intertextualidade, instala-se a de *intersubjectividade*», pen-

sando muito particularmente no gosto devorador de Angélica Freitas, que raramente cita ou transforma textos, mas opta quase sempre por *nomear* os autores que deseja solicitar, através da *alusão*.

O mesmo acontece com uma outra autora contemporânea, a poeta Marília Garcia, cuja obra no entanto nos coloca problemas ligeiramente diferentes dos de Angélica Freitas, mesmo que não percamos de vista a filiação modernista fundada em Oswald de Andrade. Ao contrário de Angélica, as estratégias interdiscursivas e intersubjectivas de Marília têm assentado sobretudo na produção daquilo que poderíamos designar por *poemas-ensaio*, mediante um conjunto de processos que accionam relações de natureza especificamente *intertextual*, mas sobretudo e muito particularmente de natureza *metatextual* e *arquitextual*, dado que na sua obra se cruzam o discurso criativo e o discurso crítico, a prática poética e a teoria da literatura e/ou da arte, o que tem conduzido a uma séria indistinção dos géneros textuais, como se pode verificar no seguinte exemplo:

giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos corte
e repetição
parece que o giorgio agamben
está falando de poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou cortar)
e repetir para pensar na poesia
corte e repetição (GARCIA, 2014: 16).

Este fragmento de um poema do último livro publicado pela autora, *Um Teste de Resistores*, de 2014, interessa-nos muito particularmente, não apenas por ser um exemplo totalmente representativo desse hibridismo genológico que tem progressivamente caracterizado a obra poética de Marília Garcia, mas sobretudo por nele se problematizar a questão de que nos temos ocupado desde o início destas considerações: o entendimento da criação poética como *corte* e *repetição*, isto é, como *montagem* ou *colagem*. Se Marília Garcia convoca um ensaio do campo cinematográfico, mais especificamente um conhecido estudo de Agamben dedicado à obra do realizador Guy Debord, o certo é que o faz dentro de uma lógica muito própria de estabelecimento de laços entre a tradição e o talento individual, promovendo assim uma meditação de alcance interartístico que lhe permite revisitar toda a história das relações de *corte* e *colagem* e por esta via (re)criar um cânone muito específico que legitima a sua própria produção, conforme se pode ler noutros poemas do mesmo livro:

em 1965 o escritor americano charles reznikoff
escreveu um livro chamado testemunho
ele usou tesoura e cola
charles reznikoff recortou e colou
depoimentos de testemunhas de crimes ocorridos
no final do século XIX nos estados unidos
charles reznikoff versificou e reordenou os textos
de acordo com alguns critérios como
região onde o crime ocorrera ou tipo de crime praticado

em 1925 oswald de andrade recortou
cartas e anotações de cronistas e viajantes portugueses
para escrever sua poesia pau-brasil
[…] (GARCIA, 2014: 21).

(Re) Constituída esta genealogia – que justifica, entre outras coisas, que a própria Marília Garcia tenha ordenado alfabeticamente o poema «A teus pés» de Ana Cristina César –, em nada surpreende que o Marchel Duchamp dos *ready-made* acabe também por ser convocado como exemplo matricial dos processos de *deslocamento* artístico, num anúncio historicamente fundado daquilo que, em pleno século XXI, poderá estar na base dos diversos actos de *corte* e *colagem* que fundam a poesia:

para pensar o processo de escrita em termos práticos
enumero as ferramentas que tenho
à minha frente
enunciados filmes narrativas google
poemas recortados copiados à mão
traduções jornais um romance lembranças diversas
alguma chateação frases
que serão transportadas
[…]
o processo tem algo de permeável
que torna a escrita imprevisível
depois de pronto o texto estabeleceu suas conexões
tornou-se um forma de leitura das coisas (idem: 31).

Quer dizer, como na leitura de Oswald por Pignatari, graças aos sucessivos deslocamentos e recontextualizações «os lugares-comuns se transformam em lugares incomuns». No caso de Marília Garcia como no de Angélica Freitas, tais «ferramentas» parecem ter como última consequência literária a conversão do jogo intencional da *colagem* num jogo

poético aparentemente aleatório de *googlagem*, espécie de expressão contemporânea do pendor potencial da poesia em que se alicerçaram algumas neovanguardas muito decisivas a partir de meados do século passado: quer dizer, usando os termos propostos por Helena Klang, que a *googlagem* instauraria a prática de um tipo muito particular de «antropofagia digital», nova bricolagem só aparentemente acrítica, como confirmam os poemas de Angélica Freitas compostos a partir de entradas no Google que auto-completam a expressão «uma mulher boa», onde podemos assistir literalmente à desautomatização da «busca automática»:

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava

porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa (FREITAS, 2012: 19).

Parece ser evidente que, mesmo perante esta nova modalidade *electronicolírica,* não se trata nunca de proceder a uma «canibalização aleatória». Trata-se sim, em rigor, de criar anti-corpos poéticos que permitam matar aquele «vírus de irrelevância» que, no juízo muito recente de Alcir Pécora, parece ter contaminado alguma da literatura brasileira contemporânea, já que obras como estas acabam por confirmar justamente aquilo que Pécora propõe como essencial para a constituição de uma contemporaneidade sustentada, isto é, a consciência de que

> *a condição da crítica e da criação é justamente a referência a um tempo que não é exclusivamente o do presente, mas o tempo de longa duração da obra da arte. Literatura pode ser descrita como o que resiste às disputas exclusivas do presente para existir como problema por muito tempo. Ela*

> *não tem como se fingir de recém-nascida, livre para não ter memória e amar integralmente a si própria como invenção de grau zero. Perdida a noção de herança cultural, perde-se a de crítica, de autocrítica e naturalmente a de criação. (PÉCORA, 2011)*

Em suma e para concluir, parece ser claro que Oswald de Andrade não é o *tabu* de muita da poesia que o sucedeu; e que poderia até ser o seu *totem*, não se desse o caso de o estatuto do totem impedir que ele seja deglutido pela comunidade que tutela. Regressemos então a Herberto Helder para resumir o sentido deste complexo processo histórico: «Lirismo antropofágico, visão, oh sucessivo».

Referências (bibliográficas e discográficas)

AA.VV. (1975) – *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 19501960* (1965). São Paulo: Brasiliense.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de (2005) – *Só a antropofagia nos une*. In MATO, Daniel – *Cultura, Política y Sociedad: Perspectivas Latinoamericanas* (2002). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

ALVES, Ida Ferreira (2012) – *La poesía de Waly Salomão: Antropofagia, hibridismo y polifonia*. «Verbum Analecta Neolatina». Piliscsaba. XIII, 1.

ANDRADE, Oswald de (1928) – *Manifesto Antropófago*. «Revista de Antropofagia». São Paulo. 1 (mai.).

____ (1971) – *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

ANTELO, Raul (1998) – *Canibalismo e diferença*. «Travessia». Santa Catarina. 37.

____ (2001) – «Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético». In *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

BEHR, Nicolas (2009) – *Estilhaços do Bagaço: Entrevista*. «Revista Bula». (27 de jun.). Disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/entrevistas/estilhacos-do-bagaco-entrevista-com-nicolas-behr->.

BOPP, Raul (1966) – *Movimentos Modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José.

BUTOR, Michel (1967) – *La critique et l'invention*. «Critique». Paris. 247.

CALCANHOTTO, Adriana (1999) – *Maritmo*. Sony.

CAMPOS, Augusto de *et al.* (1974) – *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva.

CAMPOS, Augusto de (1975) – *Revistas Re-vistas: os antropófagos*. «Revista de Antropofagia: 1a e 2a Dentições». Fac-simile. São Paulo: Abril, Metal Leve.

____ (1978) – *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes.

CAMPOS, Haroldo de et al., *org.* (1991) – *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.

CAMPOS, Haroldo de (1971) – *Uma poética da radicalidade*. In ANDRADE, Oswald de – *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

____ (1992) – *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. In *Metalinguagem e outras Metas*. São Paulo: Perspectiva.

CEIA, Carlos (2010) – *O que É afinal o Pós-Modernismo?*. Lulu.

CÉSAR, Ana Cristina (1988) – *A Teus Pés*. São Paulo: Ática.

COMPAGNON, Antoine (1996) – *La Seconde Main ou Le Travail de la Citation*. Paris: Seuil.

DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine; PLACE-VERGHNES, Floriane (2006) – *Poétiques de la Parodie et du Pastiche de 1850 à nos Jours*. Peter Lang.

FREITAS FILHO, Armando (2003) – *Máquina de Escrever: Poesia Reunida e Revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FREITAS, Angélica (2011) – *Rilke Shake* (2007). Wiesbaden: Luxbooks.

____ (2012) – *Um Útero É do Tamanho de um Punho*. São Paulo: Cosac Naify.

GARCIA, Marília (2014) – *Um Teste de Resistores*. Rio de Janeiro: 7letras.

GIRONDO, Oliverio (1922) – *Veinte Poemas para Ser Leídos en el Tranvía*. Argenteuil: H. Barthélemy.

GUERREIRO, Ana Lúcia (2009) – *A 'antropófaga festa': Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder*. «Diacrítica». Braga. 23, 3.

HUTCHEON, Linda (1996) – *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.

____ (1989) – *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70.

KLANG, Helena (2011) – *Antropofagia Digital: A Questão Autoral no Tempo do Compartilhamento*. Rio de Janeiro: UERJ.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis (1999) – *Envie Meu Dicionário: Cartas e Alguma Crítica*. São Paulo: Editora 34.

LEMINSKI, Paulo (2013) – *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.

MATTOSO, Glauco (1981) – *O que é Poesia Marginal*. São Paulo: Brasiliense.

NASCIMENTO, Lidiane Alves do; YOKOZAWA, Solange Fiuza (2011) – *Paulo Leminski: um concretista distraído*. «Anais do SILEL». Uberlândia: EDUFU, 2, 2.

NUNES, Benedito (1990) – *Antropofagia ao alcance de todos*. In ANDRADE, Oswald de – *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo.

PÉCORA, Alcir (2011) – *Impasses da Literatura Contemporânea*. «O Globo», 23 de Abril. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/impasses-da-literatura-contemporanea/10215>.

PEDROSA, Celia (2008) – *Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)*. In AA.VV. – *Subjetividades em Devir: Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*. Rio de Janeiro: 7letras.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990) – *Literatura comparada, intertexto e antropofagia*. In *Flores na Escrivaninha*: *Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

PICABIA, Francis (1920) – *Manifeste Cannibale Dada*. «Cannibale». Paris. 1.

PIRES, Paulo Roberto (2004) – À margem da margem da margem. In NETO, Torquato - *Torquatália: Obra Reunida de Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Rocco.

SANGSUE, Daniel (1994) – *La Parodie*. Paris: Hachette.

(2007) – *La Relation Parodique*. Paris: José Corti.

SANT'ANNA, Affonso Romano de (1998) – *Paródia, Paráfrase & CIA*. São Paulo: Ática.

SANTIAGO, Silviano (1978) – *O entre-lugar do discurso latino-americano; Os abutres; O assassinato de Mallarmé*. In *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre Dependência Cultural*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

____ (1998) – *Democratização no Brasil – 1979-1981: cultura versus arte*. In ANTELO, Raul *et al.*, *org.* – *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

SCHWARZ, Roberto (2014) – *Cultura e Política, 1964-1969*. In *As Ideias fora do Lugar: Ensaios Selecionados*. São Paulo: Companhia das Letras.

SENA, Jorge de (1994) – *Poesia do Século XX: De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. Lisboa: Fora do Texto.

SILVA, Anderson Pires da (2008) – *Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22*. «Ipotesi». Juiz de Fora. 2, 12 (jul.-dez.).

SÜSSEKIND, Flora (1985) – *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários e Retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

VELOSO, Caetano (1975) – *Jóia*. Philips.

____ (2003) – *Verdade Tropical*. V. N. Famalicão: Quasi.

ORFEU NA CENA TRÁGICA BRASILEIRA

ANTÔNIO DONIZETI PIRES

UNESP / Araraquara; UnB; Bolsista CAPES / FCT, adpires@fclar.unesp.br.

Este estudo, em linhas gerais, objetiva principalmente a análise da peça de teatro *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes (cuja estreia deu-se em 1956, no Rio de Janeiro), em sua realidade literária (de trabalho com a linguagem e construção de personagens, sobretudo) e em suas possibilidades e virtualidades cênico-dramatúrgicas, estas mais afeitas à montagem de um espetáculo. Com isto, distancio-me, deliberadamente, da comparação da peça de Moraes com os filmes de Camus e Diegues que dela derivaram, conquanto estes sejam apresentados e comentados brevemente no decorrer do trabalho. A estrutura deste compreende três tópicos: uma sumária apresentação do primitivo, anônimo e obscuro mito de Orfeu; a apresentação crítica do poeta e sua peça teatral, em que se dá a construção de uma personagem nova e única, identificada e ontologicamente válida (Orfeu da Conceição), num contexto diferente do mito órfico; por fim, alguma recepção crítica do original de Vinicius de Moraes, bem como minhas tessituras teórico-críticas e metacríticas sobre a peça e sua recepção.

I.

O atributo mais geral do mito de Orfeu (o mais importante poeta lendário grego) é a capacidade intrínseca de comover e demover, pela beleza e excelência de seu canto (música e palavra), a homens, deuses, animais e outros elementos da natureza, conforme se tem, por exemplo, no «Fragmento 62 Page», do poeta Simônides de Ceos (sécs. VI-V a.C.), em mosaicos romanos diversos e/ou na pintura a partir do Medievo, quando se fez do pon-

tificado de Orfeu junto à natureza um *topos* explorado à exaustão, às vezes evidenciando-se, num mesmo quadro, a presença pacífica e beatífica de animais domésticos, selvagens, lendários e fantásticos.

A esse conhecido predicado mais geral, porém, devem-se acrescentar os quatro mitemas fundamentais do ciclo mítico de Orfeu (o arcabouço narrativo do mito): a) a participação de Orfeu na viagem dos Argonautas; b) seu amor pela ninfa Eurídice, que logo lhe é arrebatada pela morte; c) sua catábase ao Hades, aonde vai para resgatar a esposa dos mortos: ele o consegue, mas ao olhar para trás infringe a proibição dos reis infernais, Hades e Perséfone, e perde a amada definitivamente (a segunda morte de Eurídice, tão cantada pelos poetas); d) a própria morte violenta de Orfeu, dilacerado pelas enciumadas bacantes da Trácia. Se o primeiro mitema é vincadamente épico e, através do legado das várias *Argonáuticas* (a de Apolônio de Rodes – séc. III a.C. –, ou a de Valério Flaco – séc. I d.C.), enfatiza os trabalhos e a convivência de Orfeu com os lendários heróis que, comandados por Jasão, foram à Cólquida a fim de resgatar o Velocino de Ouro, pode-se dizer que os outros três mitemas são lírico-dramáticos e apresentam Orfeu num contexto muito diferente, em que vêm à tona a figura de Eurídice e a patética relação amorosa vivida por ambos. São estes três mitemas, aliás, ao explorar o amor e a separação dos amantes pela morte, bem como a dor, a infelicidade e a violência, que estão na base da vasta tradição lírico-dramática cristalizada já na Roma Antiga pela obra dos poetas Virgílio (*Geórgicas*, Livro IV) e Ovídio (*Metamorfoses*, Livros X e XI).

O exposto evidencia que Orfeu é o mito que vence e supera a natureza, pela cultura, o que faz dele um herói civilizador mais afeito à *pólis*, a ensinar através do poder e da sabedoria da arte, uma vez que música e poesia, unidas, foram os fundamentos da educação grega. Portanto, bem distante das façanhas grandiosas dos violentos Héracles ou Teseu, pode-se considerar que o mito de Orfeu afirmaria desde sempre aqueles valores comunitários caros ao ser humano (a educação, a civilização, a política, a arte, a sociabilidade), valores que apenas em versões tardias de Héracles e Teseu podem ser apontados, quando então foram elevados a mito pan-helênico (o primeiro) e a mito ateniense por excelência (o segundo). Em outros termos, é sabido que Orfeu sofre vários tipos de violência, sem praticamente revidar ou vingar-se (salvo quando, ao perder Eurídice, se enfurece com Aristeu, fazendo com que este perca todas as suas abelhas), talvez por representar o elemento de ligação entre a natureza (barbárie) e a civilização (cultura refinada), aspecto já bem evidenciado em seus progenitores: a musa Calíope e o rio trácio Éagro, cujas diferenças são bem acentuadas nas respectivas iconografias, pois enquanto Calíope, a mais velha e mais sábia das musas, ao presidir a poesia épica sempre porta objetos de escrita ou adereços nobres como cetro ou livros, Éagro participa da ideia comum da personificação dos rios como touros, serenos na medida, mas sempre passíveis de serem tomados pela ira.

Ao rol de doações e ensinamentos de Orfeu à humanidade, acrescentemos um outro, mais problemático: o fato de ele, segundo milenar tradição, ser considerado fundador do

culto de mistérios que leva seu nome, o Orfismo: este seria mais uma seita místico-filosófica de conduta individual e de autoconhecimento do que propriamente uma religião coletiva, abonada pelo poder da cidade-estado. Seja como for, o Orfismo tinha-se na qualidade de religião secreta, iniciática e de revelação, com teogonia própria, preocupada com a salvação humana *post mortem*, calcada nas crenças da metempsicose e da imortalidade da alma, ao mesmo tempo em que pressupunha rituais de purificação e normas rígidas de conduta a seus adeptos, além do estudo interpretativo de textos, da prática do vegetarianismo etc. Hoje em dia, principalmente depois de importantes descobertas arqueológicas (como a do papiro de Derveni, em 1962) e dos estudos fundamentais de Alberto Bernabé *et al.* (2008, 2006?, 2001), esfumou-se muito do preconceito contra o Orfismo, que já está bem averiguado em seus aspectos místicos e em suas relações e correlações com a filosofia antiga (Empédocles e Platão, por exemplo), com a literatura e as outras artes, com a mitologia, com o cristianismo nascente etc. O fato de Orfeu – um mito; um ser de papel – ter fundado uma religião de mistérios é completamente improvável, segundo afirma Pierre Brunel em seu *Dicionário de mitos literários*, mas a positividade do mito de Orfeu («amigo dos homens», como o foi também Prometeu) talvez tenha pesado em sua escolha de poeta-patrono de tais místicos, que então lhe adotaram o nome e sob sua tutela e sob sua autoridade chegaram a escrever muitas obras literárias de caráter doutrinário, tais as *Argonáuticas órficas* e os *Hinos órficos*, ambos tardios, de meados dos sécs. IV ou V d.C.

Para o momento, não me debruçarei sobre o problema do Orfismo pelo simples motivo de que este não está presente, em absoluto, na peça teatral que me ocupará doravante, *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes. Entretanto, friso que os ensinamentos pressupostos na seita órfica por certo ecoam mais um aspecto importante do mito de Orfeu civilizador, cujas ações sempre acrescem um bem e um valor positivos à Humanidade.

Por outro lado – e este é um fator preponderante nos estudos de migração dos mitos de uma cultura a outra, em temporalidades e espacialidades descontínuas –, parece claro que Orfeu é o mais re-visitado de todos os mitos do panteão grego, pois é objeto de um movimento incessante de reescritura e releitura, seja pelas artes (pintura e escultura, mas também cinema, teatro, ópera, música…), seja pela literatura (inclusive a moderno-contemporânea), que estão sempre a reelaborar a patética história do rapaz e sua amada, de uma maneira ou de outra seguindo os mitemas resumidos acima, mas sob pontos de vista e em contextos sociais e histórico-culturais muito diferentes da origem, o que acaba por problematizar (e enriquecer) a própria tradição. Na literatura brasileira não é diferente, seja em poetas líricos como Silva Alvarenga, Olavo Bilac, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dora Ferreira da Silva, Haroldo de Campos, Geraldo Carneiro ou Adriano Espínola, seja no teatro de Vinicius de Moraes encenado em 1956, *Orfeu da Conceição*, cujo texto fora premiado em concurso alusivo ao IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954).

II.

Vinicius de Moraes (1913-1980) é poeta respeitado na tradição do Modernismo brasileiro, em que atuou desde os anos de 1930 (os manuais o enquadram na chamada Segunda Geração modernista, de «consolidação» das gerais e generosas conquistas da Primeira Geração, aguerrida guerreira vanguardista, antes mesmo de 1922), e portanto acompanhou as novidades e as tribulações da sua e das gerações que o sucederam, enfocando questões que vão da preocupação religiosa e metafísico-existencial ao culto da mulher, de sua beleza e sexualidade, passando pela aderência aos problemas político-sociais – um rol de temas considerável, que se vale dos versos livres e brancos e dos versos curtos da lírica em português (a redondilha maior), mas que encontrou na forma fixa soneto decassílabo (em que foi exímio herdeiro de Camões) um veículo apropriado para a expressão de sua verve um tanto inspirada e excessiva. Além de poeta lírico, Moraes é conhecido compositor da MPB (Música Popular Brasileira), tendo atuado ao lado de músicos-parceiros memoráveis (Antônio Carlos Jobim, entre outros), por certo realizando com o seu trabalho aquela ponte necessária, no Brasil, entre a cultura letrada e a cultura popular, que encontra na música uma de suas melhores simbioses.

No caso do teatro, várias foram os textos de Vinicius de Moraes escritos para o espetáculo cênico, algumas vezes explorando os números musicais e a parceria poesia e música (caso de *Orfeu da Conceição* ou *Pobre menina rica*); outras, tentando abarcar questões sociais prementes (*As feras – Chacina em Barros Filho*, que subintitulou «Tragédia pau-de--arara» numa alusão às condições precárias – de vida, de transporte e de chegada ao sul – do explorado migrante nordestino). Antes, nos anos 30, escrevera o poema dramático *Cordélia e o peregrino*, enfeixado, junto com *Orfeu da Conceição*, na seção «Teatro em versos» da rubrica «Poesia» de sua *Poesia completa e prosa*, organizada pelo próprio poeta em 1968, para a Ed. Aguilar.

A julgar pelos vários depoimentos do autor acerca de sua peça mais importante, a ideia de escrever algo sobre o negro carioca (e não brasileiro, conforme ele frisa) veio-lhe como inspiração súbita em 1942, em Niterói (RJ), e pela noite adentro, nesse mesmo ano, escreveu o primeiro ato, embora o manuscrito adquira forma mais ou menos coesa anos depois, em Los Angeles (1948). O poeta conclui o texto em 1953, no Rio de Janeiro, mas consta no volume *Teatro em versos* (Org. C. A. Calil) a seguinte nota: «Versão final para edição: Paris, 19 de outubro de 1955» (MORAES, 1995: 109), ou seja, cerca de um ano antes da estreia do espetáculo em setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (a edição citada estampa, nas p. 110-111, a ficha técnica completa da primeira temporada). Para esta, sob direção de Léo Jusi, Moraes armou-se de empresário teatral e mobilizou seu parceiro musical Tom Jobim, o arquiteto Oscar Niemeyer[1] (autor do cenário da peça), o violonista Luiz

[1] Como se sabe, são do grande arquiteto Oscar Niemeyer os projetos dos inúmeros palácios e prédios públicos da nova capital brasileira, Brasília, inaugurada em 1960, tendo sido de incumbência de Lúcio Costa o traçado urbanístico. Refiro-me ao fato porque a construção da cidade monumental novamente uniu Vinicius de Moraes e Tom Jobim num grande feito, quando

Bonfá e um contingente imenso, inaudito, de atores negros (como se requeria desde o início), alguns dos quais ligados ao Teatro Experimental do Negro (grupo carioca ativo desde os anos de 1940), sem contar os quatro artistas plásticos (Carlos Scliar, Djanira, Raimundo Nogueira e Luiz Ventura) que desenharam os quatro cartazes diferentes da peça.

Subintitulada «Tragédia carioca», *Orfeu da Conceição* é, na verdade, um musical: um bom musical que tenta, desde logo, através da transplantação do mito de Orfeu para a favela carioca, fazer uma homenagem ao negro que a habita, cujas «celebrações e festividades […] tinham alguma coisa a ver com a Grécia» (MORAES, 1995: 47). Uma Grécia pitoresca e festiva, porém atavicamente atrasada e impura, sem qualquer tipo de consciência, segundo a visão algo paternalista de Vinicius de Moraes: «como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um grego em ganga – um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida.» (p. 47). A dicotomia, para alguns críticos, opera-se durante a peça através da contraposição (sobretudo no segundo ato) do som infernal do batuque africano (dionisíaco) e o som ameno e suave das cordas do violão de Orfeu (apolíneo), mas tal pouco explica a formação musical de Orfeu, que em realidade toca um instrumento de origem e extração mais popular que erudita[2]: é com o pai, Apolo, que Orfeu aprendeu tudo o que sabe, e não frequentando um conservatório ou uma academia regular. Por outro lado, soa estranha a afirmação de que os negros não dispõem «de cultura e do culto apolíneo à beleza», pois dá a entrever, além do paternalismo de Vinicius, certo descaso seu acerca dos milênios de cultura, civilização e arte africana – arte cuja expressão pura, primitivista, foi de capital importância para os movimentos de vanguarda do começo do século XX, sobretudo o Cubismo. A estranheza – num poeta tão valorizador das formas populares da cultura – não se dissipa ainda que se tome o termo «cultura» no sentido estrito de «arte», ou ainda que se releve os termos da comparação entre «gregos» e «negros», pois se sabe quão distante e diferente é a cultura destes, subsaariana, em relação à dos gregos. Em outros termos, pode-se dizer que dionisismo seja mesmo o impulso vital e a inspiração, em geral, mas penso que isso não pode se confundir com cultura popular, oral, ágrafa, intuitiva ou mágica – como o é, em alguma medida, a dos negros em questão.

---

então lhes coube compor a homenagem «Brasília, Sinfonia da Alvorada». Conquanto sem a poesia de Vinicius de Moraes, a bela peça musical, em quatro movimentos («O planalto deserto», «O homem», «A chegada dos Candangos» e «O trabalho e a construção»), pode ser ouvida no CD duplo *Jobim sinfônico* (gravado ao vivo pela OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – sob regência de Roberto Minczuk, na Sala São Paulo, em dezembro de 2002 e lançado comercialmente em 2003), bem como algumas das canções originais da peça *Orfeu da Conceição* («Overture» [*sic*], «Macumba», «Modinha» e «Se todos fossem iguais a você», esta na voz maviosa do convidado Milton Nascimento).

[2] Até onde se sabe, o violão é de origem árabe (séc. VIII) e foi introduzido na Península Ibérica com a conquista moura, adquirindo, na Espanha e em Portugal, vários feitios e modalidades característicos (viola, violão, guitarra portuguesa…), e sendo utilizado em composições musicais populares e/ou eruditas. Trazido ao Brasil pelos colonizadores portugueses, aclimatou-se muito bem ao solo pátrio e já no séc. XVIII é o instrumento favorito de nosso árcade Domingos Caldas Barbosa, cujo livro *Viola de Lereno* (1798) recolhe seus poemas e composições musicais. A obra e a vida aventuresca de Lereno estão bem estudadas em *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*, de José Ramos Tinhorão (2004).

De todo modo, a transposição do mito de Orfeu para a realidade social da favela carioca é um fato consumado (ainda que haja restrições ao texto de Vinicius), mas antes de tecer outras considerações, vejamos a estrutura da peça e o delineamento dos caracteres principais: a peça está dividida em três atos; a ação se passa em «Um morro carioca» e o tempo é «O presente» (p. 55). As personagens são as seguintes, adaptadas livremente da mitologia grega (p. 55): Orfeu da Conceição[3], «o músico»; Eurídice, «sua amada»; Clio, «a mãe de Orfeu»; Apolo, «o pai de Orfeu»; Aristeu, «criador de abelhas»; Mira de Tal, «mulher do morro»; A Dama Negra, personificação da Morte; Plutão, «presidente dos Maiorais do Inferno»; Prosérpina, «sua rainha»; O Cérbero, atualizado no leão-de-chácara que vigia a porta do clube Maiorais do Inferno, na cidade; Gente do morro; Os Maiorais do Inferno (sócios e frequentadores do clube, na noite de Carnaval); Coro e Corifeu. Embora pareça irrisório, é preciso salientar que a mãe de Orfeu é Calíope, e não Clio (esta é a musa da História – quando muito, da eloquência – e não da poesia), enquanto seu pai é o deus-rio trácio Éagro (e não o deus Apolo), embora aqui o autor seja mais coerente porque em várias versões do mito de Orfeu este é tido como filho de Apolo. Em relação às duas personagens infernais (Plutão e Prosérpina), não se pode deixar de reconhecer que ambos, gordos, balofos e ridículos, parodicamente caracterizados como rei e rainha Momo do Carnaval, foram um achado de Vinicius de Moraes, bem como a presença hierática da Dama Negra e a transformação do cão infernal no moderno leão-de-chácara. Por outro lado, ressente-se da irrisória exploração do caráter de algumas personagens principais e, em consequência, da irrisória exploração do conflito dramático entre elas (Orfeu x seu rival Aristeu; a meiga Eurídice x Mira de Tal, ex-amante de Orfeu), com o que o espetáculo se adensaria e ganharia muito mais em «tragédia» ou ao menos em patetismo cênico-teatral, fazendo jus a seu subtítulo. Porém, a leveza e o adocicado do musical de sabor hollywoodiano predominam sempre.

Em resumo, o primeiro ato da peça passa-se no morro, à noite, sob a lua cheia, às vezes contrapondo-se a música de Orfeu aos sons da natureza noturna (inclusive com a presença de animais), que fascinam o artista. Aliás, é bastante interessante a paisagem sonora arquitetada na peça (música e ruídos), bem como a onipresença do violão nas mãos de Orfeu, pois o instrumento é ferramenta de trabalho do músico e, ao mesmo tempo, seu veículo de sedução (evidente símbolo fálico). Logo apresentam-se sumariamente as personagens principais e tem-se certa precipitação na ação, pois até ao final deste primeiro ato muita coisa terá acontecido: a primeira noite de amor de Orfeu e Eurídice, a briga dele com Mira de Tal, o cruel assassinato de Eurídice pelo ciumento Aristeu, que depois do crime some completamente de cena, a primeira aparição da Dama Negra. No segundo ato, Orfeu desce aos Infernos (a cidade, em plena terça-feira gorda de Carnaval – outro achado

[3] Para a estudiosa Maria do Socorro Simões, em «Onomástica e mito – Orfeu da Conceição», o nome «Conceição» (forma popular de «concepção») confere a Orfeu «a ambiguidade que distingue a linguagem poética» (SIMÕES, 2002: 113), pois evidencia seu nascimento obscuro e, ao mesmo tempo, enfatiza a fecundidade a ele implícita: ou seja, «é o verbo fecundado pela poesia», uma vez que «Orfeu fecunda o mundo com a semente da beleza» (p. 113).

precioso do autor) em busca de Eurídice e, depois de fascinar e apaziguar o leão-de-chácara Cérbero (qualificado como «o grande cão de muitos braços e muitas cabeças» – p. 87) com a sua música, consegue entrar no clube Maiorais do Inferno, presidido pelos Momos Plutão e Prosérpina. A busca do rapaz é infrutífera; e ele, visivelmente alterado pelo álcool e pela loucura que o toma aos poucos, acaba por projetar a imagem/lembrança de Eurídice nas mulheres presentes no clube. Por um lado, se se percebe ao final do segundo ato a solução fácil do enlouquecimento de Orfeu (fato que também acometerá sua mãe), por outro, essa segunda parte da peça é muito interessante porque explora, de um rico ponto de vista cênico-musical e dramatúrgico, atitudes corais (e de corpo de baile) das mulheres e homens presentes no salão, o que enriquece profusamente uma encenação teatral, pois se sabe que teatro não é apenas um bom texto para ser lido, mas uma pletora complexa de signos em comunhão e em combinação num espetáculo encenado para ser visto/ouvido num aqui/agora irrepetível, dos ruídos à música; dos penteados à voz; da iluminação à marcação cênica; da maquilagem aos figurinos; da dança aos adereços de cena e dos carregados pelos atores; do cenário à palavra falada, escrita, cantada ou gritada; do gesto à atitude congelada; da projeção por meios tecnológicos ao cartaz e à parada súbita, metateatral; do riso à seriedade hierática etc.

A ação do terceiro ato, enfim, transporta-se novamente para o morro, onde, além do barraco de Orfeu, tem-se agora uma «tendinha» que faz as vezes de bar em que se embriagam alguns homens e várias mulheres (as Bacantes, capitaneadas por Mira de Tal, que assassinarão Orfeu). Porém, antes desta cena final, a mãe de Orfeu terá enlouquecido por causa do sumiço e do destino atroz do músico, que fora privado de juízo, e alguns moleques aparecem em cena empunhando o violão e cantando alguns sambas de Orfeu, numa clara demonstração do legado do artista para o morro. E é justamente no terceiro ato que as várias personagens do povo enfatizam a bondade de Orfeu: «Foi Orfeu quem mudou a minha vida / […] E não faltava nada pra ninguém.» (MORAES, 1995: 99), alçando-o a «anjo» e «santo» (p. 99), numa espécie de exploração do tópico Orfeu, herói civilizador. Este, aliás, é bem claro numa das falas finais de Clio, a mãe do artista: «Orfeu é músico / Sua música é vida. Sem Orfeu / Não há vida. Orfeu é a sentinela / Do morro, é a paz do morro, Orfeu. Sem ele / Não há paz, não há nada […]» (p. 101). Enfim, as Bacantes, armadas de facas e navalhas, atiram-se contra o poeta e este, ensanguentado, recebe a segunda visita da Dama Negra (que ora se expressa com a voz de Eurídice), a quem clama: «Me leva, meu amor…» (p. 108). A fala final é do coro, que enfatiza: «Juntaram-se a Mulher, a Morte, a Lua / Para matar Orfeu, […] / Porém as três não sabem de uma coisa: / Tudo morre que nasce e que viveu / Só não morre no mundo a voz de Orfeu.» (p. 109).

O coro não é fixo e, evidentemente, não tem o mesmo papel que na tragédia grega, aparecendo de modo ocasional durante o desenrolar da peça. Esta, por exemplo, se abre no primeiro ato com a fala do Corifeu, o qual, através de um claro soneto em versos decassílabos e sistema de rimas ABBACDCDEFEGFG, anuncia o mote principal da peça (a beleza

de Eurídice e o amor de Orfeu por ela): «São demais os perigos desta vida / Para quem tem paixão, principalmente […] / Deve andar perto uma mulher que é feita / De música, luar e sentimento / E que a vida não quer, de tão perfeita. […]» (p. 56).

Pelos excertos citados constata-se que o primeiro e o terceiro atos são escritos em versos decassílabos brancos, enquanto o segundo o é em prosa. Conforme a tradição, tais versos às vezes se quebram para completar/concatenar os diálogos das várias personagens, conforme o exemplo: «EURÍDICE: Vai ser tua antes de ser… // ORFEU (*tomando-a nos braços*): Paixão! / Paixão que me alucina e me dá vida / Mulher do meu amor aparecida / Eu te quero pra mim! // EURÍDICE: Ainda não!» (p. 65; grifos meus). Evidente que, mesmo brancos, os decassílabos do primeiro e do terceiro atos da peça apresentam, ocasionalmente, rimas externas e internas, toantes e consoantes, além de assonâncias e aliterações – assim como as canções da peça, embora todas estas se valham de versos livres, de métrica muito variada (talvez a demonstrar, na estrutura profunda do texto, o caráter popular e inspirado da poesia/música do Orfeu negro). Conforme a rima grifada, acima, dá a ver (e a ouvir), há muitos outros exemplos no texto de Moraes, mas tal processo sonoro se intensifica de modo muito expressivo no final do primeiro ato (p. 80-83), quando as falas, respectivamente, de Eurídice e Orfeu, Aristeu e Dama Negra, Dama Negra e Orfeu, se ancoram na rima, na repetição e no eco dos nomes dos rivais, reiterados em verbos, pronomes e substantivos com final em **eu**, como a acentuar o conflito entre os dois rapazes e o desfecho sangrento deste primeiro ato (morte de Eurídice): «Orfeu / Aristeu / deu / meu / morreu / perdeu / eu / adeus…»

Segundo o crítico Sábato Magaldi (1998), a dicotomia verso/prosa não se justifica na estrutura da peça, mas é preciso considerar que o segundo ato é em prosa justamente porque se está fora do morro, ou seja, é o momento da catábase de Orfeu ao centro/inferno da cidade, em busca de Eurídice já morta. Em decorrência, o fato aponta para uma visão dicotômica e dissonante de morro e cidade: enquanto esta é um espaço disfórico, um *locus horrendus* incompreensível ao poeta, o morro é um eufórico *locus amœnus*, pleno de harmonia e beleza, música, poesia e amor, enaltecendo-se a favela como um espaço positivamente estereotipado.

Além da escolha alternada entre verso e prosa, Moraes ressalta a importância da fala (às vezes incorreta, de acordo com os padrões da língua) e da gíria popular em seu texto e na encenação deste, o qual atinge, também, ricos momentos de autêntica poesia lírica, embora às vezes mal aproveitados: refiro-me, por exemplo, ao famoso e sempre citado monólogo de Orfeu (MORAES, 1995: 68-70), bem eficiente na apresentação que de si mesmo e de sua amada faz o poeta. Porém, quase em seguida, tem-se o monólogo de Aristeu, em tudo contraposto ao de Orfeu, mas tão belo quanto o deste e – conforme já se afirmou – mal aproveitado porque, ao invés de dois monólogos soltos em cena, o poeta ganharia muito mais, dramaturgicamente, se os colocasse frente a frente, num embate agonístico que é sempre útil e sempre caro ao melhor teatro, ainda mais quando este se

quer uma «Tragédia carioca». Não cito o de Orfeu, porque arquiconhecido, mas transcrevo alguns versos do monólogo de Aristeu:

Eu me chamo Aristeu, pastor de abelhas
Mas não há mel bastante neste mundo
Para adoçar a minha negra mágoa…
[…] Ah, negra inveja
De Orfeu! Ah, música de Orfeu! Ah, coração
Meu, negro favo crepitando abelhas
A destilarem o negro mel do crime!
Orfeu, meu irmão, por quê? por que teu vulto
Em forma de punhal no meu caminho?
[…] Ah, desgraçado
Aristeu, pobre vendedor de mel
Do mel de Orfeu! Tu, Orfeu, deste a colmeia
Que um dia, entre as abelhas, de repente
Abriu na cera ao ninho da serpente
Que há de picar Eurídice no seio:
Negro seio que nunca há de dar leite… (MORAES, 1995: 73-74).

A dolorosa queixa, em contraste cromático de negro e ouro (mel), a explorar os vários sentidos do vocábulo, fica perdida no desenrolar da ação, se não se tem um ator de qualidade a desempenhar o fraco papel do apicultor. Logo após seu monólogo, Aristeu assassina Eurídice por ciúme, sai de cena e simplesmente não mais retorna, nem mesmo para uma discussão máscula com Orfeu (na lenda, Eurídice é morta por acidente pela picada de uma serpente, mas enquanto fugia do cerco erótico de Aristeu): tal fato pode parecer um imperdoável e grave cochilo de Moraes, mas talvez seja uma maneira de evidenciar a impunidade e a gratuidade da violência cometida contra a mulher, situação de machismo e sexismo que aparece em outras peças do autor. Aliás, pouco antes do assassinato de Eurídice, o próprio Orfeu, exemplo de conduta positiva para todos os habitantes do morro, agride sua ex-amante em cena, Mira de Tal, cuja falta de um sobrenome paterno a expõe como uma qualquer, apenas mais uma «de Tal», objeto sem individualidade e disponível a todos os homens.

Em outro sentido, a linguagem dúbia de *Orfeu da Conceição* apresenta outros efeitos, por certo positivos, quando, por exemplo, o autor mescla registros discursivos diferentes, em contextos surpreendentes: refiro-me ao uso das cantigas de roda infantis pelo coro das mulheres, no segundo ato (p. 90-93), ou à paródia, também em coro, da oração cristã do «Credo» logo no começo do terceiro ato, quando Orfeu é procurado por sua mãe em desespero: «Creio em Orfeu… / Criador de melodia… / Orfeu, filho de Apolo… / Nosso Orfeu! / Nasceu de Clio… / E muito padeceu / Sob o poder maior da poesia… / E foi pela

paixão crucificado… / E ficou louco e abandonado… / Desceu às trevas, e das grandes trevas ressurgiu à luz, e subiu ao morro onde está vagando como alma penada procurando Eurídice…» (p. 94).

O musical de Vinicius de Moraes, conforme já ressaltado, tem seus bons momentos e as canções entoadas em cena colaboraram para tal efeito, sendo que várias delas adquiriram existência autônoma e entraram para o repertório nacional, a exemplo de «Valsa de Eurídice» (p. 55) ou «Se todos fossem iguais a você» (p. 69-70). Porém, penso que isto não esconde os problemas básicos em relação à caracterização das personagens, conforme já apontado, ou problemas em relação à visão edulcorada que se tem, na peça, sobre a favela carioca e sobre o negro. Quanto à transposição do mito de Orfeu para tal realidade social, tendo a julgá-la uma homenagem sincera de Vinicius de Moraes ao artista do morro, negro ou mestiço, popular e inspirado[4], conquanto a visão desse artista negro e do seu espaço depauperado seja sumamente falseada (ou idealizada) por Vinicius de Moraes, conforme alguma crítica vem acentuando.

III.

Depois da primeira curtíssima temporada (25 a 30 de setembro de 1956), *Orfeu da Conceição* teve nova montagem praticamente 40 anos depois da estreia, em 1995, no mesmo Municipal do Rio, com direção de Haroldo Costa (que fez o papel de Orfeu na encenação original), novo cenário de Oscar Niemeyer e os atores Norton Nascimento e Camila Pitanga vivendo o par amoroso Orfeu e Eurídice. Segundo a dissertação de Mestrado de Fabiana Quintana Dias (2011: 53), «A surpresa musical desta montagem foi o 'Soneto de Corifeu' que virou um rap cantado em coro.» Levada a São Paulo em dezembro do mesmo ano, a peça dirigida por Haroldo Costa recebeu nova roupagem em 1997, na capital paulista (Teatro Paulo Eiró), agora com novos atores e a participação de músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Finalmente, ainda segundo Dias (p. 53), a quarta, «última e maior montagem» de *Orfeu da Conceição* deu-se em 2010, no Rio de Janeiro e depois em São Paulo (o espetáculo percorreu ainda um circuito comercial de seis cidades brasileiras, não enumeradas pela estudiosa), com direção de Aderbal Freire Filho, direção musical de Jaques Morelenbaum e Jaime Alem, cenografia de Marcos Flaksman, coreografia de Carlinhos de Jesus e figurinos de Kika Lopes. Conforme a pesquisadora, a história do poeta negro foi trazida para os dias atuais, com sua carga de violência (Orfeu é assaltado por três bandidos), bem como houve a inserção de algumas novidades: funk

[4] Uma segunda «Tragédia carioca» é *Gota d'água*, escrita e encenada nos anos 70 por Chico Buarque e Paulo Pontes, que se preocuparam em reescrever o mito de Medeia adaptando-o também à realidade das favelas do Rio de Janeiro. Também qualificável de «musical» (a canção que dá título à peça fez enorme sucesso à época, por conta de seu viés político), *Gota d'água* (também escrita em versos decassílabos, mas apoiada mais conscienciosamente nas rimas paralelas ou alternadas) talvez procure ser mais fiel e mais **realista** ao espaço que retrata, por certo devido à agressiva ditadura militar que o Brasil enfrentava.

na trilha sonora (que incluiu várias outras canções de Vinicius e Tom Jobim posteriores à peça – «Água de beber», «Felicidade», «O morro não tem vez») e a «presença cênica» do poeta Vinicius de Moraes como Corifeu (representado pelo ator Wladimir Pinheiro). Sobre as mudanças, transcrevo os argumentos do diretor, entrevistado por Dias em 2010:

> *Não criei novos personagens, diálogos, cenas ou conflitos dentro do texto, mas construí uma dramaturgia no entorno. Não fiz uma adaptação. Originalmente, a peça tinha um coro e um corifeu. O coro agora são os amigos do poeta, e o corifeu é o poeta. Criei diálogos e cenas para esses amigos. Boa parte do que o poeta diz são versos do Vinicius. Coloquei em cena sonetos, canções e diálogos nos espaços onde a peça permite. São intervenções que dialogam com o original, mas não o modificam.* (FREIRE FILHO *apud* DIAS, 2011: 54; grifo meu).

Intervenções que, evidentemente, já as fizera o próprio Vinicius de Moraes em relação à tradição grega, transplantando o mito de Orfeu para a realidade agressiva da favela carioca e transformando o mito do poeta lendário (geral, de origem anônima e obscura) numa personagem definida e autônoma, válida em sua ontologia de jovem homem negro, agora personificado e personalizado com o nome de Orfeu da Conceição. Intervenções que, de resto, sempre são pertinentes e fundamentais na releitura e na reescritura de qualquer mito (Orfeu, Medeia, Narciso, D. Juan, Ofélia…), pois é preciso levar em consideração o tempo histórico e o espaço sócio-cultural em que os mitos (de origem obscura e anônima, repita-se) são reelaborados por dado artista em novas personagens autônomas e identificadas e, por conseguinte, recebidos e recepcionados por dado público, menos ou mais preparado, menos ou mais crítico.

Aliás, é isto o que se percebe, claramente, nos dois filmes derivados da peça de Vinicius de Moraes: o de Marcel Camus (*Orfeu negro*, 1959, premiado com a Palma de Ouro em Cannes – 1959 –, e com o Oscar e o Globo de Ouro – 1960 – de melhor filme estrangeiro) e o de Carlos Diegues (*Orfeu*, 1999). O primeiro (acusado de exotismo, mas importante como porta-estandarte dos valores musicais afro-brasileiros no exterior) e o segundo (mais vincadamente realista, ao explorar a violência e o estado paralelo conflagrado pelo tráfico de drogas nas favelas, nos tempos atuais) – ainda que muito diferentes entre si – são também recriações/releituras/reescrituras do mito de Orfeu (através, claro, da ótica pioneira de Vinicius de Moraes) e, tal qual na peça de 1956, valem pela construção que empreenderam de uma personagem autêntica e ontologicamente válida, imersa em dado espaço sócio-cultural e histórico, com seus problemas pessoais e coletivos. Quanto a um juízo de valor definitivo (ético e estético) em relação aos «três Orfeus» que aqui se esboçam, sabemos que é impossível, valendo somente a relatividade dos juízos críticos (pois também condicionados sócio-cultural e historicamente), seja da peça em si, em seus aspectos literários e potencialmente cênicos; seja de cada um dos filmes, particularizados; seja de uma perspectiva intersemiótica e comparativa destes entre si e/ou destes com aquela, conforme

tem sido a tônica dos estudos sobre o tema. Mas com uma diferença essencial, de meio e de especificidade: enquanto os filmes aí estão, gravados, definitivos e disponíveis em várias mídias, cada encenação teatral é sempre única (e se esfuma na lembrança e na história – porque da natureza do teatro –, se não gravada nas mídias de que hoje dispomos). Em decorrência, no teatro, a importância do texto original e das rubricas apontadas/sugeridas pelo autor e/ou pelos vários encenadores da peça (e isto vale, sem dúvida, também para a tragédia grega com a qual pretende aparentar-se o drama de Vinicius de Moraes).

Em outro diapasão, o uso exacerbado de canções na última montagem de *Orfeu da Conceição*, em 2010, ecoa o afirmado por Maria Lúcia Candeias em 2002, em breve texto disponível *on-line*: «[…] ainda é possível encontrar quem comente e monte essas adaptações, muito mais pela qualidade das músicas, do que pela literatura propriamente dita.» (CANDEIAS, 2002), pois na peça há «pouco traçado psicológico dos personagens [e] pouco conflito dramático», juízo com que concordo plenamente. O caráter débil do texto original é enfatizado já em 1959 pelo crítico teatral Sábato Magaldi (1998: 87), que considera melhor a adaptação cinematográfica de Marcel Camus (justamente pelo trabalho dos roteiristas, nos diálogos): «Dir-se-ia apenas que *Orfeu* não havia encontrado no teatro sua forma, ao passo que atingiu no cinema sua exata expressão.» Embora considere que a peça apresenta «cenas soltas de inegável beleza» (p. 90), Magaldi (p. 87-88) enumera os seguintes defeitos estruturais: «o texto original é fraco […] [o] diálogo é pouco cênico e as evasões líricas não se resolvem em dramaticidade.» Ademais, Moraes lançou mão de «imagens de duvidoso sabor» (p. 90) e deixou-se «seduzir pelo gosto de uma poesia fácil, que dá aos versos um colorido popularesco e não autenticamente popular.» – mas o crítico não distingue o que entende por «popular» e «popularesco», nessa peça que «realiza a romantização plena do músico popular, compondo à medida que as circunstâncias o inspiram» (p. 88). Tal inspirado Orfeu negro habitante do morro, ainda em palavras de Magaldi (p. 88), é o típico «malandro», «o improvisador absoluto», cuja música alimenta – e alimenta-se, recíproca e retroativamente – «do permanente culto feminino». O crítico, em seguida, vai alinhavando os pontos de contato, as diferenças, as soluções e as novidades do filme de Camus, dando a este, inegavelmente, a palma da vitória.

Também de 1959 (datado, mais precisamente, de 2.IX.1959) é o breve texto «*Orfeu do Carnaval*», de Manuel Bandeira (recolhido em 1986, por Carlos Drummond de Andrade, em *Andorinha, andorinha*), em que o pernambucano, mesmo referindo-se a Vinicius de Moraes como «nosso grande poeta» (BANDEIRA, 1986: 140), se exime de criticar o texto de *Orfeu da Conceição*, cujo processo criativo o autor expusera a Bandeira em carta de 1949, datada de Los Angeles. Na crônica, Bandeira (p. 139) comenta apenas que, ao assistir à representação da peça, pensou: «esta coisa do Vinicius ficaria muito melhor se realizada em cinema. Por isso, e sobretudo depois do sucesso de *Orfeu negro* no festival de Cannes, grande era a minha curiosidade de conhecer o filme de Camus.» Porém, numa «queixa histórica» que vale a pena transcrever quase na íntegra, pois consciente dos exces-

sos, do falseamento da realidade e do exotismo explorados no filme, o poeta afirma logo em seguida:

> *A decepção foi tão grande quanto a expectativa. […] O filme é para funcionar fora do Brasil, para estrangeiros que não conheçam o Brasil, ou que apenas o conheçam de passagem ou superficialmente. Há nele um parti pris de exotismo, que, a par de outros elementos bem acusadamente franceses, o tornam para nós, ao contrário da intenção do diretor, bastante insípido […]*
>
> *O filme vale afinal como documentário. Documentário da paisagem carioca, do carnaval carioca, da vida nas favelas dos nossos morros (e aqui há deformação, que pode induzir o estrangeiro a crer que essa vida é um paraíso), documentário de macumba (esta o ponto mais alto a esse aspecto). Excesso de carnaval, excesso de dança, dentro do qual quase que se perde a história de Orfeu, reduzida a um fio tênue, que, se não se parte, é porque a técnica de Camus o conduz com magistral habilidade.* (BANDEIRA, 1986: 140).

Escrevi, logo acima, «queixa histórica» porque a crônica de Bandeira e a crítica de Sábato Magaldi, ainda que contrapostas, podem ser consideradas a semente de dupla floração que levou a acesa polêmica em torno do filme de Camus, no Brasil, na França e nos EUA, tal qual estudada, por exemplo, por Anaïs Fléchet em «Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu negro* de Marcel Camus (1959-2008)» (rev. *Significação*, 2009). No artigo, a estudiosa busca articular cinema e MPB, sobretudo, e preocupa-se, além das «trocas culturais» (e/ou «relações interculturais») entre Brasil, França e EUA, em comparar brevemente a peça teatral e o filme de 1959. Um bom texto reflexivo, sem dúvida, que se abre com a seguinte assertiva: «Realizado por Marcel Camus a partir de uma ideia [*sic*] original de Vinicius de Moraes, o filme *Orfeu negro* pode ser considerado como um marco na história da divulgação da cultura brasileira no mundo» (FLÉCHET, 2009: 45). E por que «marco», se tão acirrada polêmica se acendeu em torno do filme? Por três motivos principais, segundo a autora (p. 45): pelas «imagens coloridas do Rio de Janeiro e da baía de Guanabara»; pelo «elenco inteiramente negro»; e pela «trilha sonora», uma vez que o filme propiciou a «difusão inédita dos ritmos afro-brasileiros além das fronteiras nacionais […] [e] é tradicionalmente visto como o ponto de partida da moda internacional da bossa nova na alvorada dos anos 1960.» (p. 47). A trilha sonora, que ainda «surpreende hoje por sua diversidade.» (p. 53), é da máxima importância para a estudiosa, pois compreende «vários gêneros musicais» (p. 52-53) que ela divide em três grandes categorias: as canções cantadas por Orfeu (samba moderno pré-bossa nova); as músicas de carnaval, que incluem o aparato da escola de samba (bateria), a marchinha antiga e o frevo; e a música tradicional afro-brasileira, mais perceptível nos momentos de macumba.

Se há acerto de Fléchet em relação à divulgação de nossos ritmos pelo *Orfeu negro*, no capítulo das críticas brasileiras ao filme de Camus ela considera (talvez com exagero) que grande parte destas contrapunha a inautenticidade e «a mediocridade de *Orfeu negro* […] à criatividade da peça de teatro *Orfeu da Conceição*» (p. 50), a qual «foi bem recebida pela

crítica na época» (p. 50) – o que é questionável, se considerarmos os dois citados acima, Magaldi e Bandeira –, e, ainda segundo a autora, «é hoje considerada como um momento de surgimento da modernidade musical e teatral brasileira.» (p. 50), pois «profundamente moderna» (p. 51) – aspecto também questionável, se não em relação à música, por certo em relação ao teatro brasileiro, cuja modernidade já se definira duas décadas antes com os textos de Oswald de Andrade (anos 30) e os textos e as montagens de Nelson Rodrigues (anos 40).

Se Fléchet está preocupada com a recepção brasileira e internacional do filme de Camus, Lúcia Nagib, em «Orfeu negro em cores: mito e realismo no filme de Cacá Diegues» (2001), faz um detalhado estudo sobre a última versão cinematográfica (1999) de *Orfeu da Conceição*, elaborada sob uma «concepção inteiramente nova» (NAGIB, 2001: 16) e com o «mandamento principal [...] [de] ser fiel ao espírito da peça de Vinicius» (p. 16), numa metacrítica ao próprio filme de Marcel Camus. Em seu belo e imprescindível texto, Nagib estuda o modo como Diegues articulou, no filme, «a dimensão realista» (o contexto atual da favela carioca; o tráfico de drogas) e «a dimensão mítica» (a história transcendente de Orfeu e Eurídice). Se esta é atemporal e universal, e sempre reitera a morte exemplar dos amantes, aquela, verdadeiro estado paralelo, vive sob contínuas transformações contingenciais:

> *Segundo Diegues, a favela de Orfeu corresponde à terceira fase de seu desenvolvimento histórico: não mais a favela romântica e ingênua, povoada de personagens bons de* Orfeu negro *ou* Rio 40 graus*, não mais a favela infernal do inchaço urbano e das migrações desordenadas, mas a favela da luta pela afirmação, pelo orgulho de ser favelado, mesmo convivendo com todas as suas adversidades.* (NAGIB, 2001: 23).

A este ponto voltarei na conclusão do presente ensaio. Por ora, apesar de todas as suas limitações literárias e dramatúrgicas (compensadas, por certo, pela música, e, talvez, pelo fato de sempre ser colocada ao lado dos filmes), ressalto que *Orfeu da Conceição* tem gozado de certo favor dos estudos literários e culturais, na Universidade e fora dela, conforme atestam os vários estudos citados (Dias, Candeias, Magaldi, Bandeira, Fléchet e Nagib). A estes, somo a vasta bibliografia compulsada para o presente trabalho, que então me levou a dividir em quatro grupos principais as maneiras pelas quais a peça de Moraes foi recepcionada desde a estreia em 1956, e friso desde já que os quatro modos, além de se cruzarem, quase que inevitavelmente fazem a relação ou a interrelação teatro & cinema, com menos espaço para a literatura:

a) o primeiro grupo incluiria a crítica à montagem teatral da peça, em suas possibilidades e virtualidades cênico-espetaculares (já em 1956, mas enfocando também montagens posteriores): além de Magaldi e Bandeira, alguns críticos citados pelo estudo pioneiro de Luiz Tosta Paranhos (Reynaldo Jardim, Abdias do Nascimento, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Eduardo Portella, Affonso Grisolli, Paulo Pon-

tes…). De acordo com Paranhos (1980: 59), «A montagem de *Orfeu da Conceição* dividiu a crítica. Grandes elogios e ataques.» Mais recentemente, o breve texto de Candeias (2002) e a dissertação acadêmica de Dias (2011);

b) o segundo grupo conteria estudos mais literários da peça de Moraes, sob o ponto de vista da tragédia e da Estilística (Paranhos, 1980); ou aplicando ao texto a semiologia teatral de Tadeusz Kowzan, conforme a monografia de Especialização de Regina C. H. G. de Souza apresentada à UNESP / Araraquara em 2003; ou buscando compreender em que medida a «Tragédia carioca» de nosso poeta «obedece» ou «desobedece» aos parâmetros da tragédia grega, e em que medida nosso Orfeu negro (encarado sob a perspectiva do tipo social do malandro carioca) atualizaria questões inerentes ao herói trágico (*moira*, *hybris*, *hamartia*…). Neste caso, há duas dissertações de Mestrado: a de Núbia G. L. da Fonseca (PUC-Minas, 2007) e a de Michel de Lucena Costa (UFPB, 2014), sendo que esta, ao valer-se do conceito de carnavalização de Bakhtine e ao ancorar-se na Semiótica da Cultura de extração russa, consegue resultados mais críticos e mais satisfatórios ao estudar *Orfeu da Conceição* como uma «tragédia carnavalizada» (COSTA, 2014: 8) e ao buscar respostas, nesta, ao «processo de ressignificação [e de modelização] do mito grego» (p. 8). Num caso como no outro, ainda que se reportem a Nelson Rodrigues como também autor de «tragédias cariocas», parece não compreenderem a distância que há entre o genial dramaturgo pernambucano e o poeta Vinicius, em termos de construção dramática e de adensamento psicológico das personagens (*Vestido de noiva*, das «Peças psicológicas», e *Toda nudez será castigada*, das «Tragédias cariocas», para mencionar apenas dois exemplos). Outro problema mal posto e mal enfrentado pelas dissertações (ou pela maioria dos estudos que enfoca o problema) é a caracterização de tragédia e trágico, cujos sentidos variaram sensivelmente desde a Grécia clássica e chegaram até nós com novas roupagens e novos significados (Shakespeare, Antônio Ferreira, Racine, Corneille, Schiller…). Devido a isto, a pouca preocupação com (e a não resposta às) questões fulcrais ao universo órfico em análise: Orfeu é um mito trágico, como Édipo ou Agamêmnon? Como? Por quê? A moderna personagem Orfeu da Conceição é trágica? Ou apenas patética? A peça de Moraes é realmente uma tragédia? Ou seria apenas trágica? Ou patética? Problemas demais, sem dúvida, que talvez não afetem os filmes decorridos da peça, e que talvez levaram outros estudiosos a cuidarem mais do contexto social do original de Vinicius: é a escolha de Oliveira (2012) e Pereira (2015), que estudaram-no sob a perspectiva dos problemas políticos e histórico-sociais. O segundo destes textos, conquanto junte vários pares de opostos que caracterizariam *Orfeu da Conceição* como emblemática da «dialética da ordem e da desordem» brasileira, pouco avança em relação ao texto, pois se embrenha nos dois filmes que nele se inspiraram. Outrossim, o autor, embora o utilize fartamente, não cita o estudo pioneiro

de Antonio Candido, que décadas atrás instituiu o paradigma da ordem e da desordem para explicar, num ensaio pioneiro, o funcionamento da sociedade brasileira do século XIX, tal qual retratada no romance (também carioca) *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Seria interessante, pois, que Pereira retomasse o crítico paulista para, agora com mais munição, avançar pelo bom caminho interpretativo que intuiu, em relação à peça de Vinicius de Moraes;

c) o terceiro grupo incluiria os vários trabalhos que, no Brasil ou fora do país, se empenharam em rastrear, sob a perspectiva mais evidente dos Estudos Clássicos, as relações do Orfeu negro com as origens míticas do Orfeu grego (Nascimento, 1987; Pérez, 2012; Ribeiro, 2012; Santos, 2009), em resultados menos ou mais felizes;

d) o quarto grupo teria a peça teatral como mero ponto de partida e se voltaria quase que exclusivamente para outras linhas de pesquisa (culturais, midiáticas ou artísticas), em que os filmes são mais privilegiados: insere-se aqui, além dos artigos de Lúcia Nagib (2001), Thaïs Flores Nogueira Diniz – «Três versões de Orfeu» (2001) – e Samira Mór – «Marcas de brasilidade na obra cinematográfica *Orfeu*, de Cacá Diegues» (2011) –, a boa dissertação acadêmica (já citada) de Fabiana Q. Dias (2011), defendida no PPG em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, e cujo objetivo principal é, «através da decupagem imagética e sonora», analisar «a trilha musical como recurso articulatório da narrativa fílmica.» (DIAS, 2011: ix). Embora haja certo exagero da pesquisadora ao considerar que a encenação de 1956 representou «uma revolução e um marco» (DIAS, 2011: 31) no teatro brasileiro; e embora seja questionável sua afirmação de que a peça é «obediente às características da tragédia clássica» (p. 33), destaco seu mergulho nas várias representações do texto de Vinicius e na análise da música original da peça, bem como seu levantamento primoroso das dezenas de óperas que, desde o final do séc. XV até ao séc. XX (de Poliziano e Monteverdi a Orff e Harrisson Birtwistle), nutriram a dramaturgia musical através da reescritura do mito órfico, a ponto de «Orfeu ter se tornado a imagem arquetípica do drama musical.» (CARRASCO *apud* DIAS, 2011: 2) – tal como se deu na poesia lírica, acrescento. Enfim, a dissertação contém excelentes anexos das várias montagens teatrais de *Orfeu da Conceição*, bem como entrevistas com importantes personalidades nestas envolvidas e cópias de partituras, cartazes e outros elementos paratextuais do teatro e do cinema.

Defendida no mesmo PPG em Multimeios do IA/UNICAMP, cito a dissertação de Camilo D'Angelo Braz (2003), que parte do conceito multidisciplinar de «imaginário» (na criação cinematográfica e na recepção de seus produtos) para desembocar na análise de três narrativas fílmicas do mito de Orfeu: *Orfeu* (1949), de Jean Cocteau; *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus; e *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues, sempre com a convicção de que, «enquanto personagem de um filme, Orfeu é onticamente autônomo.» (BRAZ, 2003: 88),

ou seja, adquire personalidade individualizada e é uma construção pessoal/personalizada de cada um dos três diretores que o convocaram para personagem principal de seus filmes.

À guisa de conclusão, ressalte-se a validade e a importância da peça de Vinicius de Moraes no âmbito da cultura espetacular e do *show business* brasileiros, pois realmente ajudou a impulsionar, pelas décadas adiante, o teatro musical e/ou o espetáculo musical e/ou o que Paranhos chama «*show* dramático», que passaram a ter «grande aceitação» (PARANHOS, 1980: 63) massiva por parte de várias classes sociais do país. Dentre muitos exemplos, lembremos o *show* famoso, *Opinião* (dezembro de 1964), algumas montagens do teatro de Arena da década de 60, capitaneado por Gianfranceso Guarnieri e Augusto Boal (*Castro Alves pede passagem*, *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*…) e a encenação pelo TUCA do auto de Natal *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, com música de Chico Buarque.

Na propagação de efeitos que suscitou *Orfeu da Conceição*, também merece menção o caso pouco comentado de Violante do Canto, tradutora e escritora que publicou em Barcelona, em 1961, o romance *Orfeo negro*, que está a merecer análise comparativa mais detalhada em relação à peça e ao roteiro do filme de 1959, pois a «*novela*» (em espanhol), «*ha sido escrita según la película de Marcel Camus (guión de Jacques Viot, diálogos de Marcel Camus y Jacques Viot), inspirada en la obra teatral* Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes.*» (CANTO, 1961: 6; grifos meus). Veja-se, pois, que é uma produção de quarto grau, por certo já bastante diluída, se considerarmos, como seus antecessores, o mito original de Orfeu; a peça de Vinicius de Moraes; o filme/roteiro de Marcel Camus.

Enfim, recuperando a citação de Nagib/Diegues de páginas atrás, penso que a favela na peça de Vinicius de Moraes, de fato «romântica e ingênua», parece respingada pelas idealizações dos anos 50 (os eufóricos, desenvolvimentistas e bossa-novistas «Anos dourados») e contaminada pela crença na presumível democracia social e racial brasileira, que, sabemos todos, nunca existiu a não ser no discurso das elites, dos intelectuais cooptados e dos políticos preocupados com o branqueamento do país: por isso o aceite geral da homenagem a toda uma raça desde sempre espoliada, através de um Orfeu negro e exótico. E, conforme Moraes frisa, ele quis homenagear o negro carioca, não o negro brasileiro, pois talvez soubesse das diferenças que há nos modos de vida das várias etnias e populações negras do Brasil, de norte a sul do país. Por outro lado, a favela (no final do séc. XIX, nos anos 50 ou nos dias que correm) não é e nunca foi um espaço onde vivam e convivam apenas negros, conquanto estes tenham sido a maioria, de fato, de seu contingente populacional, pois desde a abolição da escravatura (1888) e a proclamação da República (1889) foram cada vez mais empurrados para longe dos centros urbanos: nas chamadas favelas[5], pois, é que então tive-

[5] O termo **favela** designa, a princípio, uma planta arbustiva muito resistente (*Cnidoscolus quercifolius*), endêmica do Brasil (sobretudo no sertão do Nordeste) e descrita por Euclides da Cunha em *Os sertões*, que a qualifica de «plantas sociais» e enfatiza que «têm, nas folhas de células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa.»

ram que se arranjar em condições subumanas de habitação, de trabalho, de saúde, de estudo e de convivência social, na base do improviso, sob o aumento constante (nas últimas décadas, sobretudo) da violência armada e do tráfico de drogas, às vezes sem qualquer segurança ou infraestrutura urbana fornecida pelo Estado. Este seria, pois, o melhor sentido para o subtítulo da peça de Vinicius de Moraes, «Tragédia carioca», uma vez que no espaço degradado da favela (escreve nosso poeta e nele cremos) sempre pode nascer (e renascer) um novo Orfeu.

Referências

AUGUSTO, R. (2013) – *Os versos fraturados de 'Orfeu da Conceição'*. «Sibila». São Paulo. a. 15. Disponível em: <www.sibila.com.br>. [Consulta realizada em 17/09/2015].

BANDEIRA, M. (1986) – *Orfeu do carnaval*. In *Andorinha, andorinha*. Seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio, p. 139-140.

BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F., *coords.* (2008) – *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Madrid: Akal, (2 v.).

BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F.; SANTAMARIA, M. A., *eds.* (2006 [?]) – *Orfeo y el orfismo: nuevas perspectivas*. Madrid: UCM.

BERNABÉ, A.; JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. (2001) – *Instrucciones para el Más Allá: las laminillas órficas de oro*. Apéndice iconográfico de Ricardo Olmos. Ilustraciones de Sara Olmos. Madrid: Ed. Clásicas.

BRAZ, C. D'A. (2003) – *As representações do imaginário: uma análise crítica a partir de três leituras fílmicas de Orfeu*. Dissertação de Mestrado – PPG em Multimeios. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP.

BRUNEL, P., *org.* (2005) – *Dicionário de mitos literários*. Prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevcenko. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: J. Olympio.

BUARQUE, C. B. de.; PONTES, P. (1993) – *Gota d'*água. 20.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CANDEIAS, M. L. (s/d) – *Análise crítica do texto 'Orfeu da Conceição'*. Disponível em: <www.jobim.com.br/colab/orfeu/analise_critica.html>. [Consulta realizada em 17/09/2015].

CANTO, V. do (1961) – *Orfeo negro*. Barcelona: Mateu.

COSTA, M. de L. (2014) – *'Orfeu da Conceição': ressignificação do mito a partir da carnavalização do trágico*. Dissertação de Mestrado – PPG em Letras. João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB.

(CUNHA, 2002: 223) – características de resistência que, metaforicamente, podem ser transferidas ao favelado – o qual, aproveitando o juízo de nosso escritor, também é «antes de tudo um forte», como o sertanejo. A planta, que provoca irritação em contato com a pele humana, nomeava um dos morros da cidadela de Canudos; e soldados que lutaram na Bahia, no cruel episódio histórico da Guerra de Canudos (1897), de volta ao Rio de Janeiro e sem receberem o soldo, instalaram-se em habitações precárias no morro da Providência, logo sendo chamados, pejorativamente, de «favelados», enquanto o lugar era apelidado de «Morro da favela». Além da Providência (a favela mais antiga do Brasil), os nomes se aplicaram também ao morro de Santo Antônio e outros, pois desde meados do séc. XIX estes vinham sendo ocupados desordenadamente com casebres e barracos insalubres, sem qualquer benfeitoria urbana. O problema cresce paralelamente ao desenvolvimento das grandes cidades brasileiras e se agrava bastante nos anos 70, com o ápice do êxodo rural no país, ainda hoje carente de uma política consistente de distribuição de renda e de resolução definitiva da falta de moradia. O termo «favela», tido hoje como politicamente incorreto, foi substituído pelo IBGE (Censo de 2010) pelo eufemismo «aglomerado subnormal». Segundo o Instituto (2010), há 11,4 milhões de brasileiros (6% da população) vivendo em favelas, as quais somam 6.329 unidades em 323 dos 5.565 municípios brasileiros, havendo maior concentração destas nas capitais (o Rio de Janeiro apresenta um contingente de 22% de sua população vivendo em favelas, enquanto em São Paulo o índice chega a 11%). Ainda conforme o último Censo do IBGE, a idade média desse habitante é 27,9 anos, sendo que os pardos compõem 68,4% da população. Polêmicas à parte, ressalte-se que os dados do instituto brasileiro divergem consideravelmente dos resultados do UN-HABITAT, órgão da ONU para o qual 26,4% da população brasileira vivia em favelas em 2005.

CUNHA, E. da (2002) – *Os sertões*. In SANTIAGO, S., *coord., seleção de livros e prefácio – Intérpretes do Brasil*. Introdução crítica de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. I, p. 169-606.

DIAS, F. Q. (2011) – *Orfeu: do mito à realidade brasileira – Uma análise da trilha sonora dos filmes 'Orfeu negro' (1959) e 'Orfeu' (1999) baseados na peça 'Orfeu da Conceição' de Vinicius de Moraes*. Dissertação de Mestrado – PPG em Multimeios. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP.

DINIZ, T. F. N. (2001) – *Três versões de Orfeu*. «Aletria». Belo Horizonte. 8, p. 34-41.

FLÉCHET, A. (2009) – *Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu negro de Marcel Camus (1959-2008)*. «Significação». São Paulo. 32, p. 43-62. Disponível em: <www.revistas.usp.br/significacao>. [Consulta realizada em 22/09/2015].

FONSECA, N. G. L. da (2007) – *'Orfeu da Conceição' de Vinicius de Moraes: um olhar sobre a tragédia na literatura brasileira*. Dissertação de Mestrado – PPG em Letras. Belo Horizonte: PUC-Minas.

MAGALDI, S. (1998) – *Orfeu da Conceição*. In *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, p. 87-90.

MÓR, S. (2011) – *Marcas de brasilidade na obra cinematográfica 'Orfeu', de Cacá Diegues*. «Darandina» revisteletrônica. Disponível em: <http://ufjf.br/darandina/>. [Consulta realizada em 17/09/2015]. [*Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política*. Juiz de Fora: UFJF, 2011].

MORAES, V. de (1995) – *Orfeu da Conceição*. In *Teatro em versos*. Organização, introdução e notas de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, p. 45-119.

NAGIB, L. (2001) – *Orfeu negro em cores: mito e realismo no filme de Cacá Diegues*. «Aletria». Belo Horizonte. 8, p. 15-24.

NASCIMENTO, D. B. P. do (1987) – *A lira de Orfeu nas claves de Vinicius*. In PINTO, N. F.; BRANDÃO, J. L., *org. – Cultura clássica em debate* [*Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos*]. Belo Horizonte: UFMG / CNPq / SBEC, p. 210-222.

OLIVEIRA, M. C. de S. (2006) – *Presenças de Orfeu*. Tese de Doutorado – PPG em Literatura Brasileira. São Paulo: FFLCH da USP.

OLIVEIRA, M. de (2012) – *A favela em Orfeu da Conceição*: *poetização e eurocentrismo*. «Navegações». Porto Alegre. 5, 2 (jul./dez.), p. 143-148.

PARANHOS, L. T. (1980) – *Orfeu da Conceição (tragédia carioca)*. Rio de Janeiro: J. Olympio.

PEREIRA, V. H. A. (s/d) – *A lira e os infernos da exclusão – Orfeu no Brasil*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/anais/anais%20IIICNLF%2046.html>. [Consulta realizada em 12/06/2015].

PÉREZ, M. J. (2012) – *El nuevo Orfeo. La visión de Vinicius de Moraes sobre el encantador de almas*. In LÓPEZ, A.; POCIÑA, A.; SILVA, M. de F., *coords. – De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECH / UC, p. 393-400.

RIBEIRO, A. L. S. (2012) – *A reconstrução do mito de Orfeu no carnaval brasileiro*. In LÓPEZ, A.; POCIÑA, A.; SILVA, M. de F., *cords. – De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECH / UC, p. 435-439.

RODRIGUES, N. (2004a) – *Vestido de noiva*. In *Teatro completo* (Peças psicológicas). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. 1, p. 83-137.

____ (2004b) – *Toda nudez será castigada*. In *Teatro completo* (Tragédias cariocas II). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. 4, p. 105-172.

SANTOS, E. C. P. dos (2009) – *O mito de Orpheus. A plasticidade do mito nas vozes de Virgílio, Vinicius e Camus*. In OLIVEIRA, F. de; TEXEIRA, C.; DIAS, P. B., *coords. – Espaços e paisagens: antiguidade clássica e heranças contemporâneas*. Coimbra: CECH / UC / APEC, vol. 2, p. 491-496.

SIMÕES, M. do S. (2002) – *Onomástica e mito –'Orfeu da Conceição'*. «Revista de Letras», Fortaleza. 24, ½ (jan./dez.), p. 112--117, Disponível em: <www.revistadeletras.ufc.br/rl24Art20.pdf>. [Consulta realizada em 22/09/2015].

SOUZA, R. C. H. G. de (2003) – *'Orfeu da Conceição', de Vinicius de Moraes*. Monografia (Especialização) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara, 2003.

TINHORÃO, J. R. (2004) – *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Ed. 34.

UMA REPORTAGEM IMAGOLÓGICA DA VELHA EUROPA POR UM MODERNISTA BRASILEIRO: ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO E *PATHÉ BABY*

ALBERTO SISMONDINI

U. Coimbra / Centro de Literatura Portuguesa, sarvagi@fl.uc.pt.

Ao analisar a visão da Europa, pelos viajantes brasileiros do século XX, numa perspetiva literária, é preciso considerar para o nosso discurso uma disciplina como a Imagologia que, no entender de Maria João Simões, pode ser representada como «uma via de aproximação ao desconhecido figurado literariamente» (SIMÕES, 2011: 9). Entre os autores modernistas que tornaram a odepórica uma fonte de inspiração, não podemos descurar Antônio de Alcântara Machado e o seu *Pathé-Baby* (1926)[1].

Falando em estudos literários, será também útil apreciar a obra de Mikhail Bakhtin, pois o seu trabalho referente a Rabelais e à cultura popular (1965)[2] resulta firmemente interligado a uma análise sobre a fenomenologia do entrudo, e o próprio modernismo brasileiro considera o carnaval como elemento fundacional da sua poética, tal como se encontra expresso nos manifestos Pau Brasil e Antropofágico de Oswald de Andrade.

Um aspeto importante nesta análise é a focalização operada pelo autor russo na representação carnavalesca do corpo, denominada «realismo grotesco», cuja peculiaridade é rebaixar tudo o que é alto, espiritual, ideal, abstrato. Nesse processo típico da paródia, a diminuição não tem um caráter formal nem relativo: o alto é o céu, o baixo é a terra que representa

[1] Para o nosso trabalho foi considerada a edição fac-similar editada em 2002 pela Livraria Garnier, Belo Horizonte-Rio de Janeiro.

[2] *Творчество франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* [*Tvorčestvo Fransua Rable v narodnaâ kul'tura srednevekov'â i Renessansa*]. Foi utilizada a tradução italiana de Romano Di Mili (1979), publicada pela editora Einaudi.

o princípio da absorção (túmulo, ventre) mas ao mesmo tempo do nascimento e da ressurreição; o rebaixamento como aproximação à terra enaltece imagens deformadas e exageradas do aspeto corporal gerador, isto é, a boca, os órgãos genitais, a barriga, de forma geral os orifícios que comunicam com o mundo exterior, para atos fisiológicos tais como comer, defecar, copular, engravidar, reproduzir-se. Um aviltamento aparentemente desconsagrador, mas que de facto ganha caráter sagrado por exaltar atos geradores de uma nova vida.

Citando e contestando a categorização do cómico operada, por Schneegans nas artes plásticas (BACHTIN, 1979: 332-350), Bakhtin considera o exagero caricatural como uma propriedade imprescindível do grotesco. Não podemos deixar de corroborar a constatação de as representações grotescas encontrarem na caricatura a sua forma expressiva natural, pois as ordens hierárquicas estabelecidas são subvertidas de forma transgressiva, para criar um contraste violento com os padrões canónicos. Grotesco e caricatura vivem do contraste, representam o polo oposto da regularidade, em conflito com o belo, exasperando o feio. É notório que a caricatura aproveita o feio e exagera as proporções, falsificando os gestos, a voz, os traços pessoais exteriores e espirituais de um indivíduo. A caricatura representa apenas o aspeto torpe, evidencia-o para uma representação cómica. A caricatura é inovadora, pois não se limita a reproduzir o que já existe, mas opera uma autêntica descoberta[3], aproveitando o real para dele focar apenas o objeto de escárnio. A caricatura torna definitivamente visíveis aspetos com que não deparamos normalmente.

Ao enunciar a sinapse carnaval-caricatura, não podemos dissociar desta conexão Antônio de Alcântara Machado, um autor que muito aproveitou a caricatura para cantar nas suas ficções modernistas uma nova sociedade paulistana «que ignorava a vetusta Academia de Direito e nada sabia dos salões que acolheram, antropofagicamente, os homens de 22» (BOSI, 1994: 375). O autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, filho de uma ilustre família da capital, fez três viagens à Europa na década de vinte do século passado. A deslocação ao antigo continente, tal como enfatiza Claudete Daflon, constituía uma espécie de rito de passagem para a intelectualidade brasileira.

A *condição* peculiar dada pela situação do Brasil no cenário internacional em função de sua tradição colonial ainda mais favorecia o deslocamento, no caso, para a Europa. Era uma movimentação decorrente ora da obrigatoriedade de finalizar os estudos formais ora do entendimento de que o mundo estava no além-mar. Diante disso, a travessia do Atlântico era bastante frequente entre os membros da elite brasileira e acentuou-se ao longo do século XIX (DAFLON, 2011: 26).

Pathé-Baby (1926) é um original relato de uma viagem à Europa que ocorreu em 1925 e que incluiu no seu roteiro Portugal, Espanha, França, Itália e o Reino Unido. O título da obra vem do aproveitamento metonímico do novo sistema de produção de filmagens da empresa parisiense «Pathé Frères», que tornou acessível também aos amadores o

[3] Cf. o pensamento de Kuno Fischer (1899) citado em bibliografia.

mundo da criação cinematográfica. Uma câmara Pathé-Baby simboliza a natural evolução modernista da clássica máquina fotográfica e representa uma ocasião bem aproveitada para pôr em prática uma escrita experimentalista, acentuando o hiato existente relativamente às formas canónicas de redação das narrativas ligadas à deslocação. O estilo fragmentado em que se instaura a descontinuidade do enredo, o cariz expressionista dos episódios, a emersão imperiosa de estado de ânimo, a relativização da cronologia contra qualquer unidade de tempo e de espaço, procuram uma geminação com a sétima arte, tornando a escrita de *Pathé-Baby*, nome em si já revelador, um «cinema com cheiro» (ANDRADE, 2002: 12).

Demonstrando uma atitude diferente da maioria dos viajantes brasileiros à Europa, e nomeadamente à Itália, Alcântara Machado parece não ser intimidado pelos vestígios de muitas civilizações milenárias e recusa qualquer subordinação a uma cultura que considera velha e gasta.

> *A questão da viagem transoceânica e as suas decorrências no cenário modernista brasileiro encontravam o interesse do escritor. Na crônica «Guaranis viajados», publicada em 1926 no* Jornal do Comércio, *mostra-se crítico à atitude basbaque dos brasileiros na Europa, especialmente pelo fascínio que habitualmente demonstram pelo que há de tradição e de antigo: «Só têm olhos extasiados para o presente-passado, para as projeções absurdas deste naquele, para a mercadoria multicentenária pela idade e pelo espírito dos museus oficiais» ou «O brasileiro dá um pulo até a Europa e volta botocudo como foi. Reforma o guarda-roupa mas não reforma as ideias»* (DAFLON, 2011: 32).

A escrita do jovem autor parece influenciada pela estética das vanguardas europeias ocidentais, corroborando o culto da industrialização como sinónimo de civilização. A estratégia representativa escolhida é o enaltecimento das paisagens das metrópoles industriais do norte versus o depreciamento ao nível grotesco de eventos aos quais o autor assiste, geralmente na Europa do sul ou latina e nomeadamente em Itália.

Enfatizando o aspeto surreal dos seus habitantes, a Europa torna-se consequentemente o palco de uma eterna *Commedia dell'Arte* fundamentada no grotesco; logo à chegada a Lisboa, vai o narrador ao encontro da rudez dos seus habitantes e sujice da cidade:

> *A lancha pula nas vagas: desce, sobe, desce, sobe […] – Ainda levamos muito tempo para alcançar a terra? – Eu sei lá! A cusparada completa a resposta amável. Enfim, Porto da Desinfecção. Merece desinfecção urgente. Imundo […] Mau cheiro […] o motorista não devia ter direito de usar colarinho, (mas usa, emporcalhado).* (MACHADO, 2002: 29).

Também Toledo aparece decadente e pobre:

> *A miséria estende as mãos encardidas deante da Catedral. O sacristão é analfabeto […] O microcéfalo de batina, com as unhas enlutadas, vai tocando nas ânforas de ouro, nos peitorais de esmeraldas, nas custódias de safira, nas imagens de coral.* (MACHADO, 2002: 224).

Existe uma dicotomia entre a perceção da Europa latina e da Europa norte-ocidental, cuja paisagem marcada pela industrialização ganha a mais alta consideração no olhar do jovem escritor. De facto o roteiro europeu apresentado no livro contém 11 capítulos referentes à Itália, 7 à Espanha, 1 a Portugal, 3 à França do norte (essencialmente Normandia e Paris) e apenas 1 à Inglaterra.

A representação de Itália, um país que saiu exausto da Grande Guerra e tentou encontrar no regime fascista a panaceia dos seus problemas, corresponde à do País do Carnaval por excelência. A procura de fontes anedóticas por Alcântara Machado parece já ter como referência os italianos de São Paulo, que seriam sucessivamente os protagonistas das *Novelas paulistanas*[4]. Os fragmentos narrativos italianos procuram, talvez inconscientemente, um «déjà-vu» do ambiente dos bairros de imigrantes de Brás, Mooca ou do Bexiga. A diáspora, que do país de Arlequim, Colombina e Polichinelo tinha trazido para São Paulo milhares de trabalhadores, era um fenómeno de tal monta que influenciava a composição social da cidade e do estado, contribuindo para forjar até uma «máscara» ítalo-paulista: Juó Bananére, aliás Alexandre Ribeiro Marcondes Machado[5] (1892-1933), autor de artigos e poemas no jornal o *Pirralho* de Oswald de Andrade entre 1911 e 1915. Alcântara Machado a seu respeito considerava:

> *A imigração italiana nos trouxe um magnífico tipo anedótico, urbano e inteiramente representativo da nova fisionomia da cidade. Pitoresco, simpático, orgulhoso da bela Itália, satisfeito com a segunda pátria, gesticulador e prolixo, presta-se perfeitamente à caricatura, cita Dante e*

---

[4] Este livro editado em 1961 é uma reunião de quatro obras anteriormente publicadas: *Brás, Bexiga e Barra Funda*, *Laranja da China*, *Mana Maria* e *Contos avulsos*. As *Novelas* testemunham as alterações que o desenvolvimento da cidade trouxera à paisagem urbana de São Paulo no início do século XX. Uma cidade povoada por novos habitantes, principalmente imigrantes italianos, a relacionar-se com o tronco luso-índio da sociedade urbana antiga, provocando mudanças de costumes, mentalidades, até influir nas morfologia e sintaxe da fala popular.

[5] «Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (Pindamonhangaba, SP, 1892 - São Paulo, SP, 1933). Poeta, cronista e engenheiro civil. Filho do médico José Francisco Marcondes Machado e de Mariana Ribeiro Marcondes Machado, vive até os sete anos na cidade natal, em seguida completando os estudos primários e preparatórios em Araraquara e Campinas. Muda-se para a capital, onde cursa o ginasial em humanidades, no Colégio Estadual Presidente Roosevelt. Em 1911, inicia sua colaboração para a revista *O Pirralho*, criada por Oswald de Andrade (1890-1954), com *As Cartas D'Abax'o Piques*, escritas numa linguagem macarrônica, mistura de português e italiano, inspirada na fala dos imigrantes do bairro Bela Vista (Bexiga), de São Paulo. É demitido da revista em 1915, após publicar uma sátira ao discurso nacionalista que o poeta Olavo Bilac (1865-1918) realizara na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco. Torna-se então redator da página *Sempr'Avanti!!* da revista quinzenal *O Queixoso*, editada por Monteiro Lobato (1882-1948). Forma-se em engenharia civil na Escola Politécnica de São Paulo em 1917, fundando uma empresa de construção, em seguida. No mesmo ano, publica em parceria com Moacir Piza *Galabaro*, livro em ataque ao Cônego Valois de Castro, que havia defendido as críticas feitas ao Brasil pelo *Diário Alemão*. Volta a colaborar para *O Pirralho*, no qual mantém a página *O Féxa*. Em 1924, seus poemas dispersos são recolhidos no volume *La Divina Increnca*. Cria o jornal semanal *Diário do Abax'o Piques* em 1933, que terá 21 números, até a morte do autor». In FERREIRA, Claudiney, *org.* – *Enciclopédia Itaú Cultural da Literatura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfmfuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5207&cd_idioma=28555&lst_palavras=>. [Consulta realizada em 23/10/2013].

intervém na política local. Voltolino[6] *desenhou-o bigodudo, pançudo, de cachimbo e bengalão. […] Voltolino enriqueceu a galeria [da caricatura brasileira] com um tipo novo: o ítalo-paulista.* (MACHADO, 1940: 225 e 252).

Juó Bananére é a síntese da nova sociedade paulista em que o imigrante, providentemente de ascendência italiana, se afirmava no cenário político e social. Surgiu como alter-ego de Annibale Scipione, colunista do *Pirralho* e pseudónimo do próprio Oswald de Andrade, e teria em Juó Larangére (criado por Geswaldo Castiglione) mais um epígono. Ganhou tão vasta popularidade que chegou a dirigir a secção *Rigalegio*[7] (1913-1914), sempre redigida numa pitoresca língua de contacto luso-italiana. Juó Bananére autoproclamado «poeta, barbiere i soldato – Candidato á Gademia Baolista de Letras» foi uma das vozes mais contundentes do Pré-modernismo brasileiro, demonstrando afinidades com as vanguardas europeias contemporâneas, nomeadamente o Dadaísmo:

Juó Bananére foi a barulhenta e histriônica figura que, tanto ética como esteticamente, começou a modificar o triste quadro conservador do início do século XX no Brasil. Com seus artigos debochados e alegres, o escritor destruía toda a postura solene que havia no país.

Suas atuações panfletárias e nacionalistas só igualam a dois outros personagens da história literária brasileira: o poeta barroco do século XVII Gregório de Matos, apelidado, por sua irreverência, de «boca de inferno», e o próprio Oswald de Andrade dos tempos antropofágicos de 1924. (FONSECA, 2001: 79).

Definida por marcar uma literatura epistolar em português macarrónico, salpicado de inúmeros italianismos lexicais, semânticos e sintáticos, a escrita de Bananére ao longo do tempo abarcou novos géneros, como poemas, comédias, artigos, *slogans* publicitários, paródias de canções, tudo a coexistir na mesma folha. Vai, a mero título de exemplo, a reprodução do *incipit* ao relatório de contas do ano 1913, como aparece no *Rigalegio* anexo ao n.º 125 do Pirralho (10 de janeiro de 1914).

Relatorio i bilanceto currispundente du anno di milanovecentotreze

Tuttos munno anda dizeno ai qui tê una brutta grise, chi stó tutto quibrato ecc. ecc.

Uh! per la Madonna! Chi mintira! U gaffé Guarany tá sempri xügno piore d'un indisgraziato.

Tuttasvia, u meize passato quibró quaranta bango do Gusteio Rulare! Ma u «Rigalejo» inveiz sta muito bê i non tê pirighio de si quibrá.

Con istas spricaçó damose oggi u bilanceto du animo de 1913. (RIGALEGIO, 10.01.194, N. 125)

[6] Trata-se do desenhista paulistano Lemmo Lemmi (1884-1926).

[7] O *Rigalegio* era um «Dromedário ilustrato: anarchia, sucialismo, literatura, vervia, futurismo, cavaço», cf. FONSECA, 2001: 64.

De facto, Juó Bananére fez da paródia uma arte entre jornalismo e literatura, num percurso próprio que se tornou inspirador para a ficção de Alcântara Machado.

As crónicas italianas de *Pathé-Baby* ultrapassam em número as outras, que dizem respeito aos outros países europeus e que em geral focam estereótipos aptos a corroborar a ideia de o Velho Continente estar atrasado na corrida para a modernidade: Las Palmas é uma colónia britânica, a higiene da Europa do sul é duvidosa, com Lisboa e os seus «mercados infectos», tal como Barcelona e as ruas de Sevilha sabem a «manteiga rançosa»; Toledo é assombrada por mendigos, Londres parece povoada de «cachorros bem educados» a cumprimentar-se de longe e as mulheres parisienses feias são as únicas honestas.

Milão, cidade do carnaval ambrosiano e da máscara Meneghino é o primeiro alvo das narrações itálicas do nosso autor. O «take» de abertura consagrado à Itália é dado na Galleria Vittorio Emanuele e a atmosfera festiva apresentada aparenta à de uma *navis stultorum*, se comparada com as descrições sobre Paris e Londres na mesma obra: há homens cujo visual recorda fantasias («não usam chapéus, usam juba. Fantástico. Os cabelos formam chumaço»), que se abandonam a atos impudicos e irracionais: «… os terríveis com o olhar despem e apalpam as mulheres. Reúnem-se em grupos, riem e cantarolam, gesticulam, berram, cospem e assobiam.» (MACHADO, 2002: 87-88).

E outras cenas intrigantes continuam a evocar um cortejo carnavalesco…

> *… soldados, velhos e criados assobiam Puccini […] Carabineiros carnavalescos, aos pares (um alto e um baixo, um alto e um baixo) […] parada de galões e de fardas […] Mulheres grávidas, de andar soleníssimo. Todas as gravatas masculinas são vermelhas, todos os pés femininos são de anjo.*

Uma situação análoga vem representada no episódio «regozijo nacional» a mostrar um país entregue ao fascismo e à figura carismática de Mussolini, que visa alimentar o orgulho nacionalista. O cortejo celebrativo é novamente objeto de gozo. A ironia futurista está bem patente neste excerto a alterar para o registo cómico o fervor patriótico:

> *Gritos de cartazes: VIVA EL RE! VIVA IL FASCIO! VIVA IL DUCE! Taratá-tchim-bum de bandas ambulantes. Camisas pretas. Cada peito de oficial é um anúncio de estabelecimento fabril premiado em cincoenta exposições universais […] um mutilado bigodudo troveja de instante a instante: Evviva il Re! Evviva Mussolini! (*MACHADO, 2002: 90-91).

O fragmento «notabilitades amestradas» (MACHADO, 2002: 89-90) apresenta-se como um exemplo cabal do processo de aviltamento caricatural representado pelo autor, tendo como protagonista um amestrador de pombos, cujos nomes evocam personalidades insignes tais como Mussolini, que «agita as azas», D'Annunzio, «um pombo de penas arrepiadas», Eleonora Duse, Francesca Bertini, Maria Melato, Pietro Mascagni[8].

[8] Eleonora Duse (1858-1924), Francesca Bertini (1892-1985) e Maria Melato (1885-1950), famosas atrizes de teatro e de cinema. Pietro Mascagni (1863-1945), compositor cuja obra mais popular é a ópera *Cavalleria rusticana.*

A imagem de Veneza é logo associada ao carnaval desde as primeiras linhas do texto «país da música», quer pela forma de representação de um festejo na Piazza San Marco, quer pela imagem sugestiva da parte cimeira da Basílica:

> *Do alto do Campanile, fogos de Bengala ensanguentam a noite. As pombas disparam. E a multidão vermelha, ondulando na praça estoura em aplausos. Os palácios abrem mil olhos brilhantes. […] Os cavalos da Basilica puxam um carro fantástico de carnaval em que explendem cúpolas* (MACHADO, 2009: 97).

A multidão é objeto de atenção, pois é geradora de situações hilariantes pelo contraste gerado entre uma atitude séria a cruzar-se com eventos cómicos, que perturbam a alta conduta de um concerto de música wagneriana:

> *As espadas dos oficiais prendem a renda dos chales femininos. Choradeira infantil. Bandejas de refrescos. Abalroamentos. A pituitária estrangeira sente indisfarçavelmente a aversão nacional ao banho. Toscanos fumegando […] dez minutos de agitação berrante […] Encerra-se o concerto. – Gelati! Gelati!* (MACHADO, 2002: 97-98).

A disjunção entre o solene e o grotesco continua a ser evidenciada em mais «takes»: em Assis quem perturba a paz mística do local é o «franciscano de hálito fedorento» que «limpa os dentes com o polegar» (MACHADO, 2002: 161), em Roma é mais um «guia de mau hálito» a demonstrar uma «erudição decorada» na poeira do Foro romano (MACHADO, 2002: 172), cuja inutilidade move o autor a desejar a construção de um arranha-céu no local; em Florença a atmosfera romântica de uma serenata é ridicularizada pela ênfase dada à corcunda do cantor, a lidar com um gato barulhento (MACHADO, 2002: 114), sempre em Veneza, os desacertos de orquestra e tenor profanam a *Aida* de Giuseppe Verdi (MACHADO, 2002: 99), em Nápoles as «mãos imundas do motorista-Baedeker» perturbam a visita à cidade e a contemplação do panorama desde Posillipo (MACHADO, 2002: 145-146).

Relembrando as considerações de Bakhtin sobre as imbricações entre o carnaval e a *Commedia dell'Arte* «… la commedia dell'arte, che più di ogni altra ha conservato il suo legame con il carnevale dal quale aveva preso vita» (BACHTIN, 1979: 41), o episódio da discussão entre pisanos põe a tónica na atitude natural dos italianos a fazer teatro:

> *Discussão de dois italianos na Ponte de Mezzo. Tempestuosa. Acabam mal. É agora a bofetada. Não. Berram ainda. É agora. Ainda não. Um esfacela o outro. É certo. Os dois se engolem. Fatalmente. Mais um berro e a desgraça se dá. É agora! E não aparece um carabineiro! Que horror! É agora! É ago…*
> *– Arrivederci. Tanti saluti a casa!*
> *– Grazzie. Tante belle cose alla zia!*
> *Amicissimos.* (MACHADO, 2002: 128).

A deformidade, a anormalidade física dos indivíduos que povoavam as feiras carnavalescas medievais (anões, gigantes, aberrações da natureza) inscrevem-se também na mesma categoria do corpo saudável sujeito a alterações (crescimento, gravidez, doença, velhice, decadência, desmembramento). O corpo grotesco não vem separado do mundo, não é fechado, é um corpo em processo, metamorfoseado, em relação com a natureza e com a incessante dinâmica de morte e rejuvenescimento. A imperfeição, a sujidade dos corpos e as suas secreções são novamente focadas numa Nápoles intemporal, no episódio mais emblemático e bakhtiniano, que a seguir vai reproduzido:

> *lixo*
>
> *de longe o mau cheiro anuncia a podridão. Podridão que se vende, como peixe, na Piazza del Mercato. Os vendedores berram um berro cantado. Mulheres manchadas de sujeira no rosto, nas mãos (os pés!…), escarram e gesticulam.*
>
> *A seguir, Strada del Lavinaro. Sentina habitada. As casas unem-se no alto por varais coloridos. O vento balança as calças remendadas e os cobertores furados.*
>
> *Cosinhas ao ar livre. Confusão de mostras de sapatos, de tabaco, de roupas, de verdura. Cheiro azedo de comida popular. Humidade pestilenta. Crianças núas pulando em poças de água verde. Mulheres amamentando. Burricos. Fedor de aglomeração pública. Panelas de macarrão. Mixórdia de cortiço. Mãos magras, abaixadas, catando pedaços de pão e tôcos de cigarro. A Traviata fanhosa (tarari-tarará-tatari) de um realejo torto. Flores de papel. Imagens santas. Tascas.*
>
> *– Signori, tengo una bella guagliona*
>
> *Dois olhos lindos de miséria. Gestos obscenos. Pilhas de parmezão e grana. Blesfêmias compridas. Bandeirinhas tricolores. Cartazes. OMMAGGIO A MARIA S.S. DEL CARMINE! VIVA MARIA S.S. DEL CARMINE! Em baixo a carvão: Morra!*
>
> *Uma velhinha corcunda dançando a tarantela ao som de uma orquestra de assobios garotos. Caçada desesperada de piolhos na soleira de uma porta. Algazarra e moscas. Pitoresco.*
>
> *Saudade da creolina.* (MACHADO, 2002: 147).

A evocação do desinfetante para dissolver tais cenas, dignas das telas de Hieronymus Bosch, é afirmação da superioridade do homem modernista e americano, que não aceita a subordinação à cultura poeirenta e decadente da Europa, encarnada pela Itália. Apesar de Paris fazer parte da «velha» Europa, em *Pathé-Baby* o olhar sobre a capital gaulesa é bem mais indulgente, pois Paris é plataforma de lançamento das vanguardas e os seus habitantes vibram ao ritmo dos avanços tecnológicos, como bem expressa a descrição ao ritmo futurista da chegada à metrópole:

> *Trilhos, trilhos, trilhos. Discos verdes, discos vermelhos. Lanternas. Sinais. Avisos. Letreiros. Trens parados. Trilhos. Postes. Guindastes. Locomotivas fumegantes. Arrabaldes tranquilos. Automóveis. Estações pequeninas de nomes enormes. Fumaça. Trilhos. Rapidez do trem que vôa. Ruído. Imobilidade das cousas que ficam. Cheiro de gente. Cheiro de trabalho. Cheiro de civilização. Trilhos.* (MACHADO, 2002: 43).

Também Londres, apesar de ser representada em rituais sociais formais já ultrapassados pela modernidade, sabe seduzir o autor com os encantos da tecnologia aparentada pelas fábricas e o frenesim por elas gerado:

> *Londres ofega como um motor. À esquerda o que faz tanta gente? As docas são o íman das embarcações. Os guindastes gemem, no fundo. É dos Tubes o ronco surdo. O ar cheira a gazolina. Confusão. Dinamização. Civilização.* (MACHADO, 2002: 80).

O mesmo não se pode dizer das cidades italianas, das espanholas ou da própria Lisboa irremediavelmente condenadas a ser palcos de estéreis máscaras recatadas, que veneram um passado oco, inútil. Roma é definida polemicamente «Roma-ruína, Roma-sacristia», até o definitivo «Roma-cemitério» qual último ato de degradação imagética da antiga urbe, Las Palmas é posse dos turistas britânicos, Madrid governada por um rei inepto, Lisboa suja e em mau estado de conservação (MACHADO, 2002: 174).

Partindo do princípio de que a representação de relações culturais é um espelho de um confronto, envolvente de um grau elevado de subjetividade[9] (LEERSEN, 2003), podemos afirmar que as andanças de Alcântara Machado pelo velho continente parecem procurar confirmações da paisagem humana já por ele encontrada nos bairros populares de São Paulo, pois o imigrante pobre ganha o menosprezo do nativo rico e leva o mesmo fardo de preconceitos da sua terra de origem. Também o olhar iconoclasta do jovem modernista mostra nações supostamente não representadas por lugares-comuns nos subúrbios da capital (São Paulo): a libertinagem parisiense dos bailaricos frenéticos e os cómicos hábitos excêntricos dos londrinos.

Alcântara Machado, como sublinha Oswald de Andrade no prefácio à obra citada, já não quer «imitar Hans Staden» (ANDRADE, 2002: 12), recusa ter a Europa como padrão estilístico para relatar a sua viagem, nega a atitude de dependência cultural que vigorava entre os viajantes brasileiros, desde as origens do país. Com este novo entendimento, para os «carcamanos», os «galegos», os «portugas» aquém e além do Atlântico, pitorescos, pobres e limitados, incapazes de perceber o ritmo da civilização industrial contemporânea, não haverá salvação.

Referências

ANDRADE, Oswald de (2002) – *Carta-Oceano*. In MACHADO, Antônio de Alcântara – *Pathé-Baby*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Garnier, p. 11-13.

APULEIO (2007) – *O burro de ouro*. Tradução e introdução de Delfim Ferreira Leão. Lisboa: Cotovia.

BACHTIN, Michail M. (1979) – *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Trad. de Romano Di Mili. Torino: Einaudi.

BANANÉRE, Juó (1914) – *Relatorio i bilanceto currispundente du anno di milanovecentotreze*. «O Rigalegio» suplemento de

[9] Disponível em: <http://www.imagologica.eu/leerssen>. [Consulta realizada em 27/09/2015].

«O Pirralho». São Paulo. 125 (10 de jan.). Em linha: <http://memoria.bn.br/pdf/213101/per213101_1914_00125.pdf>. (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Brasil). [Última consulta a 28/10/2013].

BOSI, Alfredo (1994) – *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.

DAFLON, Claudete (2011) – *O percurso escrito da viagem modernista: experimentação em Alcântara Machado e Raul Bopp*. «Revista Investigações». Fortaleza. 1, 24 (jan.), p. 25-53.

FERREIRA, Claudiney, *coord.* (2007) – *Enciclopédia Itaú Cultural da Literatura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/>. [Consulta realizada em 30/10/2013].

FISHER, Ernst Kuno Berthold (2005) – *Über den Witz*. (Heidelberg: Carl Winter, 1899). New York: Elibron.

FONSECA, Cristina (2001) – *Juó Bananére, o abuso em blague*. São Paulo: Edições 34.

LEERSEN, Joep (s/d) – *Images – Information – National identity and national stereotype*. Disponível em: <http://www.imagologica.eu/leerssen>. [Consulta realizada em 27/09/2015].

MACHADO, Antônio de Alcântara (1940) – *Cavaquinho e saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio.

____ (1971) – *Novelas paulistanas*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

____ (2002) – *Pathé Baby*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Garnier.

____ (2005) - *Brás, Beixiga e Barra Funda*. Comentários e notas de Glória Cordovani. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

SIMÕES, Maria João (2011) – *Cruzamentos teóricos da imagologia literária: imagotipos e imaginário*. In SIMÕES, Maria João, *coord. – Imagotipos literários: processos de (des)configuração na imagologia literária*. Coimbra: CLP, p. 11-53.

LITERATURA E HISTÓRIA

ROMANCE HISTÓRICO PÓS-COLONIAL? A NARRAÇÃO DA PRESENÇA PORTUGUESA NOS TRÓPICOS EM *DESMUNDO*, DE ANA MIRANDA

EDVALDO A. BERGAMO

U. Brasília / CAPES / FLUL / CeSA, edvaldobergamo@unb.br.

Na terra do Brasil viverás em mosteiros muito suntuosos e ricos, de paredes verdes e abóbadas azuis. Agora sei do que estavam dizendo.
(MIRANDA, 1996: 39)

Considerações iniciais

Nosso objetivo, neste trabalho, resultante de um projeto de pesquisa pós-doutoral desenvolvido na Universidade de Lisboa (FLUL / CeSA), é analisar as implicações estéticas e ideológicas da relação literatura e história no romance brasileiro *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, por intermédio, principalmente, do exame da trajetória da personagem protagonista que dá a ver o processo de colonização dos territórios coloniais, sob domínio de Portugal, na época das descobertas, no Brasil. Assim, na obra em tela, no intuito de reimaginar o passado, evidencia-se um ângulo de visão inquiridor, reflexivo e problematizante de acontecimentos marcantes da empresa colonial lusitana em terras tropicais, num momento caracterizado pela disputa desenfreada pelas riquezas em abundância em território americano a ser ocupado. O romance contemporâneo em causa é uma grande metáfora do tempo histórico da colonização lusitana, sob o ponto de vista de uma protagonista subalterna e espoliada que contempla tal experiência de outrora como acontecimento público e privado.

Romance histórico e estudos pós-coloniais

Para Lukács (2011), o romance histórico é a figuração estética do processo temporal. O estatuto do tempo só tem interesse quando a transformação do homem tem significação: é por isso que na epopéia a dimensão temporal não tinha a importância que ostenta no romance, pois é com tal gênero que surge a alternativa histórica para o herói, haja vista a sua imprevisibilidade e o papel do acaso. Os parâmetros do romance histórico foram delineados durante o movimento romântico, na primeira metade do século XIX, embora Lukács considere que foi a nova consciência histórica o fator decisivo para a configuração do gênero em bases renovadoras, isto é, o método realista de figuração da realidade possibilitou a criação de uma forma literária privilegiada para capturar a História em movimento. O escocês Walter Scott foi o responsável pela criação das convenções preliminares do romance histórico, apesar de elas serem alteradas, já na mesma época, pelo francês Alfred de Vigny. Dentre os princípios básicos dessa modalidade romanesca, destacam-se a reconstituição rigorosa do ambiente, o enquadramento temporal permeável entre passado e presente, o convívio de personagens fictícios e históricos e, principalmente, a movimentação de um herói mediano, protagonista de uma intriga fictícia, sobre um pano de fundo histórico que caracteriza a atmosfera ideológica de uma dada época:

> *No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizam. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E a lei da figuração ficcional – lei que em um primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia – que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial* (LUKÁCS, 2011: 60).

Georg Lukács, ao estudar a escrita histórica de caráter ficcional, define o romance como um gênero romanesco conectado com os interesses da classe burguesa. Apesar de a ficção histórica clássica ter surgido no período romântico, o teórico húngaro a considera anti-romântica, por estar ligada contraditoriamente à ascensão da burguesia, a uma nova ordem econômica, social e política que acarretou mudança e conscientização em relação ao significado das transformações históricas, afetando todas as classes sociais e alterando a percepção do passado nacional com reflexos na vida cotidiana.

Desse modo, o romance histórico, segundo a formulação consagrada por Georg Lukács, caracteriza-se por revelar forças sociais em disputa. Sua perspectiva adequada é a de observação do habitual da vida prática, num esforço de captação das forças encarnadas em indivíduos representativos das camadas médias que sofrem as consequências do movimento histórico que afeta a vida de todos. O herói mediano, extraído das disputas e interações

recorrentes, deve ser um sujeito médio que experimente forte vínculo com o seu grupo social de origem. Os personagens de Walter Scott são considerados, assim, modelares justamente por possuírem essa profunda marca humana e social: são tipos históricos que se deixam mostrar interiormente, nos seus sentimentos de angústia e temeridade, em suas debilidades e indecisões, em suas escolhas e equívocos. Sendo assim, na caracterização de tal gênero, a consciência histórica do romancista, que pressupõe o movimento dinâmico da História, conta mais do que a representação do passado propriamente dita. Graças a essa habilidade, o escritor capacita-se a conhecer adequadamente o seu povo e o seu passado para extrair desse conhecimento a «verdade histórica» fundamental. Tal conhecimento, transfigurado esteticamente, garante a totalidade ideal do romance tal como é encontrada de modo exemplar nos grandes mestres do século XIX, como Scott e Balzac, conforme Lukács. A maior preocupação do gênero de figuração do passado é a síntese entre imaginação e realidade, para dar ao leitor a oportunidade de conhecimento de outrora e de reconsiderar o seu cotidiano, direcionando-o a um tempo mais nobilitado ou tão problemático, a ponto de permitir o reconhecimento de elos entre os conflitos da vida passada e os impasses do presente.

A lei que rege o romance histórico é a da criação literária e não a da metodologia historiográfica. Conforme mudaram as concepções do romance e a sua relação com a realidade, o romance histórico também se modificou. A partir do final do século XIX e início do XX, com as vanguardas, a alteração da concepção do principal gênero narrativo da modernidade acabou marcando também o romance histórico. Abandona-se o pacto verista e o autor da modernidade não se sente mais obrigado a mimetizar o mundo externo e empírico, pois cria seu próprio mundo sem se sujeitar ao contrato narrativo de veracidade do discurso histórico e o de verossimilhança do discurso ficcional. A ruptura com o modelo clássico estabeleceu-se em definitivo com a crise mimética, instaurada no romance moderno, ao colocar em xeque alguns pressupostos básicos do romance histórico tradicional, principalmente a possibilidade de reconstrução fidedigna do passado. O descrédito do relato linear e da noção de tempo cronológico inviabilizou o enredo em estilo realista e a reconstituição naturalista de certos ambientes, abalando a plena confiança do romancista num acesso irrestrito ao passado.

Assim, notadamente, o romance histórico da segunda metade do século XX é tributário dessa renovação que deu amplo fôlego a esse gênero, caracterizado tanto pela superação de certos parâmetros formais e ideológicos do romance histórico do século XIX. Doravante, o romance histórico procederá, quase sempre, a uma tentativa de desmistificação do passado, predominando uma visão crítica dos acontecimentos históricos retratados. Se, no romantismo, o romance histórico, dirigindo-se a um público burguês, estava preocupado em narrar a nação, as origens da nacionalidade, na modernidade, sobrepuja-se a contestação das origens nacionais levando à problematização de um passado sob uma apreciação contestadora, em meio a um horizonte de expectativas afim ou resistente aos mecanismos da indústria cultural (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998; ESTEVES, 2010).

No romance histórico tradicional, é com a intenção de resgatar o passado que história e ficção convivem, e a presença de personagens históricas tem por objetivo tornar legítimo o mundo ficcional. No romance histórico da contemporaneidade, há uma subversão dos conceitos que embasavam uma concepção reguladora de passado. Predomina uma perspectiva contestadora de acontecimentos e de personalidades proeminentes, com a função de desmistificar a história para descobrir ou construir uma versão disruptiva dos fatos. Para tanto, é preciso dar voz aos esquecidos, aos excluídos, aos vencidos, num ímpeto revisionista que tomou conta do romance histórico mais recente, principalmente aqueles oriundos de países que vivenciaram a experiência histórica da colonização europeia, como América e África (DALLEY, 2014). Ao retratar o passado, tal romance procura explorar os meandros negligenciados ou intencionalmente obscurecidos pela chamada história oficial ou, ainda, procedendo à humanização de importantes heróis que o mármore da história parecia haver esculpido em definitivo. Tais prerrogativas obtiveram igualmente repercussão no mundo lusófono e africano, configurando uma ocasião ímpar para o ex-império e as ex-colônias reverem/reavaliarem esse passado comum partilhado, cujas características marcantes foram a opressão e a repressão de um ordenamento social hierarquizado com papéis bem definidos para colonizadores e colonizados (LEITE, 2012).

A característica fundamental do citado gênero é a releitura crítica da História. Sem desprezar prontamente as fontes históricas, o romancista prefere retratar os fatos por uma perspectiva preferencialmente paródica ou carnavalizada dos eventos. No afã de revisitar o passado, o escritor procura demonstrar que não tem compromisso com as ideologias conservadoras vigentes, optando por uma visão dialógica dos acontecimentos (HUTCHEON, 1985).

O interesse sempre em evidência pela temática histórica demonstra que o «breve século XX» não superou definitivamente a fé historicista, desencadeada com o romantismo. Porém, sob novos pressupostos estético-ideológicos, o romance histórico da contemporaneidade repensa a história, optando por uma visão problematizadora do passado. A metaficção é um dos instrumentos narrativos mais relevantes do romance histórico da segunda metade do século XX. Toda inquirição metaficcional, tendo em conta a ambivalente relação entre história e ficção, tem por característica ser auto-reflexiva para questionar seus próprios instrumentos de configuração narrativa e, ao mesmo tempo, apropriar-se de acontecimentos e personagens históricos desconcertantes. Como fator determinante do relato, o processo de escrita do romance deixa, à mostra, os «andaimes» de edificação do texto e as redes intertextuais estabelecidas, num procedimento formal em que importa tanto o enredo propriamente dito quanto a apresentação do método ou do roteiro de elaboração da obra. Tal procedimento, como se pode perceber, exige uma participação mais efetiva do leitor, que se torna um cúmplice do escritor na montagem dos constructos textuais e na compreensão dos signos da história.

Num esforço de síntese, pode-se enumerar e sistematizar algumas das principais características do novo romance histórico das últimas décadas do século XX: a represen-

tação anti-mimética de determinado período histórico; a distorção consciente da história, com omissões, anacronismos e exageros; a ficcionalização de personagens históricas; a presença da metaficção (com os comentários do narrador sobre o processo de criação); o uso frequente da intertextualidade, da dialogia, da carnavalização, da paródia, da ironia. Assim, a problematização entre História e Ficção, presente no romance histórico contemporâneo, primeiro instaura e depois subverte os valores historicamente marcados que impugna, como uma forma de reflexão sobre a releitura da história. Vale ressaltar que as características inovadoras do romance histórico não devem ser aplicadas com ortodoxia em relação a todos os romances publicados nos últimos anos do século XX, visto que o grau de utilização dessas balizas estilísticas é variável, dependendo de autor para autor (MENTON, 1993).

A ficção histórica contemporânea enfoca privilegiadamente a natureza perturbadora dos fatos narrados como acontecimentos decorridos. Os episódios não representam por si só o que existiu no passado, eles sempre aparecem permeados por pontos de vista que traduzem campos ideológicos em disputa. Assim certos romances históricos preferem como protagonistas os marginalizados da História, que passam a ter maior evidência por serem figuras públicas mais interessantes e polêmicos, ao se destacarem das grandes massas, condicionando a focalização narrativa. A instabilidade e ambiguidade da focalização podem sugerir a precariedade do passado figurado, permitindo o surgimento de múltiplas perspectivas, além de problematizar o conhecimento historiográfico e patrocinar o aparecimento de reflexões sobre questões dadas como intocáveis. Os romances históricos contemporâneos não são mais considerados relatos fidedignos de acontecimentos passados, mas recriações controversas desse mesmo passado. Cada momento estético-ideológico poderá optar por caminhos epistemológicos diversos para promover a reconstituição do passado retratado, num intento diverso de indagar o tempo de outrora e de responder a certos questionamentos, não podendo, desse modo, a documentação histórica ser considerada a única fonte de informação sobre os fatos de antanho. Assim sendo, os romances históricos contemporâneos não têm o objetivo explícito de explicar, de mostrar ou dar respostas acabadas, visto que subvertem, questionam, problematizam aquilo que o senso comum dava como certo e definitivo. Tal empenho questionador aparece na sua estrutura narrativa, incentivando o leitor a elaborar uma interpretação própria sobre o que é objeto da narração, num exercício metaficcional que expõe uma autoconsciência em relação aos processos estético-ideológicos envolvidos na sua criação literária, notadamente no romance histórico que figura o passado caracterizado por forças motrizes que ecoam no cotidiano da vida corrente (PERKOWSKA, 2007).

Tais características podem ser encontradas em romances históricos oriundos de literaturas que viveram a experiência da colonização, ao retratar os atores envolvidos na trama histórica na condição de dominado ou de dominador. Assim, o gênero em questão torna-se, influenciado por uma historiografia reordenada em outros parâmetros epistemológicos, numa revisão de suas concepções científicas fundadoras, um instrumento de

conhecimento e de desvelamento de uma realidade de outrora encoberta, de um passado a ser reexaminado sob novas bases conceituais, de modo que literatura e história passam a ser aliadas numa busca de um novo ou outro modo de analisar e interpretar o tempo histórico, vivido como passado que não morreu, pois interfere na dinâmica da vida corrente, portanto, passível de ser resgatado e ressignificado em diferentes pressupostos humanistas e epistêmicos (KOHUT, 1997).

Desse modo, em tais bases teóricas, o romance histórico pós-colonial rompe com a prática mimética tradicional porque a imitação do mundo objetivo não é mais credível. Esse romance histórico da atualidade não se preocupa mais em oferecer uma reprodução detalhada dos acontecimentos históricos, pois os transforma de modo metaficcional, problematizando o real figurado e o discurso sobre o artefato estético e histórico. O mundo objetivo não parece atuar como referência incondicional do texto literário porque a literatura reapropriou-se de sua condição discursiva primeva. A metadiscursividade e a referencialidade flutuante questionam no romance histórico a relação entre conceitos como ficção, verdade, faticidade, imaginação, etc., que antes se dispunham estáveis e desmascaram ao mesmo tempo a História como uma construção, na mesma dinâmica em que mostra quais são as dificuldades que tanto historiadores quanto romancistas enfrentam quando tentam representar acontecimentos históricos conhecidos ou ignorados. O romance histórico metaficcional concebe novas realidades e mundivivências possíveis e alternativas com a intenção de contribuir assim para criar uma outra consciência histórica indagadora. O que a escrita do romance histórico pós-colonial desmascara, sobretudo, é o caráter de artificialidade, de imobilidade, de cristalização, de estigmatização de algumas categorias epistêmicas, como «veracidade», «estabilidade» e «objetividade», «imparcialidade», as quais ainda ostentam arraigado prestígio epistemológico na contemporaneidade, notadamente na operação historiográfica (HUTCHEON, 1991). Diante das polêmicas assertivas apresentadas pelo romance histórico metaficcional e pós-colonial, vale a pena recorrer a Edward Said, que reafirma certas premissas fundamentais do gênero em causa:

> *A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie – acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras* (SAID, 1995: 33).

> *Mais importante do que o próprio passado, portanto, é sua influência sobre as atitudes culturais do presente. Por razões apenas em parte enraizadas na experiência imperial, as velhas divisões entre colonizador e colonizado ressurgiram naquilo que muitas vezes é denominado de relação Norte-Sul, a qual tem acarretado uma postura defensiva, além de vários tipos de combate*

> *retórico e ideológico e uma hostilidade latente muito capaz de desencadear guerras devastadoras – o que em alguns casos já ocorreu. Haverá maneiras de conceber a experiência imperial sem recorrer a termos compartimentalizados, de forma a transformar nossa compreensão tanto do passado quanto do presente e nossa atitude em relação ao futuro?* (SAID, 1995: 49).

Nesse sentido, o romance pós-colonial que reporta a um passado afastado do presente, ou nem tanto, em termos de dialética colonial, mais do que glorificar ou subverter feitos heroicos de outrora, apresenta como aspecto mais significativo, no âmbito da realização estética, refletir sobre a figuração de desmandos do passado que guardam homologia com impasses do presente, de modo que o tempo colonial infelizmente não está morto e sepultado, mas reverbera e condiciona a situação material e cultural de nações periféricas que lutam por uma efetiva superação do passado colonial almejando um futuro descolonizado.

Desse modo, estamos diante de estruturas narrativas nas quais são identificáveis dois tipos de discurso – o científico e o literário – que utilizam procedimentos semelhantes para textualizar o passado colonial, visto que, atualmente, alguns historiadores entendem o conhecimento histórico como uma área de reflexão crítica sobre o passado atravessada pela concepção pós-colonial do discurso historiográfico. E, ademais, romancistas assumem fingidamente e propositadamente o papel de pseudo-historiadores para dar vazão à memória de uma narrativa reprimida e elaborar assim um contradiscurso ou um discurso alternativo, com o intento de retratar e/ou reapresentar figuras e acontecimentos históricos silenciados ou negligenciados e, assim, iluminar os desvãos da História por meio da Literatura, como é corrente no romance histórico contemporâneo.

Desmundo: no tempo das descobertas

De maneira geral, os romances de Ana Miranda focalizam na narrativa de extração histórica o contexto social e ideológico de momentos singulares do Brasil vividos pelas figuras ilustres ou anônimas, fazendo transparecer a complexidade das opções políticas e ideológicas de cada um deles. E, ao mesmo tempo, estas opções fazem parte de uma lógica contextual e cultural dentro dos processos de formação, afirmação e reafirmação da condição nacional. Os romances da escritora cearense revelam outras fronteiras marcadas pelo contexto espacial e temporal, mas igualmente delineiam, de certo modo, a revisitação dos discursos sobre o país produzido por cronistas e/ou historiadores. O projeto romanesco de Ana Miranda percorre os caminhos da história pátria, num tempo colonial ou não, dando a ver uma reflexão sobre o caráter nacional de nossa literatura. Assim, apropriar-se do estilo e da linguagem de escritores e/ou historiadores, de forma intertextual ou paródica, significa apossar-se dos discursos sobre a nação, ou mesmo do modo de pertencimento a determinada «comunidade imaginada», que estes intelectuais problematizam no curso da

história da literatura e da cultura brasileira, em um romance como *Boca do inferno*, para citar uma obra bem representativa da questão.

Em *Desmundo*, o intertexto histórico fica evidente no plano do entrecho e da construção dos personagens. Em 1570, chega ao Brasil um grupo de órfãs, enviadas pela rainha de Portugal para desposarem os primeiros colonizadores. Entre elas vem Oribela, uma jovem sensível e religiosa. No discurso da narradora-protagonista aparecem concepções de mundo que dizem respeito à história das mulheres na sociedade colonial, um modelo de convivência que visa a domesticar a mulher no seio da família, privando-a de qualquer poder ou saber ameaçador e regulando seus corpos e suas almas. Com a narrativa de Oribela, temos o testemunho das formas de ação e de pensamento da época, deparando-se com aspectos tais como a condição da mulher, a religiosidade, o novo mundo, a sexualidade feminina, em consonância com as premissas fundacionais da sociedade do século XVI. E, assim, a narração permite uma leitura em cujo horizonte está a figuração da mentalidade do período, cotejando especialmente o lugar social da mulher em relação aos primórdios da ocupação colonial americana pelos europeus.

O referido romance de Ana Miranda traz, juntamente com a narração da vida atribulada de Oribela, um enquadramento histórico significativo do tempo colonial brasileiro. A presença do discurso historiográfico na narrativa tem uma função estruturante. Como primeiro motivo histórico relevante aparece em epígrafe uma carta do Padre Manuel da Nóbrega ao então rei de Portugal, El-Rei D. João III, pedindo que o monarca mandasse para a colônia do Brasil algumas órfãs, no intuito de que, chegando às terras americanas, elas pudessem casar-se com os colonos e, desta forma, se evidenciasse uma maior moralidade nos costumes correntes nas possessões em vias de colonização do império. Tendo como mote inspirador essa carta de Nóbrega, Ana Miranda produz o seu romance sobre a vinda (possível) de mulheres para uma região do Brasil, destinadas a contrair matrimônio com os colonos mais importantes. Está em causa um discurso fundador e formador do país, de modo a reduzir a realidade colonial brasileira dos séculos XVI e XVII a um pequeno povoado, no qual se encontra toda uma diversidade de habitantes, cada qual representando uma certa categoria social ou cultural dentro do Império Português, em particular na sua porção americana. Desse modo, encontram-se a figura de aventureiros, degredados, religiosos, mouros, judeus, índios e outros estrangeiros que se dirigiram para o Brasil, entrando, assim, na diversidade étnica e cultural que caracterizava o território português do período das descobertas. Nesse cenário tropical em formação ou em transformação, Oribela, juntamente com sete outras jovens órfãs, é recebida de maneira hostil, figurando a aspereza do meio e a árdua luta pela sobrevivência física e mental. Já no caminho, os relatos sobre a viagem e os medos gerados por ela dão o tom da narrativa. Logo que chegam ao destino, hospedam-se em uma pensão, enquanto os casamentos são arranjados. Diz a narradora Oribela:

> *Filhas do demo, mas os olhos que se punham em nós destarte, neste país, não eram vazios, avistavam curiosos e as gentes até queriam saber nossos nomes, feito agora fôssemos de carne e alma, humanas, talvez com o desprezo por sermos fracas moças mal vestidas, mas não mais aquele não ver as nossas pequenezas, nem parecia que pensavam no que nossas mãos podiam, manter acesos fornos e lumes, lavar roupas nos lavadouros, levar água ou girar as colheres nas panelas, lidar aos teares ou às agulhas e nossos corpos aos deleites da carne, não, nem mais despidas pelo silêncio que a cor de nossa pele branca e o nosso ar de cristãs, mancebas donzelas, era dote* (MIRANDA, 1996: 42).

Oribela casa-se compulsoriamente com Francisco de Albuquerque, rico colono, proprietário de terras e escravos, mesmo que ela só reconhecesse nele o que há de mais repugnante: seu cheiro, seu aspecto físico, seu passado de viajante. Ainda virgem, é forçada a manter relações sexuais com o cônjuge na noite de núpcias. Oribela arquiteta planos para a fuga, buscando encontrar uma forma de retornar para Portugal, em mais de uma oportunidade. Descobre um meio para uma das tentativas: entrar clandestina (fantasiada de homem) em uma nau. Para tanto, precisava arranjar dinheiro para subornar as pessoas que lhe deixariam embarcar. Durante meses (enquanto se esperava a chegada da nau), junta a quantia necessária. Mas, ao fugir de casa e dirigir-se ao embarque, é enganada e quem deveria ajudá-la rouba o montante e a violenta. Durante o estupro, seu marido, Francisco, aparece, mata os violadores e leva Oribela novamente para casa, onde a prende com uma corrente nos pés. Ao sair para suas expedições de caça de índios, Oribela é obrigada a viver o cotidiano da casa, durante o qual se torna cada vez mais íntima de Temericô, uma índia que trabalhava na casa, a quem ensina um pouco do português e de quem aprende a língua indígena, além de testemunhar diversos novos costumes. Durante uma das expedições, Francisco de Albuquerque leva junto sua rebelde consorte. É quando vê uma certa grandeza em seu marido, ao guerrear com os indígenas, mas esse reconhecimento do valor do esposo não é suficiente para gerar nela amor. Ao retornarem, com milhares de índios cativos (que em parte seriam vendidos como escravos, em parte seriam aproveitados nas terras do marido), Oribela sente pena dos nativos capturados. As terras de Francisco de Albuquerque são atacadas pouco tempo depois e é quando Oribela aproveita a confusão para fugir novamente. Torna a esperar por uma nau que a pudesse levar para Portugal, mas desta vez esconde-se na casa de Ximeno Dias, um mouro. Apesar de ele se mostrar gentil, educado, instruído, de possuir livros, os preconceitos dela sobre os mouros estão sempre a levando a desconfiar dele. A sua cor (vermelho), o seu corpo sem pelos, ao mesmo tempo que a atraem, fazem com que ela reconheça nele a possibilidade de ele ser o diabo, mas por fim acaba por entregar-se ao mouro. Logo na chegada de uma nova nau, meses depois de sua fuga, é descoberta pelo marido que vagava pela cidade a buscá-la. Está grávida. É levada para casa, onde tem o bebê. Pouco tempo depois do nascimento, Francisco de Albuquerque parte para Portugal. Oribela, não desejando nada daquele homem, queima a

casa onde moravam com tudo que nela havia. Parte, então, sozinha, para enfrentar a vida na colônia, um lugar em que não gostaria de estar, lembrando de Portugal, mas sentindo ódio de toda essa situação, mesmo estando em companhia do filho e de Ximeno Dias no novo mundo:

> *[…] éramos como as drogas que por elas havia muita cobiça mas na primeira refrega furiosa do mar se iam os caixotes ao fundo, como se faz com os cravos, que se masca e cospe, não como senhores mas para desfrutarem e deixarem, fau fau, vacas atadas por cordas, caças de mato, peles em cabelo, passatempos. Sempre disseram estar a virtude no cimo da montanha e os males nas encostas, que os fracos não levam a boa obra ao fim e os tolos mudam como a lua* (MIRANDA, 1996: 181).

Desmundo pode ser considerado um romance de formação histórica. Narra a constituição de uma cultura híbrida em seu momento mais incipiente. Está em causa a gênese de um povo, apresentando a diversidade e a mistura étnica e cultural que ocorre na colônia. Uma história narrada com voz feminina, o que aponta para uma das principais características do romance histórico contemporâneo, ao subverter a história canônica que prioritariamente vem registrada pela perspectiva da voz masculina. Em tal obra, todavia, ocorre a confirmação de certo cânone do discurso historiográfico, uma vez que a narrativa é centrada sobre as imagens recorrentes do que seria o Brasil nos séculos XVI e XVII. Mas, ao colocar o foco narrativo sobre a voz de uma mulher, reequaciona, de alguma maneira, determinada perspectiva da história dita oficial, dando poder de fala a grupos marginalizados do passado representados aqui por uma mulher-órfã. Não se pode afirmar peremptoriamente que esses grupos marginalizados não pudessem estar conscientes de sua situação à época das descobertas, ou seja, acerca das condições materiais e espirituais que os cercavam e que, sendo assim, não pudessem construir um discurso crítico sobre a sua própria condição, como acontece de certa maneira no romance em questão. Mas essa marca de consciência não permanece na crônica histórica de louvação da empreitada colonial lusitana, visto que não possui uma expressão sociopolítica plena, ideologicamente impossível para a época em tela, que não permite que tal alocução torne-se válida, enquadrando-a de modo estigmatizado e marginal.

Sendo assim, a apropriação do discurso e fato históricos não se dá pela reprodução do ambiente original de onde ele emerge. Ocorre certamente pela criação ficcional, uma realização estética que incorpora e subverte o discurso historiográfico, figurando uma realidade historicamente plausível para redimensioná-la sob a ideologia de gênero, visto que centra o ponto de vista dos fatos históricos e ficcionais narrados, amparando-se na ótica excepcional de uma mulher-órfã subjugada em todos os planos pela máquina colonial lusitana operante.

Considerações finais

O romance brasileiro de conteúdo histórico em questão pode ser observado na contemporaneidade, sob o signo de uma preocupação nacional voltada para o revisionismo anticolonial e anti-imperial, visto que há um projeto estético e ideológico de uma escrita artística que desvela no passado um tempo de luta e de resistência, em favor de um estatuto de liberdade e de autonomia o qual vai encontrar abrigo efetivo num presente prenunciador de um futuro distinto.

Face ao exposto, podemos afirmar que o romance abordado incorpora diversas características consideradas fundamentais para a reconfiguração do romance histórico na atualidade pós-colonial, tais como a ressignificação de acontecimentos pretéritos sob o ponto de vista do espoliado, a distorção ou dilatação de fatos históricos relevantes ou o uso extensivo da ironia, da paródia, da intertextualidade e do paratexto, dentre outros recursos temáticos e formais. Assim, a reescrita da História redimensiona o discurso historiográfico e reavalia os tempos de outrora, dando nova espessura ideológica aos fatos transcorridos, por enfatizar significados alternativos ou divergentes a acontecimentos pregressos, nos quais o ponto de vista do subalterno feminino rebelde, destacado em *Desmundo*, de Ana Miranda, requalifica o lugar do outro na dialética da colonização portuguesa dos trópicos.

Referências

DALLEY, Hamish (2014) – *The postcolonial historical novel. Realism, allegory and the representation of contested pasts*. New York: Palgrave Macmillan.

ESTEVES, Antonio Roberto (2010) – *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: UNESP.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia (1998) – *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.

HUTCHEON, Linda (1991) – *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.

KOHUT, Karl, *org.* (1997) – *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

LEITE, Ana Mafalda *et al.*, *org.* (2012) – *Nação e narrativa pós-colonial I. Angola e Moçambique*. Lisboa: Colibri.

LUKÁCS, Georgy (2011) – *O romance histórico*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.

MENTON, Saymour (1993) – *La novela histórica de la América Latina* México: F.C.E.

MIRANDA, Ana (1996) – *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

PERKOWSKA, Magdalena (2007) – *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana ante las teorias posmodernas (1985-2000)*. Madrid: Iberoamericana.

SAID, Edward (1995) – *Cultura e imperialismo*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.

A REPRESENTAÇÃO DOS EXCÊNTRICOS NO NOVO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO: UMA LEITURA DOS ROMANCES *A REPÚBLICA DOS BUGRES* E *CONSPIRAÇÃO BARROCA*, DE RUY REIS TAPIOCA

CRISTIANO MELLO DE OLIVEIRA

U. Federal de Santa Catarina / CAPES, literariocris@hotmail.com.

Alguns pressupostos[1]

> *O que realmente gostaria de destacar é que o romance é 'tocado' e 'contado' por personagens despossuídos de toda sorte. Sempre tive a intenção de contar a história na perspectiva dos desvalidos.*
>
> (TAPIOCA, 2005: 260)

A investigação que se segue pretende averiguar como ocorre a representação dos excluídos e excêntricos no novo romance histórico brasileiro nas últimas décadas, especialmente nos romances *A República dos Bugres* (1999) e *Conspiração Barroca* (2008), de Ruy Reis Tapioca[2]. Interessa-nos saber como é apresentada essa manifestação estética e contextual

[1] Gostaria de prestar os devidos agradecimentos à doutoranda Fernanda Lima Jardim Miara (PPGL-UFSC) pela leitura atenta e posterior interlocução.

[2] Romancista dedicado, escritor de sete romances, intelectual curioso voltado a apresentar as incongruências da nação brasileira via ficção, Ruy Tapioca não faz questão de aparecer em grandes feiras literárias e é avesso a entrevistas literárias, redes sociais, rodas de leituras, evitando aparições em público. Esta é nossa proposta ao delinear o retrato geral desse autor protagonista: enquanto romancista histórico procura radiografar o Brasil desde o século XVI ao século XXI e, sobretudo, investigar e galvanizar os distintos emaranhados de suas principais influências literárias – ou seja, sua biblioteca particular. De igual modo, não podemos deixar de mencionar a quantidade de prêmios literários que o escritor recebeu durante sua curta carreira de escritor. Em 1999, com o livro *A República dos Bugres* ganhou o Prêmio Guimarães Rosa, concedido pelo governo do Estado de Minas Gerais, e ainda o Prêmio da Biblioteca Nacional e da União Brasileira dos Escritores; no ano de 2008, com o romance inédito *Conspiração Barroca*, publicado apenas em Portugal, ganhou o prêmio do Concurso Nacional

– excluídos, marginalizados, bastardos, degradados, degredados –, durante o desenrolar dos eventos e da trama narrativa histórica. Diante do exposto, é possível afirmar que o conjunto desses sujeitos anônimos foi ganhando espaço na literatura brasileira das últimas décadas, em particular após a inserção de novos romances históricos a partir do ano de 1985.[3] Em questão, o trabalho faz parte da atual pesquisa de doutorado, que submetemos no ano de 2012, e está vinculada à linha de estudo Literatura e Memória e à área de concentração Literatura Brasileira, do curso de Pós-Graduação em Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina. É importante frisar que tal pesquisa desenvolve-se por discussões problemáticas interdisciplinares entre a história e a literatura, condicionando uma respectiva unidade reflexiva ao longo do texto, visando superar as consequentes compartimentações já tão conhecidas no ambiente acadêmico. Tomamos como pressuposto teórico leituras-base para realização das considerações estabelecidas: Hutcheon (1991), Lukács (2010), Spivak (2010), entre outros necessários para contemplação do tema proposto.

O romance *A República dos Bugres*, publicado em território brasileiro no ano de 1999 pela editora carioca Rocco, representa o engajamento literário de Tapioca no meio cultural brasileiro. Conforme anuncia o autor, o livro foi escrito na cidade do Rio de Janeiro, entre os meses de fevereiro de 1995 e junho de 1998. A orelha crítica redigida por Antônio Torres diagnostica o enredo do romance, ensejando algumas correlações literárias consultadas por Tapioca e atesta que o romance foi vencedor de três prêmios literários na categoria de 'romance', a saber, Guimarães Rosa (Minas de Cultura) de romance, de 1998, Octavio de Faria, de romance, da União Brasileira de Escritores, 1998, Biblioteca Nacional, para romances em andamento, 1997, e Prêmio Literário Cidade do Recife, Ficção, 1998 (men-

---

de Literatura Cidade de Belo Horizonte; em 2008 e 2009, com o livro *O Senhor da Palavra*, venceu o Prêmio Nacional Cruz e Souza, da Fundação Catarinense de Cultura, de Florianópolis. Em 2013, recebeu o Prêmio Orlando Gonçalves, da Cidade de Amadora (Portugal) e o Prêmio Cidade de Belo Horizonte, com o romance *Personae*, em que narra a vida do poeta português Fernando Pessoa.

[3] É curioso notarmos que frente a essa realidade acima apontada, a abertura democrática posterior ao governo militar decorrente das décadas de 1960, 1970 e início de 1980, permitiu alargar o espaço editorial das novas publicações de romances históricos no Brasil, que cresceu exponencialmente. Assim, a abertura política comprovou que muitos escritores, editoras e o mercado do leitor consumidor foram amalgamando novas perspectivas ao «sistema literário» (nos moldes das formulações de Antonio Candido), do romance histórico, se assim podemos dizer. Boa parte desses romances publicados no ano de transição política entre os governos presidenciais de João Figueiredo (1979-1985), o falecido ex-presidente Tancredo Neves (1985) e José Sarney (1985-1990), visava um novo despertar histórico-cultural não satisfeito na década de 1970. A título de exemplo, considerem-se casos como os de *O colono de judeu açu* (1985), de Adão Voloch, *A guerra dos farrapos* (1985), de Alcy J. V. Cheuiche, *Villegaignon, o rei do Brasil* (1985), de Chermont de Brito, *A breve jornada de D. Cristóbal* (1985), de Gastão Holanda, *Dona Leonor Teles* (1985), de Heloísa Maranhão, *As virtudes da casa* (1985), de Luís Antônio de Assis Brasil, *O quatrilho* (1985), de José Clemente Pozenato, *O planalto: romance de São Paulo* (1985), de Renato Castelo Branco, *Os varões assinalados: o romance da Guerra dos Farrapos* (1985), de Tabajara Ruas e, por último, *Em nome do bispo* (1985), de Zulmira Tavares. Antes de encerrar a longa lista, devemos também ressaltar que o romance histórico *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, vigorou na lista dos mais vendidos no ano de 1985, conforme aponta a pesquisadora Sandra Reimão (1996: 84). Em suma, são romances históricos que descortinam a abertura política brasileira, angariando novos horizontes culturais acerca de alguns episódios regionais da história do Brasil.

ção honrosa). Entre os aspectos físicos do livro se destaca a capa dura, estabelecida por Emil Bauch, que apresenta vários escravos negros próximos dos seus afazeres cotidianos, caracterizando uma cena de costumes no Rio de Janeiro de 1858. O romance encontra-se dividido em dez capítulos (identificados por números latinos), que abrem com epígrafes de grandes eruditos da literatura e da história universal. Em suma, o leitor terá que ter fôlego para adentrar nas 530 páginas que compõem essa densa narrativa histórica.

O enredo do romance *A República dos Bugres* compartilha e distribui os acontecimentos históricos oriundos da trajetória imperial de D. Pedro I e D. Pedro II, até as últimas consequências do nosso regime político – sendo caracterizado por uma evocação do espaço determinado. Isto é, a saída de D. Pedro I, o consequente Golpe da Maioridade, o longo Segundo Reinado, a Guerra do Paraguai, a fuga de D. Pedro II para a Europa e o golpe militar desencadeado pelo Marechal Deodoro da Fonseca, que originou a Proclamação da República no dia 15 de novembro de 1889. O protagonista do romance é a personagem fictícia Quincas, filho bastardo de D. João VI: basicamente sua vida está estruturada entre uma sequência inicial (a sua infância), uma sequência intermediária (a sua fase adulta) e uma sequência final (a sua velhice). Entre esses acontecimentos, dá-se especial reforço à atmosfera político-social da nação brasileira, ao ambiente da Corte do Primeiro e Segundo Reinados. Figuras históricas reconhecidas por suas grandezas são também reconstituídas por suas fragilidades e conseguem se converter em paradigmas da realidade atual. Na senda desses acontecimentos, Tapioca conduz o leitor a conhecer os principais períodos políticos do Brasil, juntamente com as crises e revoltas de época. No cômputo geral dessas autoridades e dos respectivos acontecimentos teremos as prerrogativas temporais que se ligam por décadas e anos até os dias atuais e fazem com que o leitor possa compreender o Brasil contemporâneo. Dessa forma, o romance descamba para o lado satírico, num discurso em terceira pessoa, assumido por um narrador bastante sarcástico.

Em contrapartida, o romance *Conspiração Barroca* foi publicado em território português no ano de 2008, por meio da editora portuguesa Saída de Emergência[4]. O hiato de apenas seis anos entre ambos os romances não desfavorece o estilo de Ruy Tapioca, mas valoriza-o, para efeitos comparativos. Embora seja pouco explorado no meio acadêmico, o romance possui forte recheio investigativo que pode justificar teses, dissertações, monografias e artigos, perfazendo interesses diversos na área de Ciências Humanas. O livro, ainda inédito no Brasil, foi escrito entre março de 2004 e outubro de 2005, conforme anuncia o autor na p. 326. A diagramação é simples, em papel reciclado, e a encadernação da capa é mole, aumentando as chances de o leitor adquirir o romance. Cabe lembrar que o livro não possui orelha crítica de apresentação, mas possui um longo depoimento

[4] A Editora Saída de Emergência também possui filial no Brasil. Juntando-se ao grupo da editora brasileira Sextante, em outubro de 2013, é presidida pelos autores, os irmãos portugueses António Vilaça Pacheco e Luís Corte Real. Uma rápida pesquisa / consulta no dia 02/01/2014 no site da Editora Saída de Emergência revela que a quantidade de romances históricos publicados nos últimos anos chegou a 154.

na última capa, contendo algumas informações, que, provavelmente, foram acrescentadas pelo júri do Concurso Nacional de Literatura de Belo Horizonte. Abaixo do código de barras da edição, aparece escrito o gênero: romance histórico.

Em linhas gerais, o enredo de *Conspiração Barroca* gira em torno da temática histórica ocorrida entre os anos de 1785 e 1789, «[…] no tentame de sublevação contra a Coroa Portuguesa que ficou conhecido como Inconfidência Mineira» (TAPIOCA, 2008: 327). Basicamente o lastro temporal é narrado durante quatro anos de acontecimentos históricos, permeados geograficamente por Brasil e Portugal, sendo esses espaços distintos devidamente reconfigurados diante de um painel que obedece à paisagem de época, como já descrevemos no subtítulo da representação do cenário. Historicamente falando, devemos lembrar que foi durante esse paradigmático século XVIII (das descobertas auríferas) narrado pela pena de Tapioca que muitos acontecimentos ficaram assinalados no seu tempo, assim como na penumbra das estantes dos centros de pesquisa. «É a sina dos nacionais desta terra: covardia e cobiça por ouro e pedrinha branca: aqui só se pensa nisso.» (TAPIOCA, 2008: 159). No romance em questão, a história é narrada em terceira pessoa diante de várias perspectivas de visão histórica dos fatos. Sem embargo, desde essa posição privilegiada do narrador, o discurso do romance acaba coadunando com as versões historiográficas sobre a Inconfidência Mineira, como por exemplo, o ensaio *A devassa da Devassa* (1977), do historiador brasilianista Kenneth Maxwell. Com efeito, os variados acontecimentos e episódios – a corrida do ouro nas Minas Gerais, as obras em pedra sabão esculpidas pelo artesão Aleijadinho, os pormenores dos logradouros de época, os mentores da Inconfidência Mineira, o enfoque na vida privada dessas autoridades, o crime de lesa-majestade cometido por Tiradentes, entre muitos outros –, são representados em tom realístico como na *República*. Portanto, um olhar que sondasse as características poéticas e históricas (por efeito comparativo) que preenchem ambos os romances certamente renderia bons frutos.

Desenvolvimento

Remando pelo aspecto semântico e vocabular, tomamos como exemplo apenas duas palavras: *degredados* e *marginalizados*. Estas palavras remam juntas assemelhando o mesmo significado. Sob este ângulo, é sabido que as raízes provêm das palavras primitivas «degredo» e «margem». A nosso ver, a dupla vocabular se inscreve numa melhor designação da representação dos excluídos nos romances *República e Conspiração*. Desse modo, certamente o leitor menos acostumado a narrativas desses modelos poderia acreditar que Tapioca possui muitos preconceitos ao estereotipar algumas personagens de época. Ambas as palavras estão presentes no contexto da literatura brasileira contemporânea, ensejadas pioneiramente por Rubem Fonseca e em romances como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Capão Pecado* (2005), de Ferrez, entre outros. Comparando História e Literatura, o crítico Nicolau Sevcenko argumenta que a Literatura seria «[…] o testemunho triste,

porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.» (SEVCENKO, 1999: 21). Em síntese, ofertar voz a esses estereótipos subalternos foi papel preponderante na prosa de muitos escritores, além desses citados.

De acordo com o dicionário Aurélio (1986: 530), a palavra «degredado» se refere àquele cidadão que sofreu pena de degredo, ou seja, que foi desterrado, banido ou exilado. A propósito, é curioso notarmos que no meio linguístico da Língua Portuguesa a palavra não é de uso comum, tampouco no meio acadêmico. Pode ser confundida, na maior das vezes, por «degradado», grafado com a vogal «a». Já o vocábulo «marginalizado» é abrangente, no que respeita ao seu uso pelas camadas populares, pois caracteriza aquele sujeito que está à margem da sociedade. Em suma, a especulação semântica desse vocábulo acrescenta novos valores significativos ao mote aqui desenvolvido neste artigo.

É importante relatarmos que o conceito de «excêntrico» é muito mais antigo. Sabemos que o silêncio desses sujeitos fora rompido há muitas décadas pelo olhar dos interessados numa história mais problematizada – pautada nos aspectos privados da vida de autoridades e sujeitos anônimos –, grosso modo, movimento historiográfico conhecido por *École des Annales*.[5] A palavra, portanto, alude, mais do que a uma posição de exclusão de fato, a uma semântica ainda difícil de ser delimitada, e não somente nos meios gramaticais e literários. O que interessa ao autor não é simplesmente acomodar as autoridades na sua zona confortável, mas fazer delas instrumento de crítica e sujeição aos reais problemas da nação brasileira. Tendo em vista que poucas autoridades aceitam o enfrentamento desses problemas, Tapioca não mede esforços para angariar possíveis desdobramentos críticos acerca desses adjetivos. Ao desalojar as autoridades históricas do seu pedestal de origem, Tapioca prova em ambos os romances que a história oficial praticada pelos vencedores nem sempre é fruto de aceitação por parte de uma releitura mais crítica e problematizadora. Lamenta o narrador de *Conspiração Barroca*: «Ensina a História que, ordinariamente, [os romances] são circunstâncias econômicas que provocam decisões políticas, raramente o inverso» (TAPIOCA, 2008: 169).

A bem da verdade, as narrativas mestras ou hegemônicas[6] (François Lyotard) sempre tiveram seu lugar nas categorias de base da história e da literatura. No entanto, esse antigo pressuposto foi sendo revalidado e questionado por algumas considerações importantes. Linda Hutcheon, por exemplo, reformulou esse pressuposto trazendo à baila características que completam o seu interesse de análise: o romance pós-moderno canadense e norte-americano e as respectivas personagens marginalizadas. Sob este aspecto, sujeitos como homossexuais, negras, de classes sociais desfavorecidas, perfazem o mote do sujeito marginalizado, conforme aponta Hutcheon (1991). Portanto, na medida em que o novo romance histórico se aproveita desse manancial para explorar as representações excêntricas do século XXI, o romancista também realiza um filtro mais democrático em relação à sociedade como um todo.

[5] Ver BURKE, 1990.

[6] Ver LYOTARD, 1984.

A bem da verdade, o apanhando da representação desses excêntricos, por parte de Tapioca, conduz o leitor a ampliar seu leque argumentativo do discurso histórico. Em consequência, o leitor acaba aceitando o contrato de representação exposto pelo autor, condicionando a sua leitura para também identificar as possíveis angústias dessas personagens. Uma questão brota: será que podemos tecer de forma factual, com base nos documentos, as imperfeições dessas personagens? A resposta não é simples. De certa forma, a conjuntura de imperfeições dramatizadas por essas personagens ajuda o leitor a verificar que a história nem sempre apresenta o passado com seus defeitos e problemas. Sem dúvida, o arsenal mediano de ações praticadas por esses coadjuvantes desemboca num violento jogo de disputa acerca das precárias condições vividas durante o desenvolvimento da narrativa histórica. Em suma, ao fornecer novas interpretações das características dessas personagens, Tapioca insere um novo dilema na história oficial: o incremento de problemas numa história que há décadas buscava uma perfeita harmonia e idealização.

A galeria de excêntricos na literatura brasileira é extremamente fértil – desde os romances das primeiras décadas até a nossa contemporaneidade –, seja nas narrativas tradicionais seja nas históricas, perfilando vilões e mocinhos de diferentes estirpes, sem muitos predicados abonadores, como por exemplo a personagem Leonardinho Pataca, protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*[7], o histórico Antônio Conselheiro de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, Macunaíma, protagonista do romance homônimo de Mário de Andrade, a Oribela de *Desmundo*, de Ana Miranda[8], dentre muitos outros. Essas personagens são figuras comuns e anônimas que contaminaram as páginas de muitos romances no Brasil.

Alguns pesquisadores, como é o caso de Laura de Mello e Souza (analisando os escritores Antonil e Teixeira Mello que identificaram a presença de vadios), vão apontar que esse surgimento já tivera seus pressupostos na literatura colonial brasileira. A autora assevera que «os homens livres, pobres expropriados e sem ocupação fixa povoaram as Memórias, as Instruções, as Crônicas coloniais com maior frequência do que se considera habitualmente» (SOUZA, 1983: 9). A par desses marginalizados, grupos minoritários ou degradados, fora dos centros de poder, se assim podemos chamá-los, é possível verificar que os excluídos foram ganhando voz e completando suas ações dentro das narrativas publicadas nas últimas décadas.

No seu estudo *Pode o subalterno falar?* (2010), a crítica Gayatri Spivak salienta a importância do intelectual como agente criador de espaços, por meio dos quais os sujeitos que se encontram na condição de subalterno podem também representar com suas palavras, assim como serem ouvidos pelas autoridades ou por aqueles que se encontram na condição de superiores. Com efeito, o ensaio merece ser apreciado pelo que indicia quanto ao con-

[7] Através da expressão «percalços dos remediados», o crítico Silviano Santiago esboça um profundo painel acerca desses sujeitos que estão à margem da sociedade no romance *Memórias de um Sargento de Milícias*. Ver: SANTIAGO, 1983.

[8] A esse respeito ver OLIVEIRA, 2014.

teúdo de análise de obras teóricas, seja como referência indispensável aos estudos literários, seja pela combinação de reflexões no contexto dos estudos culturais. Dentro dessas formulações estabelecidas pela pesquisadora, podemos voltar ao tempo, interpretar e verificar que o espaço criado por Ruy Reis Tapioca fica aberto às críticas estabelecidas em relação à realidade nacional, ou seja, funciona de forma íntegra e conscientizadora, como abertura progressiva aos sujeitos subalternos. Em termos práticos, são discursos reformadores praticados pelo autor que possuem seus pressupostos teóricos em sociólogos, críticos literários e historiadores como Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Mário de Andrade, Paulo Prado, Florestan Fernandes, Octavio Ianni, para citar apenas alguns.

Há muitos fragmentos estabelecidos no romance *República* que sumariamente podem ser descritos por esses segmentos[9]. São eles: a crítica às forças armadas brasileiras e portuguesas (várias vezes o narrador provoca uma reflexão sobre esses fatos e os compara com a defasagem militar atual brasileira e portuguesa); a crítica ao jeitinho brasileiro e à dificuldade de o brasileiro compreender as regras (o narrador chega a utilizar o emprestado vocábulo «anomia», do sociólogo francês Émile Durkheim, para justificar a dificuldade do brasileiro em respeitar as leis); a crítica à hierarquia social dentro da sociedade do século XIX, em especial no âmbito das instituições públicas de época (o narrador constrói uma crítica ao nosso esqueleto econômico-social contraditório); a crítica à corrupção política e às artimanhas das autoridades para burlar as regras (em vários momentos o narrador ou as personagens constroem desabafos sobre o vicioso sistema colonial); a crítica à nossa precária colonização, com destaque para as rivalidades ancestrais entre portugueses e brasileiros; enfim, percebe-se uma ampla conjuntura que alberga todas essas características coloniais marcantes no romance.

De quem nos fala, então, Ruy Reis Tapioca ao compor *República e Conspiração* quando precisa enxergar e lançar luz sobre personalidades da história brasileira? Nos fala de pobres, miseráveis, negros, filhos bastardos, excluídos, malandros, pícaros, trapaceiros, falsificadores, corruptos, homossexuais. Enfim, quais seriam esses estereótipos esquecidos ou negligenciados pela história oficial? Será que o autor utiliza-os para dar voz às denúncias e aos descasos praticados? Uma resposta cabível ou hipotética pode ser conferida nas palavras de Malard (1996: 145): «seus heróis tipicamente brasileiros são heróis fracassados». Ora essa hipótese serve nitidamente para aludir à perspectiva de muitos romances históricos publicados na década de 1980 e 1990, segundo esta pesquisadora[10]. Esquecida ou negligenciada, o certo é que a história ficcionalizada de Tapioca angaria novos rumos a esses

[9] Na introdução do clássico *Formação do Brasil Contemporâneo* (1998), o historiador Caio Prado Junior esclarece algumas questões dos problemas que a nação brasileira vem enfrentando há aproximadamente 150 anos. De acordo com Caio Prado Junior, «os problemas brasileiros de hoje, os fundamentais, pode-se dizer que já estavam definidos e postos em equação há 150 anos. E é da solução de muitos deles, para que nem sempre atentamos devidamente, que depende a de outros em que hoje nos esforçamos inutilmente» (PRADO JUNIOR, 1998: 15).

[10] É Interessante notarmos que a pesquisadora Letícia Malard participou do júri (conforme consta na orelha do livro) que concedeu o prêmio Guimarães Rosa ao romance *A República dos Bugres*, de Ruy Tapioca.

sujeitos, remetendo importância a suas ações e acontecimentos, tão pouco explorados por outros romancistas.

Na opinião da pesquisadora Maria Cristina Pons, o romance histórico na atualidade possui a tendência de representar o «[…] lado anti-heroico, o anti-épico de la Historia; muchas veces el pasado histórico que recuperan no es el pasado de los tiempos gloriosos ni de los ganadores de la puja histórica, sino el pasado de la derrotas y fracasos» (PONS, 1996: 17). Em vista disso, os degradados esquecidos da história brasileira, como é o caso de Quincas ou do negro Maurício, para exemplificar os principais em ambos os romances, são figuras que também contracenaram cenas importantes dos episódios da nossa nacionalidade. Nas palavras do narrador de *Conspiração*: «o escravo Maurício acabara de atar um escopro num dos cotos estropiados de mestre Lisboa, e preparava-se para fazer o mesmo com um cinzel no outro, quando o entalhador ordenara ao escravo […]» (TAPIOCA, 2008: 49).

Nada escapa à escritura de Tapioca, especialmente a representação da fisionomia das autoridades da época. Desse modo, não estamos insistindo que Tapioca use e abuse de rastrear as feições mais caricaturais dessas autoridades, revelando sempre o profundo descompasso da realidade ensejada nos livros didáticos, de uma história quase sempre aproblemática, mas é possível verificarmos que seu texto representa uma profunda crítica avassaladora à história nacional da época. A esse respeito, o crítico David Loventhal corrobora: «mesmo em sociedades modernas cujo aprendizado é feito por meio de livros, o passado para a maioria é em grande parte caótico e episódico, uma miscelânea de personagens e acontecimentos cronologicamente desconhecidos ou erroneamente ligado» (LOVENTHAL, 1998: 120).

Em ambos os romances, Tapioca figura o destino transparente de homens medianos e, por meio dessa representação, visa mostrar que os atores históricos nem sempre podem ficar no pedestal, nas estátuas e nos quadros dos grandes museus. Lukács faz essa observação em relação à fortuna romanesca de Walter Scott, que podemos tomar como analogia: «Walter Scott não estiliza essas personagens históricas, não as coloca em um pedestal romântico, mas retrata-as como pessoas dotadas de virtudes e fraquezas, de boas e más qualidades» (LUKÁCS, 2010: 63).

Devemos salientar que a postura não romântica adotada por Tapioca já foi devidamente endereçada pelos romancistas históricos antecessores. Dentro desse arcabouço reflexivo crítico nada fica de fora, nem mesmo as forças armadas que lutaram na Guerra do Paraguai. É importante assinalarmos, por leve analogia, que o escritor José Saramago, no seu romance *Memorial do Convento*, também não idealiza as forças armadas de Portugal; ao contrário, coloca o protagonista Baltazar Sete Sóis extremamente sujo e encardido, para representar o exército português. Segundo o próprio autor, sua paixão por esse tipo de literatura foi estimulada pela leitura e releitura no ano de 1995 desse livro de Saramago. Se o hábito faz o monge, é possível que após a leitura desse romance, o autor baiano tenha

se entusiasmado para compor romances históricos que pudessem iluminar muitos fatos de época no Brasil. Mera coincidência ou não, Tapioca consegue fazer quase o mesmo na *República dos Bugres*, como se verifica na representação dos militares que estavam à frente da batalha do Tuiuti, na Guerra do Paraguai, no ano de 1866: «teus homens têm mau aspecto, alferes. Já comeram alguma coisa hoje? – perguntou o oficial, preocupado com a má aparência daqueles negros esquálidos, caras de esfaimados, uniformes rotos e salpicados de lama.» (TAPIOCA, 1999: 151).

A essa altura, uma digressão acerca das autoridades esboçada por Tapioca pode ser refletida e questionada. Seja na pele de D. João VI, da rainha D. Maria I, de D. Pedro I e II, de Carlota Joaquina, de Tiradentes ou Aleijadinho, seja na representação dos militares daquele período, os vultos do passado apresentados nos romances *A República dos Bugres* e *Conspiração Barroca* não são colocados sob um monumento de consagração e admiração, mas questionados acerca das performances que foram idealizadas no campo da história. Em outras palavras, uns são cultuados como heróis (de acordo com as suas imperfeições), outros cultuados como anônimos (diante também das suas imperfeições). Ao recuperar figuras e eventos totalmente marginalizados, ignorados e desconhecidos, Tapioca tira da manga o lado obscuro da História que ainda não tinha sido revelado. De acordo com o pesquisador Antônio Esteves, a busca pela leitura de romances históricos na atualidade seria gerada pelo gosto dos leitores na «[…] busca de heróis, mitos ou outros modelos nos quais possamos enxergar melhor nossa própria realidade» (ESTEVES, 2008: 63). São raras as vezes em que os traços gerais dessas autoridades descritas pelo narrador são esmiuçados através de um aprofundamento psicológico. Nessa manobra, as imperfeições, os vícios desgastantes, os problemas, os defeitos, são formulados, visando apresentar as principais incongruências da nação brasileira.

Um exemplo nítido desse questionamento profético está localizado na p. 210 do romance: «imaginem se daqui a cem anos os brasileiros descobrissem que Dom Pedro, o atual sucessor da Coroa Portuguesa, tinha uma avó louca, um pai corno e uma mãe puta! E tudo isso ao mesmo tempo» (TAPIOCA, 1999: 210). Como observamos nesse fragmento, Tapioca delega a um dos personagens uma triste reflexão acerca do futuro incerto e talvez calculado das autoridades da Corte Portuguesa. De igual modo, o autor equaciona o ar profético que interage nas categorias temporais do passado, presente e futuro, demonstrando que os acontecimentos históricos também criam um efeito diagnóstico do futuro imediato. Em suma, a percepção das imperfeições traçadas pelo autor baiano faz com que o leitor compreenda que as generalizações românticas traçadas pelos historiadores clássicos são passíveis de serem obstruídas.

É sabido que no período histórico da Inconfidência Mineira existiu um profundo afronto entre os negros escravos e os brancos portugueses colonizadores, traduzido em revoltas, brigas, ciúmes, sentimentos avessos, entre outros. Inconformados pelos impostos cobrados (Quinto e depois a Derrama) desenfreadamente pelo Império Português vigente,

sobre o ouro que era extraído, intelectuais, artistas, comerciantes, clérigos, fazendeiros, mineiros de época, se reuniram para questionar tais cobranças. Estes sempre tinham que manter o comportamento na retaguarda das ações e acontecimentos. Ao contrário dos brancos portugueses, os negros eram obrigados a ficar de fora das formalidades da administração colonial, tratados de forma desumana, sendo sempre excluídos de qualquer decisão política ou de cunho religioso. Dessa maneira, a disputa pelo ouro no território de Minas Gerais[11] – Mariana, Ouro Preto, São João del-Rey e Tiradentes – fez gerar profundas desigualdades sociais, assim como a cobiça, a angústia pelo dinheiro, de modo a colocar negros e brancos na disputa desigual da riqueza aurífera. Dentre várias passagens que podem ser extraídas do romance *Conspiração*, isso fica bem nítido na tentativa do negro forro Orosimbo, quando esconde uma pedra de ouro no próprio corpo, como frequentemente acontecia naquele período, gerando complicações de várias ordens. Observem-se as palavras do narrador: «O negro Orosimbo fora capturado por uma patrulha do Quilombo Novo do Ouro Podre, com duas pedrinhas costuradas na bainha dos calções. A última estava no bucho […]» (TAPIOCA, 2008: 54).

Em última análise, ao dar voz aos despossuídos e excêntricos, àqueles cujos projetos nunca se concretizaram na íntegra, àqueles que estavam à margem dos acontecimentos históricos, o escritor Ruy Tapioca traz à tona representações raramente trabalhadas pelos historiadores tradicionais. Dessa forma, os marginalizados possuem diversas vontades no desenvolvimento da narrativa, perfazendo, muitas vezes, o interesse de uma autoridade, mas ganhando na confiança e nas participações. É interessante notarmos que essa questão já foi refletida e trabalhada por vários pesquisadores, boa parte das vezes com base nos pressupostos de Linda Hutcheon, como é o caso da pesquisadora Maria de Fátima Marinho. Ao examinar o contexto dos romances históricos portugueses, a autora sublinha que, «na ficção das últimas décadas, os marginais assumem um papel diferente, embora não menos importante: a focalização é-lhes por vezes atribuída, modificando o sentido canónico da história» (MARINHO, 1999: 23). Ora, o contraste apontado por Marinho, acerca das disparidades entre o romance histórico tradicional e o romance histórico pós-moderno, é referenciado pela ênfase dos sujeitos que estão à margem do enredo dos livros tradicionais da história. A referida citação parece problematizar os mestres canônicos que sempre tiveram suas obras agraciadas e passam agora a ser questionados quanto a sua real valoração. Portanto, o olhar da autora é extremamente pertinente, pois concorda com outros autores que defendem a mesma linha de raciocínio.

[11] O pesquisador John Bury registra, com alguns importantes comentários, o auge dessa produção na arquitetura e construção das várias igrejas em algumas cidades de Minas Gerais. Nas suas palavras, «o ouro de Minas Gerais foi descoberto por volta de 1690, mas as mais antigas capelas conservadoras na região datam das primeiras décadas do século XVIII. […] Segue-se um período de quarenta anos, em que a produção aurífera atingiu em Minas seu ponto máximo e testemunhou a construção das grandes igrejas matrizes de Vila Rica, Antônio Dias, Mariana, Sabará, Congonhas do Campo, São João Del Rei e Barbacena, todos centros urbanos em fase de rápido crescimento» (BURY, 2006: 109).

Algumas conclusões

Poderíamos multiplicar as leituras teóricas feitas sobre a perspectiva dos excluídos na prosa histórica contemporânea, especialmente aquelas leituras oriundas do primeiro decênio do século XXI; todavia não é o nosso desejo desdobrar por meio de outras páginas o objetivo deste breve artigo. O desenvolvimento da representação dos excluídos por parte de Tapioca ultrapassa os artefatos da verdadeira roupagem e da decoração. Diante do exposto, podemos concluir que a representação dos excluídos, na prosa do autor baiano, especialmente nos romances aqui tratados, funciona como propulsor estético para apresentar a história vexatória das nações portuguesa e brasileira. Posta em relevo por estudos de distintas correntes, como sumariamente aqui foi apresentado, a representação dos excluídos ainda poderá revelar muitos desafios à crítica literária no Brasil e no exterior. Veja-se a seguinte passagem do narrador de *A República dos Bugres*: «Pudesse eu contar a história real dos fatos e acontecimentos, tal como efetivamente sucederam, e não como relatada nos fólios oficias […] onde nobres de fraco caráter são exibidos como heróis destemidos, putíssimas senhoras da Corte são apresentadas como virtuosas damas […]» (TAPIOCA, 1999: 30). Aqui se ilumina o contexto dos excluídos de muitos outros romances históricos. Desse modo, é lícito afirmarmos que os enredos dos romances *República e Conspiração* colocam em xeque a figura de personagens subalternos, questionando a história oficial. O somatório das observações dialogadas nesse artigo, sem esgotar o manancial de leitura de ambos os romances, pode constituir fator crucial para que muitos pesquisadores desvendem outras possibilidades de investigação e pesquisa.

Referências

BURY, John (2006) – *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Org. de Myriam Andrade Ribeiro. Brasília: IPHAN / Monumenta.

BURKE, Peter (1990) – *A escola des annales (1929-1989)*. São Paulo: Editora Unesp.

ESTEVES, Antônio Roberto (2010) – *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. Assis: UNESP.

FRED, Wilton Cardoso de Oliveira (2005) – *Imaginários de nação no romance brasileiro contemporâneo: «Os rios inumeráveis» e «A República dos Bugres»*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC.

HUCTHEON, Linda (1991) – *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.

HOLLANDA, Aurélio Buarque (1998) – *Dicionário de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

LOWENTHAL, David (1998) – *Como conhecemos o passado*. São Paulo: Projeto História (17).

LUKÁCS, Gyorgy (2010) – *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo.

LYOTARD, Jean-François (1984) – *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio.

MARINHO, Maria de Fátima (1999) – *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.

MALARD, Letícia (1991) – *Romance e História*. «Revista Brasileira de Literatura Comparada». Rio de Janeiro. 1, p. 143-151

OLIVEIRA, Cristiano Mello de (2014) – *Aspectos coloniais. A opressão do feminino na obra «Desmundo» de Ana Miranda*. «Revista Expressão». Santa Maria.

PONS, Maria Cristina (1996) – *Memorias del Olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México, DF: Siglo Veintiuno Editores.

PRADO JUNIOR, Caio (1998) – *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense.

REIMÃO, Sandra (1996) – *Mercado editorial brasileiro*. São Paulo: FAPESP.

SANTIAGO, Silviano (1983) – *Imagens do remediado*. In SCHWARZ, Roberto, *org.* – *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 31-34.

SCHWARZ, Roberto, *org.* (1983) – *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

SEVCENKO, Nicolau (1982) – *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense.

SOUZA, Laura de Mello (1983) – *Notas sobre os vadios na literatura colonial do século XVIII*. In SCHWARZ, Roberto, *org.* – *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 9-12.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2010) – *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG.

SILVA, Eduardo (1997) – *Dom Obá II D'África, o príncipe do povo. Vida, Tempo e Pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras.

TAPIOCA, Ruy Reis (1999) – *A República dos Bugres*. Rio de Janeiro: Rocco.

____ (2008) – *Conspiração Barroca*. Lisboa: Saída de Emergência.

WEINHARDT, Marilene (2008) – *A longa duração na ficção contemporânea*. In *XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: 13 a 17 de julho.

CONQUISTA DO PARAÍSO: SANTIDADE E ASCETISMO NO *AGIOLOGIO LUSITANO* (1564-1666)[1]

LEONARDO COUTINHO DE CARVALHO RANGEL

U. Federal da Bahia, leocoutinho1987@gmail.com.

No tempo em que viveu Jorge Cardoso (1606-1669) Portugal era, alegadamente, uma «pátria de poucos santos», o que a tornava «menos acreditada no mundo» (t. I, «a quem ler»)[2]. O erudito autor do *Agiologio Lusitano* considerava isto uma inverdade, atribuindo o reduzido número de santos ao pouco zelo na guarda da memória desses indivíduos de vida exemplar (FERNANDES, 1996: 31). Na sua primeira tentativa de mudar esse quadro, o *Officio Menor dos Sanctos de Portugal* (1629), protestou afirmando que os «antigos Portugueses» tinham «hum notauel descuido de por em lembrança os illustres feitos dos seus» (CARDOSO, 1629 *apud* FERNANDES, 1996: 31 e 25-26).

O *Agiologio Lusitano* é uma obra que, mesmo inacabada, representa o esforço para trazer à luz esses santos obscuros e, possivelmente, produzir mais canonizações para lustrar a Coroa, tendo, portanto, também implicações políticas. Quando da publicação do primeiro tomo da obra, em 1652, Portugal já havia restaurado sua monarquia e lutava, não só com exércitos, mas também com o que chamaríamos hoje de «propaganda» para afirmar-se perante Castela. Maria de Lurdes Correia Fernandes ressalta a importância da atividade de Cardoso para a época:

---

[1] Este texto é uma versão modificada do capítulo 2 de minha dissertação, intitulada *A arte da salvação: ascetismo no Portugal da Reforma Católica (1564-1700)*, cuja pesquisa contou com o financiamento do CNPq. Agradeço aos Profs. Pedro Tavares e Lígia Bellini pelas críticas e sugestões, as quais foram fundamentais para a construção deste texto.

[2] Uma vez que se trata da fonte principal deste trabalho, o *Agiologio Lusitano* será referido apenas pelo tomo e página.

> *Cardoso empreendia, portanto, uma empresa que considerava como muitos de seus contemporâneos […], fundamental no quadro da afirmação de Portugal – em datas, aliás, muito significativas… – junto de outros países (leia-se, também, Espanha…) que haviam, muito antes, investido na santidade como meio e forma de afirmação do seu prestígio, nomeadamente, político* (FERNANDES, 1996: 32).

Para além das questões políticas que, embora pertinentes, fogem ao escopo deste texto, há um significativo elemento a ser levado em consideração, qual seja a importância das pequenas biografias narradas por Cardoso no fornecimento de modelos de santidade a serem imitados. Deve-se apontar a semelhança que estas biografias no *Agiologio Lusitano* têm entre si. Fato mais difícil de visualizar quando não se procede à leitura do documento completo, no qual se pode notar, em vários casos, a repetição de fórmulas e práticas. Isto se deve ao caráter modelar da obra, a qual servia para fornecer padrões de santidade a serem imitados. Muitos desses modelos, como veremos adiante, estavam marcados por uma forte componente ascética (FERNANDES, 1996: 29-30).

«Profundo talento, vasta erudição e summa modestia»

Com estas palavras, descreveu Barbosa Machado a admiração da corte de Madrid pelo autor do *Agiologio Lusitano.* Vejamos um pouco da trajetória deste padre.

Lisboeta, nascido em 1606, teria «logo nos primeiros annos» mostrado «genio docil para a cultura das virtudes, como prompta comprehensão das sciencias». Ainda segundo Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana,* Cardoso teve sólida formação em letras, filosofia e teologia. No ano de 1632, foi ordenado presbítero e, apesar de merecer «possuir as mayores dignidades Ecclesiasticas», recebeu um benefício simples na Igreja Paroquial de S. João Batista da Vila de Abrantes (MACHADO, 1747: t. II, 797). Na sua empresa para redigir o *Agiologio*, coletou grande quantidade de dados através de correspondências com religiosos que conviveram com os biografados e, em muitos casos, teria sido testemunha ocular dos eventos que narrou (CONCEIÇÃO, 1996: 29-32).

De acordo com o autor da *Bibliotheca Lusitana*, Jorge Cardoso teria sido tratado com admiração pelos indivíduos do topo da hierarquia eclesiástica, sendo ele um simples presbítero. O capelão-mor Luiz de Souza, o qual seria elevado a Arcebispo de Lisboa e Cardeal, «muitas vezes o trazia em o seu coche». Machado afirmou ainda que a fama de Cardoso extrapolava as fronteiras de Portugal. Em Espanha era tido em alta conta, pois quando foi a Madrid a mando do Capelão-mor, o qual desejava adquirir novos volumes para sua biblioteca, recebeu o tentador convite para ser cronista, com um razoável ordenado, além de uma conezia na prestigiosa Catedral de Toledo (MACHADO, 1747: t. II, 797).

Este «aliciamento» mostra a importância da produção de hagiografias para reforçar uma política de valorização do Reino. Vale lembrar que a coroa de Castela subsidiou os

custosos processos de canonização de S. Inácio, S. Francisco Xavier, S. Francisco Borgia e S. Teresa de Jesus, todos espanhóis (HSIA, 1998: 127). A existência de tantos santos, para a concepção da época, representaria a aprovação divina aos Habsburgos. Jorge Cardoso, no entanto, por obediência ao embaixador de Portugal, o Marquês de Arronches, teria recusado a oferta e retornou a Portugal para continuar sua árdua tarefa, apesar das dificuldades financeiras. As muitas viagens que teve de fazer para recolher material para o *Agiologio*, especialmente a última, teriam sido, em parte, responsáveis pelo declínio da sua saúde. Em 1669, aos 63 anos de idade, faleceu em Lisboa, deixando um legado de três grandes tomos, além de uma rica biblioteca (CONCEIÇÃO, 1996: 49, 36, 40-41).

O período em que o *Agiologio Lusitano* foi escrito e a metade de século anterior foi especialmente prolífico na produção de *vitæ* e outras obras de espiritualidade. No caso da Espanha, segundo Po-Chia Hsia, mais da metade dos livros publicados entre 1500 e 1670 eram livros religiosos (5.835 contra 5.450 de temas não religiosos). Seus conteúdos incluíam obras de teologia, crônicas de ordens religiosas e, evidentemente, as *vitæ*, individuais ou compiladas em grandes volumes. Po-Chia Hsia observa ainda que os leitores católicos europeus tinham uma grande quantidade de *vitæ* a sua disposição, muitas das quais foram usadas pelo Padre Jorge Cardoso na sua obra (HSIA, 1998: 51; 40-41 e FERNANDES, 2002: 15; 139).

«Se armáua caualleiro pera conquistar o Ceo»

Os dignos de figurar no *Agiologio Lusitano* eram os «Sanctos Canonizados, & Beatificados, mas também […] insignes varoẽs em sanctidade, (a que chamamos Veneraveis) & outros de excellente e não vulgar virtude […]» (t. I, «a quem ler»), que incluía os mártires. A via do martírio foi reaberta pelas missões, em especial as do Oriente, durante a segunda metade do século XVI e ao longo do século XVII, período que Jean Delumeau chamou de «século dos santos» (DELUMEAU e COTTRET, 1996: 124). De fato, as missões foram uma importante «fábrica de santos» na Época Moderna, se tomamos a palavra «santo» no seu sentido mais amplo. O reconhecimento da santidade por Roma, no entanto, não era tão simples. A criação da Congregação dos Ritos em 1588 foi um instrumento de controle papal sobre as canonizações e beatificações, além de representar um esforço no sentido de uniformizar os cultos em toda a cristandade. A canonização seguia um processo meticuloso e critérios rígidos:

> *[…] Seus oficiais [da Congregação dos Ritos] reuniam depoimentos das testemunhas em questionários formulaicos que verificavam três coisas: primeiro, o estado civil e religioso das testemunhas, seu lugar de origem e residência, idade, ancestrais, profissão, data da última confissão e comunhão, e o nome dos confessores; segundo, os laços entre as testemunhas e o santo-candidato em relação às virtudes teologais (prudência, justiça, fortitude e temperança); e terceiro, os poderes*

> *sobrenaturais do candidato como milagres realizados, clarividência, profecias, etc.* (HSIA, 1998: 133)[3].

Segundo Po-Chia Hsia, havia dois papéis principais para os santos da época – o herói e o taumaturgo –, este mais valorizado pelos leigos, aquele tido em alta conta pela hierarquia da Igreja. Tal característica heroica foi privilegiada durante o século XVII, no qual se canonizam S. Carlo Borromeo, S. Inácio de Loyola, S. Teresa de Jesus e S. Filipe Neri, todos austeros ascetas (HSIA, 1998: 126; 133-135). Foi em 1602, na preparação do processo de canonização de S. Teresa de Jesus, que estes critérios de santidade baseada na «virtude heroica» foram formalmente defendidos pelos teólogos de Salamanca. Um conceito baseado, segundo Schutte, no humanismo renascentista. Até então, recorria-se a referenciais mais elásticos como «excelência de virtudes» e «múltipla excelência de vida», os quais, em geral, referiam-se ao potencial taumatúrgico dos santos. O favorecimento do modelo heroico tendia a desestimular, embora não invalidasse, os fenômenos miraculosos:

> *«Virtude heroica» envolve, em primeiro lugar, «a glória da graça», a qual torna possível feitos que superam as capacidades humanas normais. Significativamente, o exemplo principal não é o tipo de milagre tão altamente valorizado sob o sistema anterior (a operação de curas, levitação e outras semelhantes), mas a participação tão completa na Paixão de Cristo que leva a receber marcas idênticas às das suas feridas. […] Eles respondem com «resistência heroica» à desaprovação de conselheiros bem-intencionados a suas práticas de penitência excessivamente severas e votos extravagantes* (SCHUTTE, 1999: 146).

A trajetória de S. Inácio ilustra a íntima relação entre o ascetismo e o heroísmo cavalheiresco, ainda latente no espírito ibérico por conta da Reconquista. Rodríguez nota que a vida desse santo

> *[…] é um bom exemplo de quão facilmente passavam estes homens da dissipação galante e cavalheiresca à mortificação da vida ascética e religiosa, e de como, no fundo, não eram tão diversos os germes que podiam dar lugar a uma e outra vida. Sem chegar aos exageros de alguns autores, é evidente a influência concreta dos livros de cavalaria em nosso misticismo [espanhol]. […] Os místicos e os pregadores, para conformar-se com o ambiente da época, adotam em suas obras e seus sermões exemplos e metáforas tirados da vida cavalheiresca e guerreira* (RODRIGUEZ, 1984: 195).

O historiador castelhano atribui esta característica a um «ambiente de exaltação religiosa, mesclado com estas correntes da galanteria neoplatônica e do espírito cavalheiresco», o que, segundo ele, contribuiu para produzir na Espanha «um tipo *sui generis* de cavalheiro católico, galante e guerreiro» (RODRIGUEZ, 1984: 195); por isso a relativa faci-

[3] Esta e as demais traduções de obras em língua estrangeira no corpo do texto são minhas.

lidade de transitar entre o universo cavalheiresco e religioso. Portugal não ficou imune a estas influências. Um caso em que fica evidente a relação entre o ascetismo e o espírito de cavalaria é o do franciscano Fr. Antônio de Cristo (†1575), cuja vida teria sido «asperrima […] em superlativo grao». Durante dezessete anos dormiu em «hũa taboa» quando era verão e no inverno em «hũa cortiça», além de usar sempre uma cruz por cabeceira. Reduzia o seu corpo à servidão quando, segundo Cardoso, «tomaua todas noites hũa larga, & seuera disciplina, jà de cordas cheias de nôs, jà de cadeas de ferro, jâ de rosetas de vidro, com que se esgotaua de sangue». Não paravam por aí suas severas penitências. Fr. Antônio «vestia todos dias hum cilicio ao carão da carne, tecido de arames, & tinha tanta variedade delles, que era hum medo, cada qual mais aspero, & penetrativo». Sua austeridade causava espanto mesmo entre os contemporâneos. Certa feita, teriam lhe perguntado qual a razão destes cilícios que usava, ao que respondeu «para sair com elles nas maiores Festas; pois estas erão as suas mais prezadas gallas». Nestas mesmas festas, em especial a da Quaresma, como era costume de vários ascetas citados no *Agiologio*, Fr. Antônio teria intensificado suas já severas penitências:

> *E assi nas vigilias de grandes solemnidades, cingia hum Rosario de contas ameloadas, com viuas quinas, & sobre ellas hũa cinta de ferro, para as chegar, & apertar ao corpo. E não contente cõ isto [vestia] hũa jaqueta de meias mangas, & calçoens, tudo de aspero cilicio, mortificando tambem as curuas das pernas, & canas dos braços, cõ barceletes, & ligas de pontas de ferro* (t. III, 474).

Se procurarmos visualizar a vestimenta deste franciscano como a de um cavaleiro, entenderemos a declaração de Fr. Antônio, o qual dizia «que se armáua caualleiro para conquistar o Ceo». Esta frase confirma a hipótese de Rodríguez, anteriormente enunciada, da existência de uma relação entre o heroísmo cavalheiresco e o ascetismo. Ernest Curtius, em seu clássico *European Literature and the Latin Middle Ages*, mostra ser esta ideia do herói que alcança o Céu por seus feitos, ainda mais antiga, anterior aos próprios romances de cavalaria. Citando Isidoro de Sevilha († 636), o qual se referia aos poemas épicos, afirma que:

> *«Chama-se canção heroica porque relata os feitos de homens bravos. Pois herói é o nome dado aos homens os quais, por sua sabedoria e coragem, são dignos do paraíso» (Et., I, 39, 9). […] A recepção do herói no «paraíso» era um ideal já conhecido dos antigos Gregos. Mas a formulação de Isidoro dá margem para o ideal Cristão de herói do século onze. Os cavaleiros que, tais como Rolando e seus camaradas, tombavam na batalha contra os infiéis eram também «dignos do paraíso»* (CURTIUS, 1963: 171).

Visando imitar o modelo cristão do Salvador, Fr. Antônio de Cristo pingava cera quente e aplicava brasas nas mãos, em que se produziam marcas semelhantes às do Crucificado. Vendo que muitos passaram a perceber estas então secretas penitências, «trocou esta mortificação, por outra mais penosa, que era acanauiarse com penetrantiuos alfinetes

de ferro, em representação dos Espinhos, que atrauessárão a sagrada cabeça do Bom Iesv». Além disto, «as outras armas, com que entraua nessa conquista» do Paraíso, eram os jejuns e restrições alimentares. Afora aqueles, sempre mais rigorosos do que o comum, costumava acrescentar «muitas vezes para mais, & mais mortificar o gosto, & appetite, certas pastilhas [...] feitas de amargosos tramoços por cortir, misturados com fel, & azeure» (t. III, 473).

Em vistas de mortificar o seu orgulho, confessava publicamente suas culpas e obrigava os noviços a pisar sobre ele. Teria procurado se humilhar ainda mais por meio de tarefas consideradas vis, como carregar água e lenha, varrer as oficinas, cuidar da cozinha e dos enfermos, e retirar o lixo, obedecendo, tal qual um cavaleiro, pois «assi lho ordenaua seu amo, & Senhor».

Sua vida neste mundo, como vimos, era assaz penosa, mas o alívio viria em breve. «Finalmente suspirando pela morte», teve a revelação desta[4], «a qual tomou com as armas na mão». Aqui se percebe, mais uma vez, o uso da metáfora cavalheiresca. Depois de muito padecer por uma enfermidade, com as armas da ascética teria vencido a sua guerra, pois, segundo Jorge Cardoso, sua «alma (como piamente cremos) goza na gloria o premio das penitẽcias, & asperezas, que vzou com o corpo». Após sua morte, encontraram-se «os joelhos cõ callos do contiuo orar, & as partes baixas todas comidas, & gastadas das penitencias». Tal qual um cavaleiro que retorna, triunfante, de uma batalha «foi sepultado no claustro ao Domingo pela menhãa cõ grande concurso, & acclamado de todos por Sancto» (t. III, 476-477).

Outro religioso em que teria abundado o heroísmo ascético foi o frade de Alcobaça Francisco de Santa Clara († 1611), conhecido por sua «muita virtude» e «observância regular» dos estatutos cistercienses, sendo também contínuo no jejum e nas orações. Tal qual Fr. Antônio de Cristo, suas práticas de penitência não eram feitas à vista de todos, devido à possibilidade de se ensoberbecer. Quando se aproximou a sua morte, que lhe teria sido revelada por Deus, seus companheiros descobriram sua vida secreta de austeridade:

> *Vestindolhe o habito para a sepultura [...] lhe acharão o assento, & partes circunuesinhas gastadas todas, & comidas do continuo vso, que o seruo de Deos tinha de se açoutar com disciplinas de ferro, & bolas de vidro, horrendo espetáculo aos circunstantes, que muito acreditou a sanctidade desse perfeito religioso* (t. I, 171).

Aqui se pode perceber que o horror provocado pela intensidade das práticas ascéticas era um elemento acreditador de santidade. Isto é um aspecto importante, pois, ao que parece, os chamados «falsos santos» normalmente abandonavam o rigoroso programa ascético quando alcançavam a tão desejada fama, ou ainda, tal como o «donato» Manuel Pereira, analisado por Pedro Tavares, sequer o adotavam:

[4] Isto é um *topos* comum nas vidas de santos do *Agiologio* e um elemento acreditador da santidade. Outro exemplo é o jesuíta Jerônimo de Carvalho, o qual «ilustrado com tam soberanos fauores predisse sua morte muitos annos antes [...]». (t. I, 424).

> *[…] Sabe-se que de facto, de futuro, os clérigos «molinistas» seriam vistos como «regalões» e desprezadores dos exercícios ascéticos. E, efetivamente, no seu processo, vemos que o donato franciscano não simpatizava com cilícios e devoções tradicionais, outrossim jactando de ter «tal paz interior que entendia e se lhe representava que Deos nosso senhor se dava por bem servido»* (TAVARES, 2005: 287-289).

Os casos dos freis Francisco de Santa Clara e Antônio de Cristo não são exceções. Seguindo a direção oposta de Manuel Pereira, outros fizeram de sua vida terrena um tormento para alcançar o prêmio celeste. Um deles é o irmão leigo carmelita Fr. Ignácio, natural de Entradas e habitante do convento dos Carmelitas de Beja. Este asceta ingressou na vida religiosa após a viuvez e, a partir daí, encaminhou-se pela senda da santidade, impondo-se severas penitências:

> *[…] sendo para si (per rigurosas penitencias) seuero castigador de seu corpo, & tanto que na doença que falleceo se lhe achou hũa aspera, & groça cadea de ferro, cingida à raiz da carne, fechada com cadeado, & tam profundamente entrada por ella, que quasi senão diuisaua. Procurando o Prior a chaue para se abrir, respondeu com grande sumissaõ o bom velho: que a tinha lançado, onde nunqua mais apparecesse* (t. I, 182).

É relevante procuramos compreender o simbolismo das correntes que Fr. Ignácio usou por toda a vida. Elas poderiam representar o aprisionamento da sua carne, das vontades e pensamentos pecaminosos. Talvez estivesse se penitenciando por sua vida pregressa, entregue à carnalidade do sexo, o qual, ainda que praticado dentro do casamento, era um peso terrível para quem desejava alcançar a santidade, tamanha era a importância da castidade para o período[5]. O fato é que o carmelita, segundo seus contemporâneos, «mereceu fama de Sancto» e, em 1617, teria sido agraciado com o prêmio da salvação eterna.

De maneira semelhante, o vigário da Igreja de S. Vicente em Abrantes, Padre Sebastião de Elvas (†1570), valeu-se das práticas ascéticas para aliviar sua consciência. Este sacerdote teve sua carreira maculada pela queda no «peccado da sensualidade», por isso: «[…] todas as vezes, que se lembraua da miseria em que auia caido, rebentaua de dor, & sentimento, com tantas lagrimas, & suspiros, que admiraua aos domesticos, & não menos as rigurosas disciplinas com que de continuo por esta causa se castigaua» (t. I, 464).

Embora tenha tratado até aqui de casos de homens, a análise serial dos 412 ascetas constantes no *Agiologio Lusitano* evidencia que as mulheres representavam uma leve maioria entre os praticantes de ascese extrema. Considerando-se práticas ascéticas mais «comuns», a balança pende também para o lado feminino. Observe-se a tabela:

---

[5] Para Weinstein e Bell, a Reforma Católica trouxe uma renovada ênfase no celibato e castidade. Estes autores também afirmam que S. Brígida da Suécia, santa medieval, se penitenciava pelas culpas que sentia por ter experimentado o «prazer marital» na sua vida anterior ao claustro (WEINSTEIN e BELL, 1982: 74; 91).

Tabela 1

	Homens [193]	Mulheres [219]	Total (H e M) / Percentual em relação ao Total Geral [412]
Práticas Ascéticas Extremas / Percentual em relação ao Total de Ascetas Extremos [263]	123 (46,76%)	140 (53,23%)	263 (63,83%)
Práticas Ascéticas Comuns / Percentual em relação ao Total de Ascetas Comuns [147]	68 (46,25%)	79 (53,74%)	147 (35,67%)

Por outro lado, com base nestes dados, chegamos à conclusão de que, no Reino de Portugal, durante o período de 1564 a 1666, não se confirma a tese de Weinstein, Bell e Bynum de que as práticas ascéticas eram típicas da espiritualidade feminina. Embora os números mostrem uma preponderância de mulheres, esta pequena diferença não permite afirmar, para o recorte estabelecido, que «todos os tipos de ascetismo penitencial, incluindo jejum, eram significativamente mais comuns na religiosidade feminina» como é sustentado[6]. Além disso, pode-se inferir que as variantes mais «extremas» das práticas ascéticas eram mais valorizadas nos modelos de santidade, tanto nos casos femininos quanto masculinos. No *Agiologio*, a partir do recorte proposto, em relação a práticas ascéticas específicas, os percentuais são os seguintes:

Tabela 2

	Casos (H) / Percentual em relação ao Total de Ascetas Homens [193]	Percentual (H) em relação ao Total Geral de Ascetas [412]	Casos (M) / Percentual em relação ao Total de Ascetas Mulheres [219]	Percentual (M) em relação ao Total de Geral de Ascetas [412]	Casos (H e M) em relação ao Total Geral de Ascetas [412]
Jejuns; restrições alimentares	81 (41,96%)	19,66%	93 (42,46%)	22,57%	174 (42,23%)
Austeridades alimentares	28 (14,5%)	6,79%	16 (7,3%)	3,88%	44 (10,67%)
Autoflagelação; disciplinas	74 (38,34%)	17,96%	94 (42,92%)	22,81%	168 (40,77%)
Cilícios; ralos; cadeias etc.	47 (24,35%)	11,4 %	65 (29,68%)	15,77%	112 (27,18%)

[continua na página seguinte]

[6] A tese de Weinstein e Bell, reproduzida por Bynum, é expressa no trecho a seguir: «A number of recent works on sanctity provide quantitative evidence that food is a more important motif in women's piety than in men's. Donald Weinstein and Rudolph Bell, in their study of 864 saints from 1000 to 1700, demonstrate conclusively that all types of penitencial asceticism, including fasting, are significantly more common in female religiosity. Although only 17.5 percent of those canonized or venerated as saints from 1000 to 1700 were women, women accounted for almost 29 percent of those saints who indulged in extreme austerities, such as fasting, flagellation, or sleep deprivation; 23.3 percent of those who died from such practices; and 53.2 percent of those in whose lives illness was the central factor in reputation for sanctity» (BYNUM, 1987: 76). A questão da enfermidade como elemento que conferia reputação de santidade será discutida adiante.

Vestes humildes	42 (21,76%)	10,19%	48 (21,91%)	11,65%	90 (21,84%)
Camas desconfortáveis; dormir no chão	42 (21,76%)	10,19%	42 (19,17%)	10,19%	84 (20,38%)
Andar descalço, usar pedras nos sapatos	15 (7,77%)	3,64 %	13 (5,93%)	3,15%	28 (6,79%)
Silêncio; clausura; isolamento	42 (21,76%)	10,19%	42 (19,17%)	10,19%	84 (20,38 %)

Cabe agora voltar ao tópico das práticas ascéticas extremas. «Extrema» é um termo que define bem a espiritualidade da clarissa Catarina de Cristo (†1587), freira do Convento da Madre de Deus de Monchique, cuja vida teria sofrido uma transformação radical quando atingiu a idade de 50 anos. Segundo Cardoso, ela trocou uma vida marcada por «vaidades, delicias e passatempos mundanos» pela austeridade franciscana, visando o que realmente importava – as «delícias» celestes. Depois de professa, passou a praticar

> *[…] jejuns de pão, & agoa, disciplinas de sangue, cilicios perpetuos, & outros extremos de penitencia, [que] parecia em breue emular os rigores dos famosos Anacoretas da Thebaida. Sobretudo, era parcissima no somno, & sustento, em que procuraua não achar gosto, dando tudo o que podia juntar às enfermas, as quaes visitaua, seruia, & consolaua a miudo, curandoas com notauel amor, & caridade […]* (t. I, 409).

Esta religiosa, segundo Cardoso, «veio a fallecer estilada, & consumida», «sendo antes grossa, & bem disposta», devido ao «tam riguroso e mao tratamento, que esta serua de Deos deu a seu corpo». Tamanho esforço, na visão do autor do *Agiológio*, teria sido frutífero, pois ela faleceu «cõ grandes, i euidentes sinaes de predestinação» e foi «gozar o eterno premio de suas esclarecidas virtudes» (t. I, 409).

Este caso é útil para se compreender alguns elementos importantes dos modelos de santidade modernos. No caso de Catarina de Cristo, podemos identificar algumas das práticas que compõem o paradigma de santidade mencionado no início deste texto. A primeira delas é o jejum, o qual, juntamente com as restrições alimentares em geral[7], figurava entre as práticas ascéticas mais comuns, contando, como vimos, com 42,23% de incidência (174 casos) nas 412 biografias registradas. No Período Moderno, mas não só, as restrições alimentares diferenciavam os «santos» das pessoas comuns. Este é o caso de Fr. Martinho Rebello (†1594), Provincial Capucho, o qual «nos jejuns nunqua vsou de peixe, & fora delles, poucas vezes comia carne, & menos gostaua [provava] vinho». Embora não

[7] A ideia de jejum, isto é, abstinência total ou alimentação exclusivamente de pão e água, parece confundir-se com restrições alimentares em geral. Veja-se o caso de Fr. Martinho Rebello (1514-1594), o qual «nos jejuns nunqua vsou de peixe, & fora delles poucas vezes comia carne, & menos gostava vinho». (t. I, 220).

esteja mencionado na biografia de Catarina de Cristo, há outro tipo de prática presente em diversos casos (10,67%; 44 incidências), a saber, as austeridades alimentares. Através destas o asceta não jejuava, mas mortificava-se enquanto comia o alimento, seja por meio da introdução de cinzas ou algum componente amargo, como já vimos em Fr. Antônio de Cristo. Podia-se ainda, como se dizia, «destemperar» o alimento com água fria, para que não tivesse gosto algum e por isso não proporcionasse nenhum prazer, o qual poderia levar ao pecado da gula. Quanto a isto, pode-se citar o exemplo da dominicana Luiza do Sacramento (†1651) a qual, ao alimentar-se de algo fora do ordinário «misturaua cõ cinza, & agoa fria, para que o gosto de nenhũ modo tiuesse em que poder seuarse [cevar-se]» (t . II, 343)[8].

Outro elemento presente no relato sobre Catarina de Cristo, semelhantemente à santa que foi provável referência para o seu nome – Santa Catarina de Siena[9] – é a privação de sono, o que, juntamente com o uso de camas desconfortáveis, está presente noutros casos coletados na documentação[10]. Um destes é o de Sóror Margarida da Conceição (1553--1645), uma sevilhana chamada à religião pela própria S. Teresa de Jesus, «mostrando sempre ser verdadeira filha de tam sancta Madre, & imitadora de suas virtudes». De lá foi enviada a Lisboa, onde contribuiu para a fundação do Convento de S. Alberto de Carmelitas Descalças. Diz Jorge Cardoso que esta religiosa lançava-se nos «officios de maior trabalho, & humildade, como lauar roupa, & seruir na cozinha», além de não vestir «nenhuma cousa noua, mas a mais remendada, & velha, trazendo a interior tunica de aspero burel, com jubão de cilicio». Na sua alimentação «foi mui abstinente comendo hũa sò vez no dia, o peor, & sobejos das outras». Irmã Margarida, para não cometer o capital pecado da preguiça, dedicava apenas três horas diárias ao sono, «i essas sobre hũa taboa, & por cabiceira hum pao raoliço». Seu extenso repertório de práticas ascéticas incluía ainda tomar «largas, & rigurosas disciplinas, atè derramar larga copia de sangue»[11].

---

[8] Uma expressão comumente usada era «para o achar mais desabrido». No caso da terceira franciscana Maria da Cruz (1585--1635), como em muitos outros, aparecia este *topos:* «[…] priuandose de tudo o que noutro tempo lhe daua gosto, lançando cinza, & agoa fria no comer para o achar mais desabrido» (t. I, 3).

[9] De acordo com Bynum, «Catherine clearly began fasting as child and developed distaste for meat quite clearly. She took the Desert Fathers as models. […] Catherine went through a period of withdrawal during which she practiced extreme sleep deprivation as well as self-starvation» (BYNUM, 1987: 167-168). Note-se que, da mesma maneira que a Catarina portuguesa, S. Catarina de Siena também procurava imitar os Padres do Deserto nas suas austeridades.

[10] É um *topos* que está presente em 84 relatos (20,38% do total) e inclui dormir em cortiças, em tábuas, com cobertores ásperos usando pedras ou paus por cabeceira, dentre outros. A clarissa Susana de Deus (†1603) por exemplo, dormia sobre «hum monte de pedras cuberto de ramos» (t. I, 161).

[11] Aqui aparece a necessidade de moderação a que alguns ascetas estavam submetidos, sendo ordenados pelos prelados a reduzir as terríveis penitências praticadas. Margarida da Conceição teria encontrado uma solução peculiar para continuar a se mortificar e obedecer aos superiores, que não lhe permitiam «tomar disciplina por sua muita idade, & grandes indisposições». Ela pediu a Deus que «[…] a mãdasse açoutar pelo demonio, jà que lhe não dauão licença para fazer penitencia de seus peccados». O que lhe foi concedido, pois o diabo «não sò a açoutou cruelmente, mas lhe deu muito golpes, & [bateu--lhe] coa cabeça pelas paredes, de modo que não ouue parte em seu corpo, que não ficasse em viva chaga, o rosto denegrido,

No relato acima, observa-se a prática de tarefas consideradas humildes ou humilhantes, as quais visavam mortificar o orgulho dos religiosos e combater o pernicioso ócio. Eram basicamente tarefas manuais como cuidar da cozinha, limpeza, mas também o cuidado dos doentes. Num período em que os ofícios mecânicos eram desprezados, é notável ver alguns membros da nobreza praticando tais atividades que, em outro contexto, os diminuiriam perante a sociedade. Aqui a ordem é inversa: o que lhes faria perder status no contexto secular lhes dá mais prestígio. Um destes nobres é Maria da Conceição (†1622), a qual, sendo Dama da Rainha D. Catarina, «ao lustre da nobreza, aggregou o splendor da virtude», trocando os belos vestidos de seda por «grosseiro burel» e tornando-se capucha do Convento da Madre de Deus de Xabregas. Essa ideia de nobreza associada às virtudes era um elemento comum nas hagiografias. O termo «nobre» tem uma conotação tanto moral quanto social. Por isto, poder-se-ia dizer de uma família de humildes camponeses que eram «nobres de espírito». Isto estava subentendido pelos leitores (WEINSTEIN e BELL, 1982: 62-63)[12]. O ilustre nascimento da irmã Maria da Conceição não teria impedido que se exercitasse nas «mais abatidas occupações da communidade», nem de ser grande penitente, «macerandose com varios generos de mortificações asperrimamente» (t. I, 496-497).

Embora vários dos casos apresentados sejam de membros das camadas mais elevadas, há que se ter certo cuidado, pois advertem Weinstein e Bell que «havia uma forte tentação de elevar o status social dos santos. Isto era particularmente verdadeiro nos primeiros séculos da Idade Média, em que o preconceito social tendia a favorecer a nobreza» (WEINSTEIN e BELL, 1982: 9). A partir desta ideia, faz-se necessário relativizar a hipótese de Rodney Stark, da prevalência dos ascetas entre os estratos sociais elevados. Stark critica a concepção presente em Marx de que a fé é baseada em necessidade e miséria, e por isto mais comum entre os pobres:

> *Infelizmente, a prevalência do ascetismo das classes elevadas tem sido ignorada pelos cientistas sociais. Quando Karl Marx ([1844] 1964: 42) escreveu que «religião é o suspiro da criatura oprimida… o ópio do povo» ele meramente deu uma expressão poética ao axioma sociológico de que a fé está vincada na necessidade e miséria, e a piedade é prevalente entre os pobres* (STARK, 2003: 5-19).

A análise do *Agiologio Lusitano* evidencia que, entre os indivíduos em relação aos quais foi possível identificar a origem social, os ocupantes do topo da pirâmide social são os maiores praticantes de ascese (96, ou 23,4% dos 412 casos), contra doze casos de subalternos (2,9%) e apenas um das «camadas médias». Contudo não é possível afirmar, com base nestes dados, que o ascetismo seja uma característica da nobreza, pois em 303 casos

---

a cabeça inchada, os ladrilhos do pauimento, & paredes ensanguentadas, i ella quasi morta, sem poder tomar respiração» (t. I, 325-326).

[12] Para uma discussão acerca da associação entre «nobreza» e «virtude» em Portugal, neste caso virtude para a realização de serviços à Coroa, vide MONTEIRO, 2003: 518-519.

(ou 73,5%) não é possível determinar com precisão a origem social desses sujeitos, uma vez que a escassez de informações nas biografias tornaria este argumento pouco substancial[13]. O fato de os 96 casos mencionados serem de indivíduos possuidores de alguma nobreza ou cabedal, possivelmente deve-se ao fato de que seu status social os tornava mais visíveis e, por isto, mais facilmente retratáveis no *Agiologio*[14]. Talvez seja mais preciso afirmar que as práticas ascéticas eram compartilhadas e, portanto, não estavam necessariamente associadas a um grupo social específico, diferentemente do que afirma Stark.

«Onde liure de cuidados do mũdo pudesse de todo entregarse a Deos…»

A dominicana Sóror Joanna da Conceição († 1580), sendo de origem fidalga, procurava macerar o seu orgulho por meio de tarefas consideradas humilhantes. Como mulher da Época Moderna, tinha reduzida autonomia para definir os rumos de sua vida. Os interesses das casas nobiliárquicas eram grandes e a vontade das mulheres era a menor das preocupações. As fidalgas existiam prioritariamente para atuar de forma a aumentar ou, ao menos, manter a nobreza da sua casa. O casamento tinha vital importância nesse jogo, conforme afirma Nuno Gonçalo Monteiro:

> *[…] Os ofícios femininos superiores da Casa Real constituíram a única forma de produção de serviços que as mulheres podiam oferecer às casas onde casavam ou onde tinham nascido. […] A sua importância nesse terreno era notória, ultrapassando em muitas gerações a dos feitos pelos homens. Casar com uma dama do paço era, muitas vezes, a forma mais fácil de arranjar os serviços dos quais as casas careciam […]* (MONTEIRO, 2003: 533).

Talvez por isto, esta fidalga teve que esperar a morte de seu nobre marido e o crescimento dos filhos para seguir aquele que, talvez, tenha sido o seu maior desejo – ficar «liure de cuidados do mũdo» para que «pudesse de todo entregarse a Deos» (t. I, 181). Poucas eram as que, como Brígida de Santo Antônio, conseguiam fazer valer suas vontades, quando isto significava passar por cima dos interesses de sua casa[15].

---

[13] Outro elemento a se levar em consideração é a afirmação de Weinstein e Bell se referindo à espiritualidade franciscana. Estes autores argumentam que esta era uma maneira de compensar diante de Deus os pecados da sua classe, notadamente a cobiça. Por isto o acento numa vida de pobreza (WEINSTEIN e BELL, 1982: 8). Há referências no *Agiologio Lusitano* em que representantes da nobreza «compensam» sua vida de luxo no século com uma miserável no convento, tal qual a carmelita Margarida das Chagas, filha dos Condes de Vila-Franca. Esta freira, depois da profissão, «vestia o mais pobre, & vil habito qe achaua; comia o peior do refeitorio», além de praticar várias tarefas consideradas «indignas» do seu estado. Quando do casamento de seu irmão, «se foi á recreação fazer esfregões de hũas cordas para lauar a cozinha, zombando com esta celestial traça dos mundanos faustos, & festiuaes regozijos, que actualmente se passauão em casa de seus paes» (t. II, 53-54).

[14] Deve-se ressaltar, contudo, que os modelos da nobreza tendiam a ser mais valorizados e podiam ser «imitados» por indivíduos não nobres (HSIA, 1998: 121).

[15] Para mais sobre esta religiosa vide o capítulo intitulado «Livre dentro dos muros: o caso de madre Brígida de Santo Antônio (1576-1655)» de minha dissertação (RANGEL, 2012: cap. III).

Mesmo quando tinham todas as condições necessárias para fazer a mudança desejada, estas mulheres podiam enfrentar outros impedimentos. Joanna da Conceição teve que fazer face às oposições dos familiares com respeito à escolha de uma ordem mendicante, sendo ela de tão ilustre berço. Vale dizer que nem sempre isto era uma oposição somente enfrentada pelas mulheres, mas pela nobreza em geral. Lembremo-nos da experiência vivenciada por S. Tomás de Aquino, também dominicano, cuja família se opôs energicamente à sua escolha de uma ordem mendicante, quando lhe compeliam a ingressar na prestigiosa Ordem de São Bento. Mais tarde, o Doutor Angélico acabou por conseguir cumprir seu desejo. No entanto, sabemos que, nos casos femininos, as margens de atuação eram bem mais reduzidas.

O fato é que Joanna da Conceição conseguiu, após ter cumprido suas obrigações com a sociedade, ingressar na Ordem de S. Domingos. Lá, sendo noviça, trocou «finas camisas em asperas tunicas, & cilicios». Como professa, o diabo, que já a atormentava antes de tomar o hábito, continuava a persegui-la «apparecendolhe em horrendas figuras com infernaes alaridos, & grande tropel de armados, que lhe rodeauão o leito». A análise deste e de outros casos, em especial de religiosas (mais raramente religiosos) que tinham passado pelo casamento antes de ingressar na vida religiosa, mostra que estes indivíduos tendiam a se tornar ascetas extremos, talvez pela intensa demonização da sua sexualidade pregressa. Isto pode explicar os diversos casos de «tentações» ou visões demoníacas com que estes se deparavam, bem como a maneira como se penitenciavam para compensar os «deleites» experimentados enquanto viveram segundo os «cuidados do mundo»:

> *A muita caridade com que acudia, & seruia às enfermas, obrigou às Preladas, que a fizessem enfermeira perpetua; não lhe impedindo esta occupação, que podia passar por penitencia, a que ella não lhe juntasse outra de asperrimas disciplinas, cilicios cõtinuos, em castigo dos regalos de secular. Atada a hũa columna se mandaua açoutar da cintura para sima, atè que em fio lhe corria o sangue. Aos jejuns da Cõstituição, acrescentaua outros muitos, não faltando nunqua ao choro, & aos officios humildes da casa* (t. I, 181)[16].

«Carregando o corpo fraco de tantos jejuns, penitencias, & vigilias…»

O cuidado dos enfermos era tarefa dura e difícil, podendo ser considerada, como vimos, uma penitência. Cerca de 11,2% dos ascetas dos quais foram encontrados registros, 46 casos, também se exercitavam nesta vil atividade que, embora desprezada, tinha elevada demanda nos mosteiros mais austeros, pois o rigor da observância poderia ser extremamente nocivo à saúde. Um número expressivo (42,5%; 175 casos) dos leigos e religiosos

[16] Weinstein e Bell acrescentam que as mulheres eram consideradas particularmente suscetíveis à possessão demoníaca e à chamada «histeria». (WEINSTEIN e BELL, 1982: 37). Isto parece ser igualmente válido para o *Agiologio Lusitano*, no qual se podem contar 37 casos de tentações ou visões do diabo por mulheres, contra dezessete de homens.

identificados como ascetas teria morrido em decorrência de suas práticas ou, ao menos, tinha registrado um caso de enfermidade. Para a piedade da época, o indivíduo podia ser considerado virtuoso se sofresse uma doença sem reclamar, mesmo sem ter feito nada além disto[17]. Isto já o qualificava para ter sua biografia relatada no *Agiologio Lusitano*. Para exemplificar isto, cito o relato sobre a agostiniana Felipa do Espírito Santo (†1617), a qual morreu com «opinião de sancta alma» tendo falecido «chea de dores, & afflicções, a que ella […] chamaua mimos, & regalos do ceo». Nesse caso, a única virtude digna de nota foi o fato de a religiosa ter suportado com paciência, até a morte, as dores advindas de sua avançada idade, a qual teria sido acompanhada por fenômenos miraculosos como «(com vários instrumentos) se ouuirão Angelicas musicas, & melodias». Além disso, conta-se que seu «sancto cadauer […] se vio brando, & trattauel como de pessoa viua. Do qual saïa tam grande fragrancia». Mesmo após a sua morte, «suas alfaias (repartidas por diuersas pessoas como reliquias) derão perfeita saude a muitos doentes» (t. I, 43)[18].

Também podemos perceber, pelo relato acima, que, para a Época Moderna, outro elemento acreditador da santidade de um indivíduo era a ocorrência dos chamados fenômenos extraordinários *post-mortem*. Outros exemplos são visões de Cristo ou de santos de devoção e o embelezamento do rosto, tal qual teria ocorrido com a franciscana Antônia da Trindade, que depois de uma vida de «extraordinarias penitencias», «passou desta morte á vida sempiterna; ficando seu rostro fermosissimo, & tam còrado, como se nas facies tiuera duas encarnadas rosas, indicios claros da gloria de sua alma […]» (t. I, 248).

Voltemos à questão das enfermidades. É de chamar atenção a abundância de casos de mortes por doenças nos relatos do *Agiologio Lusitano*, que poderiam, talvez, ser atribuídas às rigorosas práticas ascéticas que estes indivíduos se impunham. Em algumas das pequenas biografias percebe-se claramente ser a vida austera a causa da abreviação da saúde de alguns. Estes correspondem a 12,6% (52 casos), um número não pouco desprezível. Se cruzarmos as entradas no banco de dados referentes aos «ascetas extremos» com as variáveis «enfermidades», obtemos o considerável número de 124 casos, ou 30,1%. Isto sugere a possibilidade de este fenômeno ter ocorrido com mais frequência do que é relatado[19].

A clarissa Maria da Coluna († 1614), freira do Convento de Jesus de Setúbal, foi uma destas que tiveram seu corpo consumido pelas terríveis penitências: «[…] auendolhe nascido chagas, & hũa inchação, que lhe impedia de acudir à communidade por causa das rigurosas penitencias […]» (t. I, 192). Outro intrigante exemplo é o do frade arrábido Rodrigo

[17] Aqui estão excluídos os religiosos vítimas de pestes, já que o objetivo é tentar chegar a um número mais próximo possível daqueles que poderiam ter sofrido alguma enfermidade devido à vida austera que levavam.

[18] O fato de esta biografada não apresentar elementos suficientes para ser incluída no rol dos «santos» ascetas, isto é, ter realizado algum tipo de austeridade auto-imposta (como pode ser visto nos diversos casos apresentados) a exclui da contagem do banco de dados, pois foge do escopo proposto neste trabalho.

[19] Vale ressaltar que a ausência de menção das datas de nascimento e morte de todos os indivíduos nos impede de produzir conclusões mais sólidas. Tais números, bem como os outros apresentados, por conta do caráter subjetivo de muitas variáveis, devem ser vistos como indicativos de tendências.

de Deus († 1622), o qual procurou seguir o espírito da austeridade capucha enunciado por Fr. Antônio da Piedade. Conta-nos Jorge Cardoso que sua «intrancia foi tam feruorosa nos rigores da religião, carregando o corpo fraco de tantos jejuns, penitencias, & vigilias, que dentro em quatro annos de professo, extenuado o celebro, veio a perder o juizo; mas sendo curado com muita diligencia, foi nosso Senhor seruido de restituirlho […]».

Este religioso «foi a todos exemplo de voluntaria pobreza, vestindo sempre o mais vil habito de penitencia sendo neste exercicio o primeiro, & mais seuero para si»; teria andado descalço por toda sua vida e não teve outro sustento que «biscoito, & heruas cozidas […]». Até que «(pelo mao tratamento, que daua a seu corpo) duas vezes lhe deo [a moléstia], & da segunda achandoo jà mui velho, & fraco se rendeo a debilitada natureza à força da enfermidade, & falleceo no hospital da ditta cidade, deixando em todo o Reino gloriosa fama de sanctidade» (t. I, 314-315). O caso de Fr. Rodrigo de Deus é um raro exemplo em que se pode perceber claramente a ação das práticas ascéticas como potencialmente causadoras de distúrbios psicológicos[20].

Compreender relatos como os mencionados ao longo deste texto nos auxilia a ter um melhor entendimento do universo religioso do Portugal quinhentista e seiscentista, pois os modelos apresentados são um reflexo, ainda que turvo, da sociedade que os criou.

Referências

BYNUM, Caroline Walker (1987) – *Holy feast and Holy fast: The religious significance of food to medieval women*. Berkely: University of California Press.

CARDOSO, Jorge (1652) – *Agiologio Lusitano dos sanctos e varoens illustres em virtude do reino de Portugal e suas conquistas […]*. Lisboa: Oficina Craesbeckiana, t. I.

____ (1657) – *Agiologio Lusitano […]*. Lisboa: na officina de Henrique Valente d'Oliveira, t. II.

____(1666) – *Agiologio Lusitano […]*. Lisboa: na Officina de Antonio Crasbeeck de Mello, t. III.

CONCEIÇÃO, Joaquim Fernandes da (1996) – *Espiritualidade e Religiosidade no Portugal Moderno: O 'Agiologio Lusitano' do Padre Jorge Cardoso*. Dissertação de Mestrado em História Moderna e Contemporânea). Porto: FLUP.

CURTIUS, Ernst Robert (1963) – *European literature and the Latin Middle Ages*. Nova York: Harper & Row.

DELUMEAU, Jean (1996) – *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*. Paris: PUF.

FERNANDES, Maria de Lourdes Correia (2002) – *Estudos e índice*. In *Agiologio Lusitano*. T. 5. Porto: FLUP.

____ (1996) – *História, santidade e identidade. O Agiologio Lusitano de Jorge Cardoso e seu contexto*. «Via Spiritus». Porto. 3, p. 31.

[20] José Pedro Paiva, debruçando-se sobre o caso de Arcângela do Sacramento, acusada de «santidade fingida», faz uma interessante análise em que defende posição semelhante à apresentada: «[…] Parece insofismável que as modalidades de religiosidade propostas, extremamente sobrecarregadas com práticas espirituais fixadas no dolorismo da paixão de Cristo, na morte, na gravidade do pecado, na 'vileza' e fraqueza da humanidade, sempre sob o cutelo de dramáticos e horrorosos castigos infernais, tudo acompanhado por severos programas de jejuns e 'disciplinas', foram em muitos casos favorecedores de desequilíbrios físicos e psicológicos, nalguns casos de graves consequências. Acresce que muitos destes programas tendiam a ser praticados com exagero, na medida em que eram absolutamente absorventes, totalizavam e convocavam todas as forças de cada um para a luta contra a tentação diabólica e a busca da salvação, acabando por conduzir, nos que não estavam preparados para suportar esta pressão, a estados de perturbação». (PAIVA, 2000: 263-264). Agradeço ao Prof. José Pedro Paiva pela indicação do seu artigo.

HSIA, Ronald Po-Chia (1998) – *The World of Catholic Renewal (1540-1777)*. Cambridge: Cambridge University Press.

MACHADO, Diogo Barbosa (1747) – *Bibliotheca Lusitana […]*. Lisboa: na Officina de Ignacio Rodrigues. T. II.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2003) – *O crepúsculo dos grandes: a casa e o patrimônio da aristocracia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

PAIVA, José Pedro (2000) – *Missões, directores de consciência, exercícios espirituais e simulações de santidade: o caso de Arcângela do Sacramento (1697-1701)*. In *A cidade e o campo. Colectânea de Estudos*. Coimbra: Centro de História da Sociedade e da Cultura.

RANGEL, Leonardo Coutinho de Carvalho (2012) – *A arte da salvação: ascetismo no Portugal da Reforma Católica (1564--1700)*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFB.

SAINZ RODRIGUEZ, Pedro (1984) – *Introducción a la historia de la literatura mística em España*. Madrid: Espasa-Calpe.

SCHUTTE, Anne Jacobson (1999) – *Little women, great heroines: simulated and genuine female holiness in Early Modern Italy*. In ZARRI, Gabriela; SCARAFFIA, Lucetta – *Women and faith: catholic religious life in Italy from Late Antiquity to the Present*. Londres: Harvard University Press.

STARK, Rodney (2003) – *Upper class asceticism: social origins of ascetic movements and medieval saints*. «Review of religious research». 45, 1, p. 5-19, 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3512496>.

TAVARES, Pedro Villas Boas (2005) – *Beatas, Inquisidores e Teólogos: Reacção Portuguesa a Miguel de Molinos*. Porto: CIUHE.

WEINSTEIN, Donald; BELL, Rudolph M. (1982) – *Saints and society: the two worlds of western Christendom (1000-1700)*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.

COLONIZAÇÃO E PENSAMENTO ILUSTRADO: DOMINGOS ÁLVARES BRANCO MUNIZ BARRETO E SEUS PRIMEIROS ESCRITOS[1]

FABRICIO LYRIO SANTOS

U. Federal do Recôncavo da Bahia, fabriciolyrio@gmail.com.

Fragmentos de uma quase biografia

Domingos Álvares Branco Muniz Barreto é um dos personagens mais fascinantes e enigmáticos com quem me deparei na documentação que tenho pesquisado desde algum tempo. Ele é autor do primeiro «Plano sobre a civilização dos índios» de que se tem notícia, além de dezenas de artigos, panfletos, memórias e livros dedicados aos mais diferentes assuntos, tais como mineralogia, botânica, economia, religião e política. Infelizmente, para além das dificuldades inerentes à reconstrução de qualquer biografia, particularmente em se tratando de alguém que viveu há mais de dois séculos, nosso personagem apresenta algumas especificidades. Em primeiro lugar, seu nome era parecido com o de seu pai e exatamente igual ao de um de seus filhos, o que gera alguns embaraços na documentação. Em segundo lugar, Barreto se movimentou com bastante frequência entre a Bahia, o Rio de Janeiro, Lisboa e o sul do Brasil (Rio Grande de São Pedro e Colônia do Sacramento). Para nossa sorte, no entanto, ele também participou de episódios importantes da história política e militar do período e apresentou diversos requerimentos e ofícios aos monarcas e autoridades reinóis em busca de cargos públicos, promoções na carreira militar e resolução de problemas pessoais e de família. Deste modo, a documentação existente sobre ele é rica, porém dispersa e fragmentada.

[1] Gostaria de agradecer novamente a Francisco Topa, Joelma Siqueira e Solange Fiuza pelo convite para participar desta jornada, e a Pedro Tavares, Zulmira Santos e Evergton Souza por contribuírem, de diferentes maneiras, para a pesquisa que deu origem a este trabalho.

Desde já, é frequente na documentação a variação entre Alves e Álvares. Considerando que o nosso biografado costumava assinar o segundo nome com a forma abreviada «Alz.» (*vide* Fig. 1), entendemos que o mais correto seria grafarmos «Álvares». Tomando igualmente por base sua assinatura, preferimos «Muniz» em lugar de «Moniz» ou «Monis», ambas as formas igualmente presentes na documentação.

De acordo com a pesquisadora Maria Luísa Martins Delerue, autora da principal biografia até então existente de Domingos Barreto, ele teria nascido na Bahia, em 1748, e falecido no Rio de Janeiro, em 1831. Recebeu o mesmo nome do pai e seguiu igualmente a carreira das armas, tendo-a iniciado com a patente de capitão de infantaria, em 1790. Subiu vários degraus na hierarquia e alcançou significativa projeção. Pouco antes de falecer, reformou-se no alto posto de tenente coronel, «com honras de conselheiro de guerra, em consideração dos seus longos serviços» (DELERUE, 1998: 42). Sua mãe chamava-se d. Mariana da Glória Moniz Barreto e dera à luz outros três filhos e uma filha. Um deles chamava-se Joaquim Anselmo Alves Branco Moniz Barreto, era licenciado em Direito e havia exercido o cargo de juiz de fora dos órfãos da Bahia. O outro se chamava Francisco Joaquim Alves Branco Moniz Barreto e era militar. Dos demais não encontrou notícias. Segundo documentos localizados pela autora na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, datados entre 1809 e 1810, Barreto possuía uma extensa família: além da esposa, d. Maria Bárbara S. Pier, tinha a seu cargo onze filhos e diversos escravos que, ao todo, somavam quarenta pessoas (DELERUE, 1988: 31).

Apesar da ampla pesquisa realizada pela autora, alguns aspectos da vida de Domingos Barreto continuam por se revelar, como ela própria nos faz questão de advertir (DELERUE, 1988: 5-6). Diligenciando no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e no Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), encontrei pistas que complementam o trabalho realizado por aquela pesquisadora. A começar, acerca de sua família. Ele e o pai não tinham exatamente o mesmo nome, haja vista o «Muniz Barreto» ter-lhe sido dado pela mãe. O pai chamava-se Domingos Álvares Branco. Serviu na tropa auxiliar da Bahia durante 28 anos, sendo provido de capitão de uma companhia do terço de auxiliares em 1755 (ANTT, *Chancelaria de D. José I*, livro 1.º, f. 119v.; livro 57, f. 112v.). Em 1776, ingressou na tropa regular com o posto de capitão do forte do Caramão, o qual ainda ocupava em 1791 (AHU, *Bahia, Castro e Almeida*, cx. 74, doc. 14.277). No ano anterior, foi-lhe recusada pela rainha d. Maria I a promoção para sargento-mor (AHU, *Bahia*, cx. 192, doc. 14063). De fato, Domingos não seguia exclusivamente a carreira militar. Era homem de negócios, um dos mais importantes da Bahia (AHU, *Bahia*, cx. 182, doc. 13.492). Nasceu em Portugal, no início do século XVIII, filho de Domingos Branco e de Ignez Alves. Professou na Ordem de Cristo em 1771, sendo atestada sua «qualidade, e limpeza de sangue» (ANTT, *Ordem, de Cristo, Papéis Diversos*, mç 8, letra D, n.º 39). Somava, então, cerca de 60 anos de idade, metade dos quais vividos na capital do Estado do Brasil, onde teria chegado, portanto, por volta de 1741. Faleceu no dia 15 de agosto de 1797 (AHU, *Bahia*, cx. 220, doc. 15392).

Em 1796, os filhos de Domingos Álvares, liderados pelo mais velho, encaminharam um requerimento à rainha solicitando a administração dos bens do casal. Por meio deste documento, ficamos a conhecer melhor a família. O 1.º suplicante, autor do requerimento, chamava-se José Álvares Branco Muniz Barreto. Era bacharel formado em Direito e vivia há muitos anos na corte como opositor aos lugares de letras, tendo sido anteriormente juiz de fora da vila de Palmela. Era casado e tinha sete filhos. O 2.º suplicante era o nosso Domingos Álvares Branco Muniz Barreto, que se encontrava em Lisboa com ordem para regressar à Bahia e assumir o posto de sargento mor e comandante do presídio do Morro de São Paulo. O 3.º suplicante era Francisco Joaquim Álvares Branco Muniz Barreto, segundo tenente do regimento de artilharia de Goa. Era solteiro e se encontrava de licença do serviço, em Lisboa. O 4.º suplicante era Joaquim Anselmo Álvares Branco Muniz Barreto. Era solteiro e estudava Direito na Universidade de Coimbra. O 5.º suplicante era Ana Joaquina Couzie, irmã dos demais, casada com Antonio Estanisláo Couzie, escrivão e deputado da Junta da Real Fazenda da cidade da Bahia. O casal, sem filhos, encontrava-se no reino para se curar de enfermidades fazendo uso das águas das Caldas (AHU, *Arquivo Histórico Ultramarino, Bahia*, cx. 182, doc. 13492).

Na ocasião deste requerimento, Domingos A. B. M. Barreto era viúvo de dona Francisca Veloso de Fontoura, que lhe havia deixado quatro filhos, a saber: Domingos Álvares Branco Muniz Barreto (mesmo nome do pai), José Álvares Branco Muniz Barreto (decerto uma homenagem ao irmão mais velho), Joaquim Álvares Branco Muniz Barreto e dona Maria Rita Veloso da Fontoura. O primeiro filho, Domingos, não pode ser o autor do «Plano sobre a civilização dos Índios», pois o referido autor, em ofício endereçado a Martinho de Melo e Castro, com data de 15 de novembro de 1791, revela possuir três irmãos, um na corte, seguindo os lugares de letras, outro em Coimbra, seguindo os estudos, e outro no serviço militar, na Ásia. Tratavam-se, respectivamente, de José, Joaquim Anselmo e Francisco Joaquim. Além disso, o pai e a mãe, já velhos, viviam em Salvador (AHU, *Bahia, Castro e Almeida*, cx. 75, doc. 14504).

A informação dada por Victorino Sacramento Blake que Domingos A. B. M. Barreto era «filho do capitão de egual nome do regimento de infantaria de Estremóz e pae de Jacintho Alves Branco Muniz Barreto» precisa ser corrigida (BLAKE, 1970a: 189; CRUZ, 1966/67). O pai, não o filho, era capitão de infantaria do regimento de Estremoz, e autor do «Plano sobre a civilização dos índios», entre outros trabalhos ali elencados. Quanto a Jacinto, informado como «filho do general Domingos Alves Branco Muniz Barreto, de quem occupei-me, e dona Maria Barbara de Saint-Pierre Muniz Barreto», terá sido fruto de um segundo casamento de nosso biografado, tendo em vista sua viuvez precoce, ou neto, filho de seu primogênito? A primeira hipótese me parece mais provável, levando-me a concluir que os 11 filhos que aparecem nos documentos consultados por Delerue seriam fruto de dois casamentos. Faltam-nos, de momento, maiores informações sobre esta extensa família (BLAKE, 1970b: 289; DELERUE, 1988).

Figura 1: Assinatura de Domingos A. B. M. Barreto

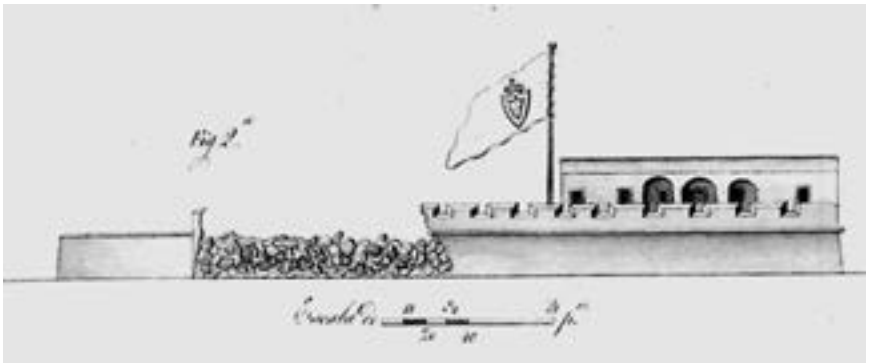
Apesar das muitas lacunas que ainda falta preencher, podemos seguramente afirmar que Domingos Álvares Branco Muniz Barreto, autor do «Plano sobre a Civilização dos Índios do Brasil», era filho de Domingos Álvares Branco e de d. Mariana da Glória Muniz Barreto. Nasceu na Bahia, em data posterior a 1741. Seguiu carreira militar, tendo ocupado também empregos civis. Foi escriturário da contadoria geral da junta da administração e arrecadação da Fazenda Real (nomeado em 24 de julho de 1779) e escrivão interino da mesma junta nos anos de 1781 a 1783. Durante esse período, atuou na contabilidade dos bens confiscados aos jesuítas, que se prolongava desde 1759 (cf. SANTOS, 2002). Tentou, sem sucesso, obter o cargo de ajudante de ordens do governador do Rio de Janeiro e a propriedade vitalícia do ofício de intendente da Marinha e Armazéns Reais da Bahia, sendo mais bem sucedido na carreira militar (AHU, *Bahia, Castro e Almeida*, cx. 75, doc. 14.459; cx. 81, doc. 15.794).

Barreto fez parte da geração de intelectuais reformistas ilustrados que se formou e ganhou espaço durante os reinados de D. José (1750-1777) e D. Maria I (1777-1817) tanto em Portugal quanto no Brasil (NOVAIS, 2005; SILVA, 1999). A despeito deste perfil, no entanto, deixou poucas informações sobre sua formação. Em uma de suas cartas, afirma conhecer a conduta do desembargador José Pedro de Azevedo de Souza da Câmara, nomeado para juiz relator da partilha e posse da herança de seu pai, «desde a universidade de Coimbra» (AHU, *Bahia*, cx. 220, doc. 15392). Teria estudado por lá? É possível, mas pouco provável que tivesse concluído algum curso, pois não se identifica como «doutor» ou «bacharel» em nenhuma de suas petições e escritos. Consta não ter sido naturalista formado, embora se interessasse por botânica e mineralogia. Professou e se armou cavaleiro na Ordem de São Bento de Avis, em 1790, com tença anual de 12 mil réis (ANTT, *Chancelaria da Ordem de Avis, d. Maria I*, livro 8, ff. 176-177v.; livro 11, ff. 150-150v.; *Registro Geral de Mercês de d. Maria I*, livro 20, f. 42-v.). Infelizmente, seu processo de habilitação não nos traz nenhuma informação relevante, pois Barreto, enquanto militar, foi dispensado das inquirições (ANTT, *Habilitações da Ordem de Avis*, Letra D, mç 1, n.º 12). Teve atividade política destacada no Rio de Janeiro durante o processo de independência do Brasil, na década de 1820, vindo a falecer na mesma cidade no início da década seguinte (DELERUE, 1988; BARATA, 2006).

O militar ilustrado

A carreira de Domingos A. B. M. Barreto como militar teve início no 1.º regimento da tropa auxiliar da Bahia, onde ocupou o posto de cadete. Depois, tornou-se alferes do regimento dos voluntários reais da capitania de São Paulo, tendo viajado até o Rio Grande de São Pedro e redigido, posteriormente, um pequeno tratado sobre agricultura, comércio e navegação. Ocupou, em seguida, o posto de tenente coronel de cavalaria auxiliar da Bahia. Ao ingressar na tropa regular, em 1790, foi rebaixado de posto, obtendo a patente de capitão de infantaria do regimento de Estremoz, localidade lusitana situada na região alentejana, vizinha à cidade de Évora, o qual se encontrava destacado na cidade do Rio de Janeiro (ANTT, *Chancelaria de d. Maria I*, livro 34, f. 365-v.). Em 1796, foi provido no posto de capitão de infantaria da companhia que guarnecia o presídio do Morro de São Paulo e comandante dele, com graduação e soldo de sargento mor (AHU, *Bahia, Castro e Almeida*, cx. 88, doc. 17214-17217). Na ocasião, encontrava-se em Lisboa, tratando, com seus irmãos, do requerimento em que pediam a administração dos bens paternos. Em 1808, tornou-se tenente-coronel de infantaria e, dois anos depois, coronel. Antes de sua morte, ocupava o elevado posto de marechal de campo ou tenente general do exército (AHU, *Bahia, Avulsos*, cx. 223, doc. 15.515; DELERUE, 1988: 14-15; BLAKE, 1970a: 189).

Figura 2: Forte e presídio do Morro de São Paulo



Para além de ter redigido um tratado sobre a civilização dos índios, Barreto atuou também como uma espécie de «agente civilizador» dos mesmos, visitando aldeias e vilas indígenas localizadas em Ilhéus e no litoral norte da Bahia. Em requerimento encaminhado posteriormente à Rainha, afirma ter pacificado e conduzido de volta para suas aldeias e vilas vários índios que se achavam «descontentes e hum grande numero dispersos das suas habitaçoens, esquecidos muitos delles dos dogmas da religião, vivendo como brutos, à lei da natureza, differindo bem pouco dos barbaros gentios». Em 1791 deslocou-se até a comarca de Ilhéus, onde visitou as aldeias de São Fidelis e Nossa Senhora dos Pra-

zeres e a vila de Santarém, uma das antigas aldeias administradas pelos jesuítas antes da promulgação da legislação pombalina (cf. SANTOS, 2014). No ano seguinte, realizou uma segunda viagem, percorrendo o distrito da Bahia da parte do norte. Passou pela aldeia de Massarandupió e pela vila de Abrantes, também uma antiga aldeia jesuítica, reunindo e pacificando seus moradores (AHU, *Bahia, Castro e Almeida*, cx. 81, doc. 15794; SANTOS, 2014: 208-211).

O escritor

Domingos A. B. M. Barreto escreveu muito e sobre diversos assuntos. Das obras atribuídas a ele por Sacramento Blake, tendo em vista os objetivos deste artigo e as informações biográficas que consegui reunir até o momento, gostaria de destacar as seguintes:

– *Requerimento feito à S. M. em nome dos indios domesticados da capitania da Bahia*, etc. – Vem em seguida a obra precedente, de pags. 91 a 98. Neste requerimento pedem os indios, não somente missionários de boa vida e novos directores, como também varias medidas tendentes ao culto religioso, á instrucção e civilisação.
– *Observações relativas á agricultura, commercio e navegação no continente do Rio Grande de S. Pedro do Brazil*, dedicadas ao exmº e revmº sr. bispo titular do Algarve, etc. O manuscripto de 14 fls. in-fol. pertence ao Instituto Histórico.
– *Observações que mostram, não só o crime de rebellião que temerária e sacrilegamente intentaram alguns moradores da capitania de Minas Geraes, mas a legitima posse que têm os senhores reis de Portugal àquellas conquistas*, etc. Lisboa, 16 de novembro de 1793. Cópia de 17 fls., idem.
– *Appendix que se promette na quinta demonstração do discurso formado sobre a premeditada conspiração de alguns réos, moradores na capitania de Minas, a qual mostra os abusos que se têm introduzido na administração da justiça e governo da capitania da Bahia*. Existe o manuscripto na Bibliotheca Nacional, de 52 fls.
– *Noticia da viagem e jornadas que fez entre os indios sublevados nas villas e aldeias das comarcas dos Ilhéos e Norte, na capitania da Bahia*. O original de 17 fls., de 1792, com cinco estampas coloridas, feitas á mão, pertence á Bibliotheca Nacional.
– *Discurso que foi repetido na presença do povo indiano da villa de Santarém, na capitania da Bahia, na missa que em louvor do Santíssimo Coração de Jesus foi celebrada pelo reverendo vigário*, etc. O original de 7 fls. pertence á Bibliotheca Nacional (BLAKE, 1970a: 189-192).

O requerimento é obviamente do mesmo autor do «Plano», sendo meramente um acréscimo. A memória relativa à agricultura, comércio e navegação do Rio Grande de São Pedro também tem a mesma autoria, o que se confirma pelo ofício antes mencionado.

Naquele mesmo ofício, Barreto cita uma memória sobre a comarca de Ilhéus enviada para a Academia de Ciências de Lisboa. Esta, no entanto, não corresponde ao manuscrito «Notícia da viagem e jornadas», citado por Sacramento Blake, pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A memória que aparece referida no ofício a Martinho de Melo e Castro é seguramente a que hoje se encontra na biblioteca da Academia, em um volume de manuscritos não publicados. Este manuscrito, que escapou ao autor do *Diccionario Bibliográfico Brazileiro*, aparece também na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Pública Municipal do Porto com o título: «Relação que contem a descripção de huã diminuta parte da Comarca dos Ilheos desta Capitania da Bahia».

O «Discurso que foi repetido na presença do povo indiano da villa de Santarém, na capitania da Bahia, citado por Sacramento Blake, também pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, seguramente é do mesmo autor da «Notícia da viagem e jornadas», pois se encaixa nos episódios narrados naquele manuscrito. O mesmo se pode dizer do manuscrito intitulado: «Oração que foi repetida por Domingos Alves Branco Muniz Barreto, na prezença do Povo Indiano da Aldêa de S. Fidelix, da Capitania da Bahia». Este, no entanto, localizado na Biblioteca Municipal do Porto, não consta na relação de Blake.

Nesta mesma biblioteca encontram-se também os seguintes manuscritos: «Observações que mostram, não só o crime de rebellião que temerária e sacrilegamente intentaram alguns moradores da capitania de Minas Geraes, mas a legitima posse que têm os senhores reis de Portugal àquellas conquistas», e «Appendix que se promette na quinta demonstração do discurso formado sobre a premeditada conspiração de alguns réos, moradores na capitania de Minas, a qual mostra os abusos que se têm introduzido na administração da justiça e governo da capitania da Bahia». Da leitura de ambos constata-se serem do mesmo autor do «Plano sobre a civilização dos índios», o que se confirma também pelo trecho seguinte: «Sobre a repartição das terras entre os Indios, mostrarei no Plano, q. separadam.e offereço a este respeito, as grandes vantagens, q. poderaõ vir aos Povos de muitos ramos de commercio, somente por aquelles homens conhecido no centro das brenhas».

Ainda na biblioteca do Porto encontra-se o manuscrito intitulado: «Observaçoens sobre a fortificação da cidade da Bahia e governo do arsenal», assinado por Domingos Alves Branco Muniz Barreto, capitão de infantaria do regimento de Estremoz, do qual também se guarda um exemplar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. O mesmo não aparece na relação de Sacramento Blake.

Deste modo, podemos definir como sendo os primeiros escritos de Domingos A. B. M. Barreto os manuscritos listados abaixo, os quais foram redigidos em um curto intervalo de tempo, entre 1788 e 1793, no qual o autor procurou conquistar mercês, cargos públicos e postos militares. Seus títulos, resumidamente, são os seguintes:

– Plano sobre a Civilização dos índios do Brasil (1788);
– Requerimento feito em nome dos índios domesticados da capitania da Bahia (1788);

– Observações relativas à agricultura, comércio e navegação do Rio Grande (1790)[2];
– Observações sobre a fortificação da cidade da Bahia e governo do arsenal (c. 1790);
– Viagem à parte da comarca dos Ilhéus na Capitania da Bahia (1791);
– Discurso que foi repetido na presença do povo indiano da vila de Santarém (c. 1791);
– Oração que foi repetida na presença do povo indiano da aldeia de São Fidélis (c. 1791);
– Noticia da viagem e jornadas (c. 1792);
– Observações que mostram o crime de rebelião dos habitantes de Minas Gerais (1793);
– Apêndice que se promete no discurso anterior (1793).

Barreto não logrou publicar em vida nenhum destes manuscritos, o que não significa que não tivessem tido importância. A circulação de manuscritos era uma prática comum no período e fazia parte da cultura dos «letrados» e «eruditos». O «Plano sobre a civilização dos Índios do Brasil», por exemplo, possui exemplares manuscritos nas bibliotecas da Ajuda, Évora, Lisboa e Rio de Janeiro (SANTOS, 2014: 242-4). Em 1856, seria finalmente publicado nas páginas da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, sob os cuidados do famoso escritor e intelectual brasileiro Gonçalves Dias (BARRETO, 1856: 33-91). Anteriormente, no dia 22 de fevereiro de 1840, na 33.ª sessão do IHGB, o cônego Januário da Cunha Barbosa fez a leitura de uma lista de manuscritos «que haviam pertencido ao finado tenente general Domingos Alves Branco Moniz Barreto», propondo que se nomeasse uma comissão para examiná-los e indagar de seu preço, visto se acharem à venda. A proposta entrou em discussão e foi aprovada, sendo nomeada uma comissão *ad hoc* composta pelo próprio Cunha Barbosa e o desembargador Pontes (IHGB, 1916: 151). É provável que tenha surgido daí a compra do manuscrito que serviria de base para a publicação do «Plano» na década seguinte[3].

Permanece, de certo modo, um mistério, o fato de Domingos Barreto ter redigido o seu «*Plano sobre a civilização dos índios do Brasil*» antes de ter empreendido suas viagens e tomado conhecimento prático da realidade. Sua versão mais antiga foi redigida em 1788,

[2] Delerue (1988: 98), seguindo a datação proposta pela Biblioteca Nacional de Portugal, situa este manuscrito no ano de 1778. O autor, no entanto, identifica-se como cavaleiro professo da Ordem de Avis e capitão de infantaria do regimento de Estremoz, títulos que só alcançaria em 1790. No exemplar existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo ele se identifica como Tenente Coronel, patente que ocupara na tropa auxiliar da Bahia. A dedicatória que consta neste manuscrito, porém, permite-nos datá-lo do mesmo ano de 1790.

[3] Gonçalves Dias afirma que a publicação teve por base duas cópias manuscritas do «Plano»: uma pertencente à Biblioteca Pública da Corte (leia-se Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), e outra pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Em 2011, tentei, sem sucesso, localizar o manuscrito pertencente ao IHGB.

sendo o primeiro tratado sobre a civilização dos índios de que se tem notícia[4]. As motivações de Barreto para escrevê-lo estão ligadas à busca por se afirmar como intelectual ilustrado, visando alcançar honras e mercês, à semelhança dos naturalistas e demais escritores do período. Seu método de civilização dos índios, no entanto, não diferia muito do já presente no «Diretório dos Índios do Maranhão», de 1757. A grande novidade de seu Plano reside no fato de o mesmo não ter emanado do poder régio, responsável pelas políticas coloniais e indigenistas, tendo sido redigido e proposto por um simples colono, imbuído de ideais ilustrados e convencido de que as «Luzes» – tanto do cristianismo quanto da civilização – deveriam chegar a todos os povos, incluindo os índios da América. Se estes não as quisessem aceitar, no entanto, afirma Barreto: «de uma vez se deve decidir com eles», ou seja, deveriam dar lugar à marcha do progresso e ao aproveitamento econômico de suas terras.

Figura 3: Frontispícios de duas das primeiras obras manuscritas de Domingos Barreto

Plano
Sobre a civilização dos Indios do Brasil
Principalmente
Para a Capitania da Bahia
Apresentado
Por
Observacoens
relativas a Agricultura, Commercio, e Navegação do Continente
do
Rio Grande do Sul
no
Brasil
Por

Considerações finais

Em fins do século XVIII, colonização e pensamento ilustrado constituíam conceitos em nada contraditórios. Apesar de falarem em «emancipação» e «igualdade», muitos

[4] O mais famoso tratado sobre o assunto talvez seja o «Apontamentos para a civilisação dos índios bravos do Império do Brazil», de autoria de José Bonifácio de Andrada e Silva, sendo muito posterior às primeiras versões manuscritas do «Plano» de Domingos Barreto.

pensadores iluministas acreditavam também em autoridade e governo esclarecido. Nesta perspectiva, a civilização se colocava para os indígenas da América como uma escolha obrigatória, uma escala incontornável na trajetória evolutiva dos povos. Contraditoriamente, embora procurasse tornar o indígena mais humano, a civilização terminava por lhe negar aquilo que verdadeiramente o humanizava: sua cultura.

Participando intensamente deste movimento por meio de seus escritos e suas viagens às vilas e povoações indígenas da Bahia, Domingos A. B. M. Barreto terá sido, nas palavras de Maria Luísa Delerue, «um dos homens mais lúcidos e interventores na vida pública brasileira dos finais do século das Luzes» (DELERUE, 1988: 183). De fato, um grande escritor, pensador e ativista. Galgou os degraus da sociedade da época inserindo-se na lógica do Antigo Regime, mas foi também um crítico daquilo que via como atraso ou desacerto. Deixou uma obra que merece ser revista, publicada e estudada com maior aprofundamento, a fim de desvendarmos os muitos autores e personagens que sua escrita esconde e revela.

Referências

ALMEIDA, Palmira Morais Rocha de (2010) – *Dicionário de Autores no Brasil Colonial.* 2.ª ed. rev. e ampl. Lisboa: Colibri.

BARATA, Alexandre Mansur (2006) – *Maçonaria, sociabilidade ilustrada e independência do Brasil (1790-1822).* São Paulo: Annablume.

BARRETO, Domingos Alves Branco Moniz (1856) – *Plano sobre a civilisação dos Índios do Brazil e principalmente para a Capitania da Bahia, com uma breve noticia da missão que entre os mesmos Índios foi feita pelos proscriptos jesuítas.* «Revista do Instituto Histórico e Geográphico Brasileiro». XIX, 21, p. 33-91.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento (1970a) – *Diccionario Bibliographico Brazileiro.* Vol. 2. Brasil: Conselho Federal de Cultura.

____ (1970b) – *Diccionario Bibliographico Brazileiro.* Vol. 3. Brasil: Conselho Federal de Cultura.

CRUZ, Antônio (1966/67) – *A fortificação da Baía num estudo de Domingos Moniz Barreto.* «Studium Generale». Porto. Vol. 11, p. 77-90.

DELERUE, Maria Luísa (1998) – *Domingos A. B. Moniz Barreto: Baía, 1748, Rio de Janeiro 1831: entre o reformismo lusitano e a independência do Brasil.* Dissertação de Mestrado em História Ibero-Americana. Porto: Universidade Portucalense.

FARIAS, Poliana Cordeiro de (2010) – *Domingos Alves Branco Muniz Barreto: Ciência, economia e poder na Bahia (1788--1800).* Dissertação de Mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências. Salvador: UFBA; Feira de Santana: UEFS.

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1916) – *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro.* Tomo Segundo (1840). 3.ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

JABOATÃO, Antônio de S. Maria, Fr. (1889) - *Os Munizes Barretos na Bahia.* In *Catalogo Genealogico das Principaes Familias que procederam de Albuquerques, e Cavalcantes em Pernambuco, e Caramurus, na Bahia.* «Rev. do Inst. Hist, e Geog. Bras.». Tomo 52, 1.ª parte, p. 144-146.

PEREIRA, Rodrigo Osório (2009) – *A ciência na colonial comarca de Ilhéus: uma análise dos estudos botânicos dos funcionários naturalistas da região (1772-1808).* Dissertação de Mestrado em História. Feira de Santana: UEFS.

SALGADO, Graça, coord. (1985) – *Fiscais e Meirinhos: A administração no Brasil Colonial.* 2.ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SANTOS, Fabricio Lyrio (2002) – *«Te Deum laudamus»: A expulsão dos jesuítas da Bahia (1758-1763)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Salvador: UFBA.

____ (2014). *Da catequese à civilização: colonização e povos indígenas na Bahia*. Cruz das Almas: EDUFRB.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (1999) – *A cultura luso-brasileira*: *Da reforma da Universidade à independência do Brasil*. Lisboa: Editorial Estampa.

BENS DE UM CÓNEGO DA SÉ DE OLINDA EM MEADOS DE SETECENTOS: LEITURAS DE UM INVENTÁRIO «POST MORTEM»[1]

PEDRO VILAS BOAS TAVARES

U. do Porto / CITCEM, ptavares@letras.up.pt.

1.
A) Desafios de «travessias» atlânticas…

A complexa e rica malha da «micro-história» entretece e dá expressão concreta à macro-história. A lusofonia e sua expansão universal alimenta-se também (às vezes vale a pena recordar evidências…) das fontes locais e regionais do terrunho europeu. Por outro lado, em certas fontes do tipo das que aqui se aduzirão, revelando correspondências particulares interessantes à história social e cultural, os protagonistas «fazem história» sem consciência de qualquer observação desse seu protagonismo, o que torna ainda mais rica a realidade observada…

Os arquivos de família, como o pequeno espólio da Casa de Quintela, Gandarela de Basto, do qual selecionamos o referido inventário, estão chamados a ser, neste quadro, um imprescindível património de memória, a disponibilizar à comunidade científica…

[1] Arquivo da Casa de Quintela, Fundo da Casa da Venda (S. Clemente de Basto), *Asento da Fazenda do Cónego Manoel Machado Freyre*, documento não datado. Não sabemos a data exata da morte do Cónego Manuel Machado Freire, mas em carta datada de Pernambuco, de 7 de agosto de 1762, dirigida para a metrópole, ao pai do finado, o Padre Felix Machado Freire, tio do capitular, dá conta da herança resultante deste óbito. E vemos anotado no verso desta missiva: «Emporta a herança que ficou liquida para seus pais de seu filho, o R.do Conigo o p.e M.el Machado freyre, em prenambuquo, na mão do R.do Vigr.º o p.e feliz machado freire no ano de 1759 pela certidão do livro do regido: hum conto e trezentos e trinta e dous mil e duzentos e trinta e coatro reis 1332234 (…)». A esta data já haviam passado recibo de 400000 réis.

Catedral de Olinda

Foto Passarinho Pref. de Olinda

Em países antigos, com uma longa história, observar um determinado ponto, localizado num espaço e num tempo precisos (como documento situado), implica capacidade de focalização retrospetiva para decifração desse mesmo momento, que só assim ganha leituras significativamente úteis para o coletivo em que se insere. Por isso, do Brasil colonial**,** seremos constantemente obrigados a fazer «travessias» que nos transportam, naturalmente, até ao Portugal Medieval e Moderno. Efetivamente, quem não precisará de passar da moradia do «emigrado» da América Portuguesa, da sua casa térrea, nobre ou de sobrado para as suas congéneres metropolitanas[2]? Quem poderá perspetivar a «Casa Grande» do senhor de engenho, separando-a do modelo patriarcal reinol de moradia nobre e família larga[3]? Fora das grandes habitações comuns, interiormente indivisas, da tradição indígena, poderemos falar das casas dos «moradores» do Brasil sem recorrer à velha linhagem e linguagem associada às antigas «fogueiras», «casais» e «quintãs» que no norte de Portugal, a seu tempo, detiveram e gozaram colonos e senhores da Reconquista?

[2] Sobre esta matéria de evolução da casa, cf. o sempre incontornável estudo de FREYRE, s/d b: tomo I, cap. II, p. 93-96 e cap. V, p. 203 e segs.

[3] Obrigatoriamente, remeteremos para a celebérrima *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto FREYRE (s/d a). Sob a presidência de honra de Leopold Senghor, a obra deste eminente sociólogo e escritor brasileiro foi em Lisboa, em outubro de 1980, objeto de um importante simpósio internacional. Em fevereiro de 1999, nas instalações da Sociedade de Geografia de Lisboa, teve lugar um outro colóquio: «O Luso-tropicalismo revisitado», de que resultou o livro. *Luso-Tropicalismo. Uma teoria social em questão* (org. Adriano Moreira e José Carlos Venâncio). Precisamente porque na sua interpretação da expansão portuguesa no mundo Gilberto Freyre parece ter estabelecido «os alicerces sociais e culturais do que hoje se entende por lusofonia», cada vez se torna mais aberrante o enorme silêncio ou preconceito ideológico com que alguns meios intelectuais ainda rodeiam este autor e sua obra.

B) Uma conezia em Olinda…

Dito isto, quem é, aqui e agora, o nosso protagonista central, o capitular de Olinda, sobre cujos bens incide a nossa atenção?

***Clergymen*. Anónimo, Escola Inglesa, ca 1835. Desenho a guache. B.N. D.A. 6 (6) V.**

Reprodução em postal editado pela Biblioteca Nacional de Portugal

Um caso particular na variopinta situação do clero português setecentista.

[*Como é evidente, falta aqui, neste guache inglês, alguém com a murça violeta do nosso tonsurado, mas, sem tom caricatural, as imagens reais seguintes, de um capitular da Sé de Goa ou um outro da Sé de Angra, reproduzem o modelo de traje talar canonical, que qualquer um de nós pode na atualidade surpreender e fotografar numa das sés da lusofonia…*]

Cónego da Catedral de Goa

Foto recolhida em <virtualandmemories.blogspot.com> [Acesso em 02/06/2015]

Capelo dos Cónegos da sé de Angra

Foto recolhida em <virtualandmemories.blogspot.com> [Acesso em 02/06/2015]

Trata-se do cónego, licenciado, Manuel Machado Freire, nascido em 1712[4], filho de Domingos Marinho Álvares e de Benta Machada, moradores no lugar da Ribeira, freguesia de S. Clemente de Basto, em casa próxima à Capela de S. Gonçalo [de Amarante], outrora de Santa Cristina, ermidinha alpendrada alvejando no alto de uma doce colina, dominando os plainos de Ferrã, Valdevera e Quintela, junto à qual continuam hoje a ter lugar concorridas festas em honra daquele santo, no primeiro fim-de-semana do mês de junho.

O pai era «natural do lugar de Cabanelas de Além, da Freguesia de Santa Maria de Borba de Montanha, onde foi baptizado, filho legítimo de Francisco Marinho, natural e morador na dita freguesia, e de sua mulher Senhorinha Francisca, natural do lugar de Rebordãos, freguesia de S. Salvador de Infesta, onde foi baptizada. Neto por via paterna de Miguel Marinho, natural e morador do dito lugar de Cabanelas, e de sua mulher Francisca Pires, natural do lugar de Porção, da dita freguesia, onde forão baptizados. Neto por via materna de Gonçalo Francisco, natural e morador no dito lugar de Rebordãos, e de sua mulher Domingas Alvares, natural e baptizada no Assento da Igreja, freguesia de Ourilhe, tudo termo da Vila do Castelo de Cerolico de Basto, Comarca de Guimarães, Arcebispado de Braga»[5].

Não conhecemos muitas das suas particularidades biográficas, mas com facilidade o inserimos no seu meio familiar metropolitano de partida, com o qual se manteve em contacto regular por via epistolar e que, testamentariamente, viria a beneficiar dos seus bens reunidos no Brasil. Era família de cristãos velhos, ciosos ou precisados de o atestar,

[4] Cf. Arquivo da Casa de Quintela, Fundo da Casa da Venda (=ACQFCV), *Carta do Cónego Manuel Machado Freyre a seu Pai*, datada de Olinda, 20 de maio de 1756, fol. 1 r.º, onde declara a sua idade.

[5] ACQFCV, *Certidão das diligencias para Familiar do Santo Ofício* a Custódio Marinho Álvares.

porque em 1722, um tio do cónego, Custódio Marinho Álvares, boticário em Lisboa, irmão legítimo do pai, requer e obtém carta de Familiar do Santo Ofício, e em 1738, quiçá por necessidade de uso do capitular, a sua irmã, Isabel Luísa Marinha Álvares, pede ao Conselho Geral do Santo Ofício certidão do teor dessa carta[6].

De entre o pequeno acervo de uma interessante correspondência seriada do Dr. Manuel Machado Freire para o reino, encontramos uma respeitosíssima e afetiva carta do capitular de Olinda a seu pai, ostentando a sua assinatura, e, entre tantas outras, a preocupação de que não tivessem experimentado as Terras de Basto parte do «castigo» sofrido por Lisboa pelo terramoto[7]…

O mundo de preocupações familiares do cónego, lúcido esteio de bom conselho e de estratégia familiar de reagrupamento e ascensão social, é patente. O desejo de fazer da casa dos seus pais, na Ribeira (S. Clemente), uma «casa grande», transmitida de pais a filhos, fora das limitações de simples foreiros, é patente. Um desejo que apenas se realizará por via da afirmação social da Casa da Venda durante o século XVIII, e sobretudo por via da Casa da Arosa, que à sua pedra de armas juntará a aspiração de constituição de morgadio, não obstante serem as suas terras de prazo, da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira e da Igreja de S. Clemente[8].

Um dia virá em que façamos a exploração sistemática desta série de «cartas de Pernambuco» enviadas pelo capitular da Sé de Olinda à sua família e que até ao século XX se conservaram ciosamente guardadas na Casa do Outeiro ou da Venda, em Gandarela de Basto. Ainda assim, adiantemos que o clérigo não partira sozinho para as partes do Brasil: tinha consigo no Pernambuco um tio, que lhe sobrevirá, o Vigário Padre Felix Machado Freire, e dois irmãos leigos, António e Domingos Marinho Machado. Estes trabalhavam no sertão. Mas sem a segurança da vida eclesiástica urbana de quem rezava as horas na sua sé. Do Domingos se diz que viveu e morreu muito pobre no sertão, alegadamente sem sequer ter levado uma mortalha a envolvê-lo… Exageros, aforradores de prestação de contas miúdas para o reino? Talvez, mas é bem sabido que, como sempre, ao contrário do capitular da Sé de Olinda, por vezes no seio da mesma família, nem todas as emigrações foram de sucesso material.

---

[6] ACQFCV, *Certidão* supracitada, passada pelo secretário do Conselho Geral do Santo Ofício, Jacome Esteves Nogueira, datada de Lisboa Ocidental, 16 de dezembro de 1738.

[7] Dado o seu particular interesse, reproduzimos integralmente o texto desta carta.

[8] Cf. TAVARES, 2013b: 276-290.

A Casa do Outeiro ou da Venda no centro de Gandarela de Basto

Foto do autor

C) … E obras em Portugal

É a algo imponente Casa do Outeiro ou da Venda, em pleno centro da vila de Gandarela, S. Clemente de Basto, que, certamente de forma não exclusiva, ainda hoje regionalmente manifesta ter beneficiado da remessa de rendimentos outrora reunidos além-mar pelo cónego olindense. Aqui vemos uma fotografia dessa Casa, de há duas décadas, com a sua Capela própria, apenas recentemente (1933) fora da propriedade da família de origem, a família a que pertenceu o Cónego Manuel Machado Freire.

A Casa da Venda do lado Sul / Poente

Foto do autor

A Casa da Venda do lado Norte / Nascente

Foto do autor

De facto o capitular da Sé de Olinda era, como se disse, irmão de Isabel Luísa Marinha Álvares que casou com António Luís de Barros Mesquita e Magalhães (filho de Gervásio Luís de Barros, da Casa do Outeiro ou da Venda, e Mariana Mesquita Magalhães, da Casa de Quintela, S. Clemente de Basto), como tal sendo este António Luís, por seu pai, herdeiro da Casa do Outeiro ou da Venda, e da capela de Nossa Senhora da Oliveira, da qual foi o segundo administrador. Apesar de a talha desta capela, cuja autorização de construção data de 26 de junho de 1717, ter sido lavrada pelas próprias mãos de Matias Luís, irmão de Gervásio, instituidor e primeiro administrador dela, hoje, a um olhar atento, a falta de ouro da talha, a incompletude do plano inicial de obras da capela, e sobretudo as contas do «*Livro de Rezão*» da Casa, revelam as dificuldades patrimoniais familiares na resolução dos compromissos assumidos por Gervásio e Matias Luís, em junho de 1710, junto ao leito mortal do pai, Domingos Luís de Barros, relativamente a seu voto da fábrica do templo.

Acerca da capela, da casa e destes *Luíses* de Gandarela, devotos da Senhora da Oliveira e de S. Luís, Rei de França, dos avatares dos seus antigos e nem sempre respeitados privilégios das «tábuas vermelhas» da Colegiada de Guimarães já temos tido ocasião de alinhar algumas informações e reflexões que uma tão original situação necessariamente suscita[9]. Situação aparentemente não destituída de réplica e paralelo, em tipologia e «lógica» de moradia e de capela, como vemos na região do Sousa, na *Casa Grande de Vilela*, concelho de Lousada[10]. Não nos repetiremos pois, ainda que, regressando ao caso dos enfiteutas da Casa da Venda, de Gandarela, seja imperioso reconhecer que o seu ambicioso plano de obras e os apuros financeiros por este ocasionados foram manifestamente sendo removi-

[9] Cf. TAVARES, 2011: 91-107.

[10] Cf. SILVA, 2007: 91-94.

dos, à luz dos documentos do arquivo da própria casa, pela coesão dos laços familiares e por oportunos apoios vindos do Novo Mundo[11]…

Fachada principal da Capela de Nossa Senhora da Oliveira em Gandarela de Basto

Foto do autor

Altar, retábulo e imagem de Nossa Senhora da Oliveira, Gandarela de Basto

Foto do autor

[11] Cf. TAVARES, 1996: 598-593.

É de referir que além dos familiares «brasileiros» mencionados, Mariana de Mesquita Magalhães, mulher de Gervásio Luís, tinha no Brasil dois irmãos, Lourenço e José Mesquita Magalhães. Mas foi a herança do Capitular da Sé de Olinda, falecido antes dos seus pais, e assim beneficiando materialmente os progenitores, que mais contribuiu para, temporariamente, desonerar a Casa do Outeiro ou da Venda, em Gandarela. As «Cartas de Pernambuco» revelam que o cónego deixou, por morte, bens móveis e de raiz valendo perto de dois contos e meio, daqui ficando líquida para seus pais, a quantia de 1.982.234 réis, que o Reverendo Vigário Dr. Félix Machado se encarregaria de remeter de Pernambuco para Basto, por via da praça do Porto, em nome de seu «Primo e Senhor, Domingos Marinho Álvares».

Na mesma vila, a cerca de 500m da Casa da Venda, fica a Casa da Arosa, sensivelmente da mesma época e cultura arquitetónica, ainda que mais erudita e solarenga. Estas duas casas, beneficiadas pelos privilégios dimanados do senhorio direto da Colegiada de Guimarães de Nossa Senhora de Oliveira, forjarão entre si vínculos familiares sólidos e duradoiros, «demonstrativos do êxito de estratégias matrimoniais ascensionais quanto ao património e às representações sociais simbólicas, impulsionadoras outrossim da exploração de redes de capilaridade social, solidariedade, e entrosamento familiar, comuns às casas de nobreza provincial»[12].

Casa da Arosa, Gandarela de Basto, vista da atual Rua Ouvidor Magalhães Machado

Foto do autor

Já tem sido por nós ensaiada e não é para aqui, senão em breve alusão, a história do povoamento de *S. Crymenço de Guandarela*. Os escassos efectivos humanos disponíveis e a necessidade do arroteamento dos campos – impõe-se sempre lembrá-lo – cedo atraiu

[12] TAVARES, 2011: 98.

privilégios aos moradores destas terras. Ainda em 1441 a necessidade obrigava a Coroa a declarar Celorico couto para 30 homiziados…

Como começou tudo? … Longos, quase sempre inextricáveis mas legíveis, nos parecem os caminhos da «apropriação cristã» do território. Este velho edifício colmaço que aqui reproduzimos, um exemplar como vários que conhecemos e ainda reconhecíveis na região, fotografia esta tirada de uma obra referente às inquirições régias no concelho de Celorico de Basto[13], procura ilustrar uma realidade: a paulatina evolução da forma externa dos fogos, mas a permanência, até ao liberalismo, da vigência dos contratos enfitêuticos que, aqui generalizadamente, estão na base da colonização e exploração da terra.

Antiga casa colmaça em Basto

Foto da capa da cit. obra

Dos cavaleiros da «presúria» destas terras, e da doação pelos descendentes destes cavaleiros dos seus casais da Erosa (ainda hoje com «torre» e «freiria» na toponímia local) à abadia de S. Clemente e à Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, foi um passo. Segundo demonstram as *Inquirições de 1285*, a igreja de S. Clemente era do padroado dos filhos de Soeiro Pires Correia e de outros cavaleiros que na freguesia *honravam* vários casais[14]. Entre eles os cavaleiros de Erosa (> Arosa). Efetivamente, os casais destes cavaleiros, na sua maioria, acabaram deixados em testamento ou doados à igreja de S. Clemente, a Pombeiro e à Colegiada de Guimarães, instituições eclesiásticas que, mantendo sempre o senhorio direto ou raiz, foram celebrando com os seus «caseiros» ou «colonos» contratos enfitêuticos. Assim, a 4 de novembro de 1289, em Guimarães, perante público tabelião e testemunhas, Gonçalo Gonçalves e sua mulher doaram ao cabido da igreja de Guimarães os «herdamentos» que possuíam em Erosa e Outeiro, freguesia de S. Clemente.

[13] LOPES, 2008.

[14] Cf. TAVARES, 2013a: 74 e 75.

Bem humildes, anónimos e sofridos foram séculos de vida dos «caseiros» de Basto, enfiteutas da Colegiada, por muito honrosa e vantajosa que efetivamente fosse a titularidade do senhorio direto, e as isenções e privilégios dele dimanando, alegadamente desde Afonso Henriques.

A expansão e o Brasil tudo mudariam. No aspeto dos casais, moradias e quintas, mas sobretudo no horizonte das almas e das culturas. Todos o sabemos.

Vale pois a pena, finalmente, reproduzindo modelos europeus (neste caso do primeiro patamar e trem de vida do alto clero capitular), sondar como no Portugal moderno, do Novo Mundo, vivia o descendente de um destes casais honrados do Entre-Douro-e--Minho, já na Idade Média por vezes tão pobres quanto privilegiados.

2. Texto do *Asento da Fazenda do Cónego Manoel Machado Freyre*, documento conservado no referido fundo documental da Casa da Venda, Gandarela de Basto

Asento da Fazenda do Cónego Manoel Machado Freyre[15]

Dinheiro*: tem 1054440 [rs.];*
em ouro: hum relicário com 23 oitavas de ouro = 32200;
hum anel de ouro com seu diamante, 12800;
sinco colheres de prata e seus garfos, três facas em prata, tudo 16500.
huma salva de prata, com huã libra e 8 oitavas, 13600;
huma boceta de prata = 6550;
outra boceta de prata, liza = 1350;
hum par de esporas de prata 5700;
duas chapas de prata de fonte, com 8 oitavas e meia 1150;[16]

Bens moveis
Duas Imagens de marfim com suas coroas de ouro avaluadas ambas em 32000;

[15] É patente a eloquência deste inventário no quadro de uma Olinda colonial, eclesiástica e europeizada. Excetuadas talvez o tipo de madeiras usadas na marcenaria (e só até certo ponto), o recheio da casa deste capitular não andará longe dos de coevos congéneres seus de uma das sés principais do reino. Quanto à considerável prosperidade demonstrada, ela pode ser aferida comparando esta relação de bens com a do abastado boticário do Recife, José de Abreu Cordeiro, que em 1768, juntamente com a sua mulher, quis fixar as disposições dos cônjuges por morte. Tinham estes mais prataria, mais jóias, mais santos e muito mais escravos, mas os bens do cónego não estavam agravados por hipotecas, que oneravam os bens do casal (cf. FREYRE, s/d b: I, 292-294).

[16] A soma de numerário é evidentemente avultada, mas a prataria corresponde à frequente nas habitações das camadas médias urbanas do último quartel do século e de inícios de oitocentos, o que não deixa de ser interessante, considerada esta anterioridade. Cf. SILVA, 1993: 214.

huma lamina com o Senhor Santo Christo, em 1000;
huma lamina com o Senhor Resuscitado, 6400;
huma lamina com a Senhora, com suas goardas douradas, 6400;
dois pa[i]neis grandes, pintados ambos, em 4800;
quatro placas e hum expelho, em 2400;
hum bofete, 3200;
hum catre de jacarandá, 4000;
hum cortinado de riscado da India, 4000;
duas comodas de jatobô em 3200;
huma duzia de cadeiras com cobertas de damasco = 38.400;
duas cobertas de meza de damasco, 10000;
seis pares de cortinas de damasco carmezim = 60000;
hum relogio grande = 40000;
huma cayxa grande de pao amarelo, 4800;
huma arca de moscovia, 2000;
huma pequena de coyro, 640;
huma espingarda, 4000;
meia dúzia [de cadeiras] de coyro, 6000;
hum tamborete razo, 640
huma donzela [= senhorinha?], 1280;
huma mezinha redonda, 3200;
hum candeeyro de latão, huma bacia grande e outra pequena, tudo em 2000;[17]
huma bazia, hum jarro e humacuspideyra de estanho, tudo 640;[18]
8 pratos de cozinha grandes a 24 = 1920;
duas duzias pequenos, 2400;
dois pratos de estanho grandes, 200;
hum talher de estanho, 1000;
16 libras de cobre, 5220;
dois ternos de sopiras [sopeiras] finas, 6000;
três potes da India, 6400;[19]
dois vazos da India, 2000;
uma manga de laca fina, 400;

[17] Coiros de moscóvia, cortinados de riscado da Índia, cadeiras e mesa forrados de damasco, paredes cobertas por lâminas com gravuras ou painéis pintados com motivos sacros, «é com certeza uma casa portuguesa» de setecentos nos trópicos, em que o ambiente se coaduna com a imagem e estatuto social do capitular.

[18] O detestável mas omnipresente objeto que era a escarradeira, aqui não de louça da China e nada ornamental, tinha, como vimos, uma utilização intensa, dadas as maleitas do Cónego Manuel Machado Freire.

[19] A presença significativa de loiça da chamada Companhia das Índias é algo que não poderia faltar, dado o peso do oriente e do orientalismo na cultura portuguesa que estes itens refletem. Ainda hoje é difícil em qualquer casa portuguesa tradicional não se constatar o fascínio por tal tipo de loiça, que desde quinhentos o comércio luso divulgou na Europa culta.

um jogo [= serviço] de xã [chá], 3200;
meya dúzia de pratos e hum grande, tudo 1920;
Duas bandejas, 640;
Hum garrafão, 640;
4 jarras, 640;
huma banca de jacaranda e setenta tomos de vários livros = 60000;[20]
hum capote de pano fino, 5000;
hum chapeo fino, 2000;
duas camizas de bertanha, 2400;
huma toalha de gimarans [Guimarães] com seis guardanapos, 6000;
duas fronhas de renda, 1280;
4 pares de missa, de linho, 1280;
4 varas e meya de bofeta [tafetá] a 800, 3600;
huma coberta de xita, 1280;
tres côvados de pano groço verde, 2400;
huma coberta de xitagroça, 500;
huma meza de pao amarelo, 1600;
três sobrepilizes, 6000, duas velhas, 2000;
duas murças, 3200;
hum manto e capello, 4800;
hum catre de pao amarelo, 3200;
hum espreg[u]iceyro de coyro cru, 1600;
huma torneira, 480; huma frasqueyra, 1000[21]

---

[20] Embora lamentavelmente não lhe conhecendo as matérias e os títulos (e é também culturalmente significativo que os arroladores não os tenham discriminado nos volumes avaliados), não é, apesar de tudo, digna de ser considerada humilde a «livraria» particular deste cónego. Não é arriscado supor que fosse sobretudo um acervo pessoal de consulta, no domínio da liturgia, teologia, «*casos*», hagiografia, história eclesiástica, universal e do reino.

[21] Referindo-se a um inventário carioca de 1820 (de Francisco Alves e sua mulher), sublinha Maria Beatriz Nizza da Silva (1993) que se percebe dele que, no Rio de Janeiro, nas camadas médias, o mobiliário se tinha diversificado um pouco. É isso que quanto a nós parece patentear já, no seu tempo, o da casa do Cónego Manuel Machado Freire, em tónus eclesiástico; talvez porque nas casas das pessoas dos estratos superiores, em Olinda, no Recife, em Salvador «e até em S. Luís de Maranhão», o tom europeu das modas e do conforto tenha sido mais precocemente assumido do que no Rio de Janeiro (FREYRE, s/d b: I, 354). Ainda segundo Nizza da Silva, a inovação presente no dito inventário do Rio «em relação a outros mais antigos é a presença de 13 quadros de vários tamanhos, o que reflecte já uma preocupação com a decoração das paredes». Tal como se percebe na do capitular de Olinda, «a cozinha estava equipada com poucos artigos dignos de avaliação», mas, ainda assim, neste caso, com mais extenso e expresso elenco: «12 pratos pequenos, 3 bules, 1 açucareiro, 1 leiteira, 6 chícaras, 12 pires mais 3 desirmanados, 3 copos, 1 cálice, 3 frascos, 1 tigela de lavar», 28 garrafas pretas, um «coco de estanho» para tirar água do pote, 2 chocolateiras (como as que ainda conhecemos nas cozinhas antigas das nossas aldeias de Entre-Douro-e-Minho), «1 tacho de cobre, 2 bacias de arame e 2 bandejas». Enquanto, no domínio da iluminação, na casa do cónego se dizia haver quatro «placas» e um «candeeiro de latão», pelos vistos, na do casal do Rio, falava-se em quatro «palmatórias de sabão», designação dada a pequenos suportes individuais de velas, ou placas, feitos em pedra sabão, e não, neste caso, a instrumentos «para castigo dos negros domésticos», conforme entendeu a citada estudiosa da vida privada e quotidiana no Brasil.

Escravos[22]
Antonio, velho e quebrado = 60000;
António Cristo, 60000;
João de Angola, 70000.

Bens de rais
Huma morada de cazas de pedra e cal, p' = 650.000[23]

Soma toda a conta 23<u>94</u>190 [rs.]*.

3. Carta do Cónego Manuel Machado Freire a seu Pai, datada de Olinda, 20 de maio de 1756

Não faltou Vossa Mercê nesta frota nem em alguma outra de me dar o gosto de suas noticias escriptas de sua mão, Deus lha avivente para que em nenhum tempo me prive eu deste gosto. Com ellas me certifiquei de que inda vive a minha amada May, ainda que molestos [os dois] dos emcargos que trazem os annos, tudo indicios com que nos mostrão o pouco que nos resta de vida, quererá Deus terlhe sempre na memoria esta certeza para ter justa com elle a conta a dar quando for pedida sem receyo de erro, que heisto em que só devemos cuidar para segurarmos a vida eterna, que a presente com ninhuma diligencia nossa se faz estável. Ta[m]bem Deus a mim me vay mostrando que quarenta e quatro annos de idade he bastante duração para conhecer os enganos do mundo e abrir os olhos para a eternidade; que haverá

[22] Dado o estatuto social do capitular da Sé de Olinda, não deixava um número chamativo de escravos. Em Gandarela de Basto, o seu parente da Casa da Arosa, David Oliveira Ribeiro de Moura, além dos filhos do casamento com D. Antónia Quitéria Álvares de Araújo, teve de uma «Maria, solteira, das partes do Brasil», a Mariana de Oliveira, a qual casou a 21-2-1771 em S. Clemente de Basto, com Francisco Ribeiro, filho natural de Isabel Álvares, de São Bartolomeu do Rego (ADB – *Registos Paroquiais, S. Clemente de Basto, casamentos* 2, livro 84, fol. 83v-84). O casal David e Antónia Quitéria tinha na Arosa, Gandarela, idêntico número de escravos. Foram proprietários de João Ribeiro, falecido a 15-1-1770 (ADB – *Registos Paroquiais, S. Clemente de Basto, óbitos* 2, livro 88, fól. 100) e mulher, Maria Ribeiro, falecida a 1-10-1755 «de repente, na cama» (ADB – *Registos Paroquiais, S. Clemente de Basto, óbitos* 2, livro 88, fol. 58), recebidos a 20-8-1741 na igreja paroquial (ADB – *Registos Paroquiais, S. Clemente de Basto, casamentos* 1, livro 83, fol. 83); foram pais de António, nascido a 29-7-1752 e batizado a 31 em S. Clemente de Basto (ADB – *Registos Paroquiais, S. Clemente de Basto, nascimentos* 4, livro 74, fol. 43v). Antónia Quitéria teve ainda Custódio, escravo falecido a 18-10-1778.

[23] Mais do que aquilo que a propósito deste item possamos adiantar, valerá a pena, uma vez mais, dar voz ao informadíssimo e inspirador Gilberto Freyre. Recorda o ilustre sociólogo: «Em Olinda, em 1575 já havia setecentas casas de pedra e cal; e é provável que aí, como em Salvador, tipo da cidade talássica, com as ruas e as próprias casas escancaradas para o mar, alguns sobrados com terracenas para a água, se aproveitasse o marisco no fabrico da cal. Duarte Coelho, que construíra Olinda, dando à colonização da Nova Lusitânia aquele carácter semi-urbano que conservaria por longo tempo, com muitos senhores de engenhos morando metade do ano nos sobrados de Olinda, trouxera da Europa artífices que foram aproveitados na construção de «casas de branco», e não, simplesmente, na montagem de engenhos de cana e na edificação de igrejas. Esses artífices devem ter vindo ganhando salários quase tão altos quanto os dos mestres do Reino que vieram para a Bahia e aí construíram as «nobres casas» de que fala Gabriel Soares» (*Sobrados e Mocambos*, tomo cit., p. 232).

* 231[9?emendado; 4 emendado] 190 [rs.]; na nossa conta 2326850 rs.

dous meses me deo hum defluxo com que lansei bastantes escarros de sangue, e o medico me julgava com princípios de tísico, mas com vários remedios e cautella de alguãs cousas notáveis, posto que inda não estou livre de dor no peito, já – Deus louvado – vou escapo por agora do máo anuncio que me davão, e como [a]o cantar com excesso na Sée se atribuía a causa desta moléstia, com me moderar viverei mais sadio.

Não veyo é habilitação para haver essas vaquinhas que ficarão de meo irmão, nem athe agora tem sido precisa por não haver quem o dellas se lembrasse para as recolher, talvez por poucas, eu não tenho tido dellas noticia, que como morrerão os parentes do sertão, e não ficou mais que o Jeronimo, que apenas cuida das suas demandas, inda essas poucas a escaparem dos tesoureiros dos defuntos e ausentes não escaparão de ladrões, de sorte que nada se colherá, inda que estou de acordo na primeira ocasião fazer nova recomendação ao dito Jerónimo.

Na frotta não vierão aquellas inquirissões que meo Tio e Vossa Mercê recomendão para o filho de Francisco Machado, ou netto de Maria de Mesquita em que eu tenho grande empenho. Vossa Mercê saberá os termos desta matéria para avisar do que há nella, quando seja necessário algum dinheiro não duvide dallo que tudo de sitas fara com prontidão; também vay hua inquirição a favor da demanda do Jerónimo, que meo Tio dirá e [a] quem vay remetidas nos termos della, e Vossa Mercê procurará encaminhar para que venha em termos.

Vivo cuidadoso não chegasse por essa terra parte do castigo que experimentou Lisboa, inda que como mais arredada do mar a considero mais bem livrada; nesta se não viu mais que um enchente do mar na mesma hora e dia que sucedeo a ruina de Lisboa, sem que disto resultasse algum mal a terra mais que algum susto cos moradores das prayas que o presenciarão por mais de setenta legoas de extensão pella costa para a parte do norte desta cidade, principiando daqui a seis legoas. Os Primos de Lisboa não tiverão perigo, nem nas pessoas nem na fazenda conforme o que me escreverão, o que tudo atribuo a merecimentos do Pay, que considero gozando da vista de Deus, pela boa vida que teve.

Não quis a Prima Victoria assentir àquelle casamento que lhe mandei propor à frotta passada com um subjeito que esizte nesta terra com quem tenho amizade e de que a Vossa Mercê dei parte; parecia-me bom o acerto, ella se escuza dizendo está como May, e deve primeiro casar o Irmão antes de ella ellegir estado: boa está á resolução, como agora lhe eide dizer, quando ella se resolve a nunca casar; porque á haver de o fazer com a companhia do marido, e melhor do que lhe oferecia, faria melhor esta disposição. Eu também recuso passar o mar, e a chegar, gozar pouco da vista de Vossa Mercê; que he o que me comove o coração, e não sei nesta matéria quando e como me eide resolver: dame cuidado o considerar que com a minha presença talvez tornaria a casa de Vossa Mercê ao seo principio, puxando para ella hũa sobrinha, e casandoa com quem nella morasse, e nella sucedecem seos filhos, e não ficasse para sempre foreyra, ou unida a da Venda, como Vossa Mercê a pos, magoa que sempre me hade durar, pois se meo cunhado fizesse cabeça dessa casa, lhe não creo necessários outros bens para sy, e seos filhos, como o não forão a Vossa Mercê, e se trouxera o que Vossa Mercê lhe deo em dinheiro melhor se augmentaria; mas esse erro se poderia hoje emendar pello modo dito,

havendo madureza no obrar, e prudencia no tractar, e se Vossa Mercê emquanto vive emcaminhar a isto alguã cousa, façao, que de o eu fazer lhe vou perdendo as esperanças por nunca se por em termos as doações que eu pertendia, não mais que para este fim, e de cá nada poderei emcaminhar, porque todos Vossas Mercês se explicão mal por carta, e eu lhe[s] não posso advinhar os pensamentos; se morara ahi perto o primo Domingos, por elle entendera melhor a Vossas Mercês que de lá so a elle entendo a lingoa, e vivo na certeza que em me faltando delle a carta de Vossa Mercê, nenhum mais me hade ver a letra; falo tudo claro porque falo com Vossa Mercê, e sei tem prudencia para ponderar as matérias, e conhecer, ou distinguir a fruta da casca. Tenho dito.

Recomendeme no amor de minha amada May, Irmã, e sobrinhos, e lembrança dos conhecidos, e amigos, e a Vossa Mercê o faço em pessoa, e lhe pesso obediente, e humilde a bênção.

Deus guarde a Vossa Mercê muitos annos.
Olinda, 20 de Mayo de 1756

De V.ª M.ce,
Filho m[ui]to am[an]te e obediente
(Ass.:) Padre Manuel Machado Freyre

Referências

ARQUIVO da Casa de Quintela – *Fundo da Casa da Venda* (S. Clemente de Basto).

ARQUIVO Distrital de Braga – *Registos Paroquiais.*

FREYRE, Gilberto (s/d a) – *Casa Grande e Senzala.* Lisboa: Livros do Brasil.

____ (s/d b) – *Sobrados e Mocambos.* Tomo I. Lisboa: Livros do Brasil.

LOPES, Eduardo Teixeira (2008) – *A Terra de Celorico de Basto na Idade Média. As Inquirições Régias.* Celorico de Bastos: Ed. Autor.

MOREIRA, Adriano; VENÂNCIO José Carlos, *org.* (2000) – *Luso-Tropicalismo. Uma teoria social em questão.* Lisboa: Vega.

SILVA, José Carlos Ribeiro da (2007) – *A Casa Nobre no Concelho de Lousada.* Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal. Vol. 1. Porto: FLUP.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da Silva (1993) – *Vida privada e quotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI.* Lisboa: Estampa.

TAVARES, Pedro Vilas Boas (1996) – *Nossa Senhora de Oliveira em Terras de Basto.* In *Actas do 2.º Congresso Histórico de Guimarães.* Vol. 7. Guimarães: Câmara Municipal.

____ (2011) – *Privilégio, Casa, Devoção Familiar e Onomástica.* In *2.º Congresso Internacional Casa Nobre: um património para o futuro: actas.* Arcos de Valdevez: Câmara Municipal.

____ (2013a) – *Cabeceiras de Basto: da Reconquista e dos Primórdios à Regeneração Demoliberal.* In FERNANDES, Isabel Maria, *coord.* – *Cabeceiras de Basto: História e Património.* Cabeceiras de Basto: Câmara Municipal.

____ (2013b) – *O Magistrado e o seu Solar: Serviço Público, Casa e Morgadio em Gandarela de Basto.* In *Casa Nobre: um património para o futuro: actas – 3.º Congresso Internacional.* Arcos de Valdevez: Câmara Municipal.

SOBRE OS AUTORES

ALBERTO SISMONDINI
Doutor em Literaturas Comparadas e Tradução Literária pela Universidade de Siena (Itália). Docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e membro da Direção do Centro de Línguas da mesma instituição. Membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa. Livros: *I cedri del Sertão, Scritture della memoria libanese in Brasile*, 2015; *Arabia Brasilica* (no prelo).
sarvagi@fl.uc.pt

ANTONIO DONIZETI PIRES
Doutor em Letras pela UNESP/Araraquara, onde é professor de Literatura Brasileira desde 2004, em nível de Graduação e Pós-Graduação. Pesquisador do mito de Orfeu e do Orfismo, fez estágios pós-doutorais na UnB (Universidade de Brasília), na Universidad Complutense de Madrid, Espanha (Bolsa PROPG/FUNDUNESP) e na Universidade de Coimbra, Portugal (Bolsa CAPES/FCT). Além de ensaios publicados em periódicos arbitrados e atas de eventos, coorganizou os livros *No pomar de Drummond: nova seara crítica* (2014), *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea (Estudos de poesia)* (2011), *Matéria de poesia: crítica e criação* (2010) e *Modernidade lírica: construção e legado* (2008). Membro do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL), de que foi coordenador entre 2008 e 2012.
adpires@fclar.unesp.br

ANTÓNIO MANUEL FERREIRA
Doutorado em Literatura, com uma tese sobre Branquinho da Fonseca (*Arte Maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004). Atualmente, é professor associado com agregação na Universidade de Aveiro, onde leciona *Literatura Portuguesa*, *Literaturas Lusófonas Comparadas* e *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. É fundador e diretor da revista *forma breve*. Coordenou o projeto FCT *Teografias – literatura e religião*. Em 2012, publicou o livro de ensaios *Sinais de Cinza: Estudos de Literatura* (Guimarães: Opera Omnia). Tem lecionado em cursos de pós-graduação (Mestrado e Doutoramento) em Moçambique e no Brasil (UNESP e USP).
antonio@ua.pt

ARNALDO SARAIVA
Professor emérito da Universidade do Porto, tendo também ensinado na Universidade da Califórnia em Santa Barbara, na Universidade de Paris – Sorbonne Nouvelle – e na Universidade Católica Portuguesa – Porto. Foi membro da direção da Cooperativa Árvore, presidente do Conselho Geral do Boavista Futebol Clube, fundador do Centro de Estudos Pessoanos, presidente da Fundação Eugénio de Andrade, cronista, colaborador da Radiotelevisão Portuguesa e da Radiodifusão Portuguesa e ator em filmes de Luís Galvão Teles, António Reis, Saguenail e Joaquim Pinto. Autor de extensa bibliografia, entre os seus livros (ensaio, poesia, crónica e tradução) incluem-se: *Literatura marginal izada* (2 vols, 1975 e 1980); *Bilinguismo e literatura* (1975); *Fernando Pessoa e Jorge de Sena* (1981); *In* (poemas, 1983); *O modernismo brasileiro e o modernismo português* (1986, 3.ª ed. 2015); *O livro dos títulos* (1992); *Fernando Pessoa poeta-tradutor de poetas* (1996); *Introdução à poesia de Eugénio de Andrade* (1995); *O sotaque do Porto* (1996); *Conversas com escritores brasileiros* (2000); *Folhetos de cordel e outros da minha coleção* (2006); *Poesia de Guilherme IX de Aquitânia* (2008); *Augusto dos Sanches Abranches, escritor e agitador cultural em Portugal, Moçambique e no Brasil* (2013); *O gênio de Andrade* (2014); *Dar a ver e a se ver no extremo – o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto* (2014); *Os órfãos de Orpheu* (2015).
asaraiva@netcabo.pt

CRISTIANO MELLO DE OLIVEIRA
Possui graduação em Letras (Português Inglês) e Pedagogia. Especialista em Sociologia Política pela UFPR. Especialista em Literatura Brasileira e História Nacional pela UTFPR. Possui uma coluna cultural em um jornal local. Escritor de ensaios e crônicas literárias. Ministrou várias palestras sobre Literatura Brasileira no Brasil e no exterior. Integra o grupo de pesquisa Literatura e História sob coordenação da Prof.ª Patricia Peterle. Mestre em Literatura pela UFSC. Doutorando em Literatura

pela UFSC. Realizou estágio PDSE-Capes na Universidade do Porto, sob orientação da Prof.ª Zulmira Coelho dos Santos. Atua nas seguintes temáticas de investigação: Crônicas de viagens, Mário de Andrade, Lima Barreto, Literatura e História, Novo Romance Histórico Brasileiro, Romance Contemporâneo.
crisliteratura@yahoo.com

BEATRIZ WEIGERT
Nascida em Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil, é professora aposentada da Universidade de Évora e membro integrante do CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Sua licenciatura foi realizada na Faculdade de Ciências e Letras de Santa Maria, o Mestrado concluído na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Doutoramento, na Universidade de Lisboa. Sua tese de doutoramento está publicada sob o título *Retórica e Carnavalização: Nélida Piñon e Maria Velho da Costa*. Atenta aos temas da retórica e do riso, é estudiosa das Literaturas de Língua Portuguesa, dedicando-se, também, à escrita das mulheres. Seu trabalho de investigação tem sido divulgado, no país e no estrangeiro, em publicações de órgãos especializados e em eventos científicos e culturais.
beatriz.weigert@gmail.com

EDVALDO BERGAMO
Doutor em Letras pela UNESP/Assis. É professor de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB). Tem atuado nas linhas de pesquisa de Crítica literária dialética e de Estudos literários comparados no Programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós-Lit). Realizou recentemente Pós-Doutoramento na Universidade de Lisboa (Bolsa CAPES). Coorganizou o livro *África contemporânea em cena: perspectivas interdisciplinares* (2015).
edvaldobergamo@gmail.com

FABRICIO LYRIO SANTOS
Doutor em História Social pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor Adjunto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Bolsista de pós-doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Investigador visitante do CHAM (Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar), da Universidade Nova de Lisboa (UNL). Integra a equipe do projeto: «Uma cidade, vários territórios e muitas culturas. Salvador da Bahia e o mundo Atlântico, da América portuguesa ao Brasil República». Pesquisador de História do Brasil e da Bahia no período colonial com ênfase para as relações entre catequese, colonização e

povos indígenas. Autor do livro *Da catequese à civilização: Colonização e Povos Indígenas na Bahia*. Cruz das Almas, BA: Editora da UFRB, 2014.
fabriciolyrio@gmail.com

FRANCISCO TOPA
Francisco Topa é professor associado com agregação do Departamento de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, lecionando nas áreas de Literatura e Cultura Brasileiras, Crítica Textual, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Literaturas Orais e Marginais. Doutorou-se em Literatura, em 2000, na mesma Faculdade, com uma tese sobre o poeta barroco Gregório de Matos. A sua investigação tem estado dirigida para a literatura portuguesa e brasileira dos séculos XVII e XVIII, para as literaturas africanas de língua portuguesa e para algumas áreas da literatura oral e marginal. Tem participado em congressos da especialidade, em Portugal e no estrangeiro, e é autor de 18 livros e de mais de 90 artigos e recensões nos domínios mencionados.
franctopa@gmail.com

JOANA MATOS FRIAS
Professora auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – onde tem lecionado desde 1996 disciplinas de Literatura Brasileira Moderna e Contemporânea –, investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e membro da Direção da Sociedade Portuguesa de Retórica. Pertence à rede internacional de pesquisa em poesia LyraComPoetics, e é colaboradora do grupo «Poesia e contemporaneidade», sediado na Universidade Federal Fluminense e coordenado pelas Prof.as Célia Pedrosa e Ida Alves. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) – com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes –, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005), corresponsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005), e corresponsável (com Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010), publicou em 2014 os volumes de ensaios *Repto, Rapto* e *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português* (Porto: Afrontamento). Tem dedicado uma parte da sua vida académica e crítica no âmbito da Estética Comparada e da Literatura e Intermedialidade à Literatura Brasileira moderna e contemporânea, com estudos sobre Ronald de Carvalho, Clarice Lispector, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros, Adélia Prado, Angélica Freitas e Marília Garcia, entre outros. Foi responsável, em outubro de 2013, pela organização e coordenação no Porto do colóquio *Meu Tempo é Quando: Nos 100 Anos de Vinicius de Moraes*, que teve lugar na Faculdade de Letras e na Casa da Música.
joanamfrias@gmail.com

JOELMA SANTANA SIQUEIRA
Doutora em literatura brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2008). Estágio Pós-doutoral na Faculdade de Letras da Universidade de Porto (2014-2015). Professora efetiva da graduação e pós-graduação na Universidade Federal de Viçosa (2004 …), onde tem desenvolvido projetos de pesquisa, ensino, extensão e cultura. Desenvolve e orienta pesquisa sobre narrativa moderna, poesia moderna, estudos interartes e espaço na literatura, com publicações de artigos e capítulos de livros sobre esses assuntos. Membro do corpo editorial da Revista Gláuks e do conselho consultivo de diferentes periódicos acadêmicos. Coordenadora do projeto de Letras do Programa de Licenciaturas Internacionais/CAPES (2012-2014). Coordenadora do projeto de Letras do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação a Docência/CAPES (2012-2014). Coordenadora do Projeto de Extensão e Cultura «Cine DLA»/UFV (2010-2014).
jandraus@ufv.br

LEONARDO COUTINHO DE CARVALHO RANGEL
Doutorando pela Universidade Federal da Bahia, fez estágio doutoral, com financiamento da CAPES, na Universidade do Porto. É autor da dissertação de mestrado intitulada *A arte da salvação: ascetismo no Portugal da Reforma Católica (1564-1700)*, além de artigos e comunicações em torno do tema da santidade e ascetismo no mundo europeu. Atualmente, continua a investigar modelos de santidade, bem como a influência da espiritualidade espanhola do *Siglo de Oro* no Portugal Moderno, tendo especial interesse nas ideias teresianas.
leocoutinho1987@gmail.com

PEDRO VILAS-BOAS TAVARES
Licenciado em História (1980) e Doutor em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2002), onde é Professor de Cultura Portuguesa (Épocas Moderna e Contemporânea) em cursos de licenciatura, mestrado e doutoramento. Como investigador privilegia a História do Pensamento e das Mentalidades e a História e Literatura de Espiritualidade. Está integrado no Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade (CIUHE) e no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM), unidades de I&D com sede na FLUP. Com colaboração em múltiplos projetos, de entre mais de uma centena de trabalhos publicados (em atas, revistas, obras colectivas), de sua autoria contam-se os livros: *Beatas, inquisidores e teólogos: Reacção Portuguesa a Miguel de Molinos*. Porto: CIUHE, 2005, 461 pp.; *Os Lóios em Terras de Santa Maria*. C. M. da Feira, 2009, 330 pp.; *Pedro Henequim*. Porto: QuidNovi, 2011, 144 pp. Mais recentemente publicou: *Afonso Henriques: milagres da memória e mitologia nacional* (Volume de *Estudos* em coautoria com Armando

Malheiro da Silva). C. M. de Guimarães, 2014 (97 pp.); *Felgueiras: a terra e seu foral no cinzel da História* (coautoria com Maria Cristina Cunha). C. M. de Felgueiras, 2014, 215 pp.; *Il Portogallo dinanzi all'Europa Quietista.* «Archivio Italiano per la Storia della Pietà». Roma: Ed. Storia e Letteratura. Vol. 27 (2014), p. 99-117.
ptavares@letras.up.pt

SOLANGE FIUZA CARDOSO YOKOZAWA
Professora associada da Universidade Federal de Goiás (2002). Doutorou-se em Letras – Literatura Brasileira – na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000). Desenvolveu (março / 2015 a março / 2016), na Universidade do Porto, com financiamento do CNPq, e na Universidade Federal Fluminense, investigação de pós-doutoramento sob o título *Reconfigurações da poesia lírica em Cesário Verde e João Cabral.* Coordenou o projeto *Poesia brasileira contemporânea e tradição*, financiado pela FAPEG. É líder, no Diretório do CNPq, do Grupo *Estudos de Poesia Brasileira Moderna e Contemporânea.* Entre outras publicações, é autora do livro *A memória lírica de Mario Quintana* (2006) e coorganizadora dos livros *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea* (2011) e *Poesia brasileira contemporânea e tradição* (2015). Também é responsável pela organização do livro *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos* (2015), de Heleno Godoy.
solfiuza@gmail.com

VANIA PINHEIRO CHAVES
Mestre e Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de Lisboa. Professora Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Coordenadora do GI 6 (*Brasil-Portugal. Cultura. Literatura. Memória*) do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa. Editora, em parceria com Maria Eunice Moreira, de *Navegações.* Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. Porto Alegre, PUCRS/CLEPUL. Livros: *O Rio Grande do Sul no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (org. e estudo introdutório), 2014; (com Isabel Cruz Lousada e Carlos Abreu e Silva) *As Senhoras do Almanaque. Catálogo da produção de autoria feminina*, 2014; *Flagrantes da literatura brasileira da Belle Époque* (org. e introd.), 2013; *Literatura Brasileira sem fronteiras* (org. e artigo), 2011; *O despertar do gênio brasileiro. Uma leitura de 'O Uraguai' de José Basílio da Gama*, 2000; *'O Uraguai' e a fundação da Literatura Brasileira*, 1997.
vaniachaves@netcabo.pt

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA EM PORTUGAL:
TRAVESSIAS

COORD.
FRANCISCO TOPA
JOELMA SANTANA SIQUEIRA
SOLANGE FIUZA CARDOSO YOKOZAWA

CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

U.PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

COMPETE 2020

PORTUGAL 2020

UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu
de Desenvolvimento Regional