



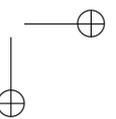
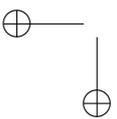
**OS ESTUDOS DE GÉNERO NA
PERSPETIVA IBÉRICA E ESLAVA**

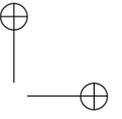
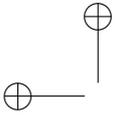
**BEATA CIESZYNSKA
FABIO MARIO DA SILVA
(organizadores)**

 **CLEPUL** Centro de Estudos
Linguísticos e
Linguísticos
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

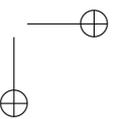
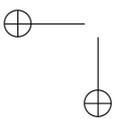


2





Os Estudos de Género na Perspetiva Ibérica e Eslava





FICHA TÉCNICA

Título: *Os Estudos de Género na Perspetiva Ibérica e Eslava*

Organizadores: Beata Cieszýnska, Fabio Mario da Silva

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Revisão: Luís da Cunha Pinheiro

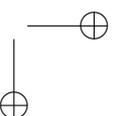
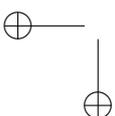
Coleção: BIBLIOTECA IBERO-ESLAVA, Estudos Monográficos

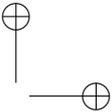
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

Lisboa, setembro de 2014

ISBN – 978-989-8577-35-1

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»





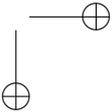
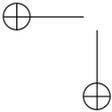
Beata Cieszýnska
Fabio Mario da Silva

Os Estudos de Género na Perspetiva Ibérica e Eslava

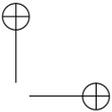
CLEPUL

Lisboa

2014







Conselho Editorial

Halina Janaszek-Ivaničkova
(Commission of Slavonic Comparative Literatures Studies
at the International Committee of Slavists / CompaRes)

Margaret Tejerizo
(CRCEES, University of Glasgow / CompaRes)

Regina Przybycien
(Jagiellonian University of Krakow)

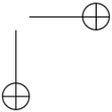
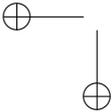
Ana Luísa Vilela
(University of Evora)

Maria Lúcia Dal Farra
(Federal University of Sergipe)

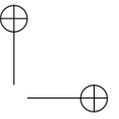
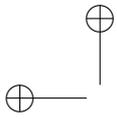
Anna Kalewska
(University of Warsaw)

Tatjana Manojlović
(University of the Algarve)

Gueorgui Hristovsky
(Univesity of Lisbon)

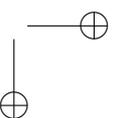
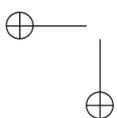






Índice

Introdução	7
Maria Teresa Horta	
A Voz – As Vozes	19
I As Mulheres na História e as Histórias das Mulheres	37
Anna Kalewska	
Maria Skłodowska Curie e o avatar científico do feminino – a cientista polaca que ousou avançar o mundo	39
António Laginha	
Águeda Sena – O espírito de combate	59
Carla Ferreira	
Alto como o Silêncio, de Maria Manuela Margarido: terra, afeto e consciência	79
Regina Marques	
Escritoras Comprometidas na Luta das Mulheres e na Resistência ao Estado Novo: a singularidade de Maria Lamas	87
Soraia Lourenço, Ana Krajinović	
A mulher ontem, hoje e amanhã: uma análise comparativa das sociedades lusa e croata	105
Suilei Monteiro Giavara	
Entre as rosas e os espinhos: erotismo e dor em Judith Teixeira	131



II Autores Masculinos Lendo o Feminino	141
José Eduardo Franco e Maria Isabel Morán Cabanas	
Comparações e <i>exempla</i> femininos nos Sermões de Vieira: natureza e classificação	143
André Corrêa de Sá	
A textura da exclusão: simulacro, desejo, culpa e fantasia em <i>A Ordem Natural das Coisas</i>, de António Lobo Antunes	157
Evelyn Blaut Fernandes	
Numa fenda escura, guardo o meu segredo. Breve nota sobre <i>Não é meia noite quem quer</i>, de António Lobo Antunes	169
Annabela Rita	
Jardins à beira-mar plantados...	183
Barbara Juršič	
O jogo de espelhos da masculinidade e feminilidade e do estrangeiro e nacional em <i>Uma família inglesa</i> de Júlio Dinis e <i>Agitator</i> de Janko Kersnik	209
Rui Sousa	
Algumas representações do feminino no Surrealismo-Abjeccionismo em Portugal	219
Telma Maciel da Silva	
Gonçalo Tavares: um bairro de senhoras seria possível?	237
III Género, Corpo e Artes	253
Leda Marana Bim	
O corpo e a sexualidade no romance <i>As meninas da Universidade de Évora</i>	255
Maria João Castro	
O discurso do corpo feminino no Estado Novo: da Mocidade Portuguesa, ao folclore e ao Verde Gaio	267
Sandra Leandro	
“Dar a volta à história”: do século XIX à Pós-Graduação em Artes Visuais e Género da Universidade de Évora	287

IV Linguística, Tradução e os Estudos de Género 307

Francisco Javier Juez Gálvez

Voces femeninas sudeslavas en español 311

Gabriel Borowski

Falando no neutro. As traduções do conto *A Máscara*, de Stanisław Lem 329

Larysa Shotropa

Derivação avaliativa relacionada com a mulher, no português e no russo 343**V Mulheres e a experiência da escrita 361**

Adriana Mello Guimarães

Andradina de Oliveira e Alice Moderno: breves achegas sobre afinidades Atlânticas 363

Paulo Geovane e Silva

Do individual ao coletivo: a representação da mulher na literatura de cordel de autoras brasileiras 371**VI O feminino no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* e no *Almanach Luso-Africano* 393**

Vania Chaves e Isabel Lousada

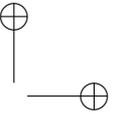
O *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*. Das “Senhoras” e seu editor 395

Glória de Brito

A colaboração poética de Antónia Pusich no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* e no *Almanach Luso-Africano* 423

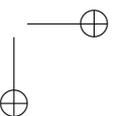
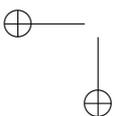
Maria Teresa Sousa

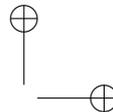
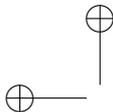
Outros olhares: colaborações femininas no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*: D. Leonor de Sousa e Almeida – 1835-1864 441



Beatriz Weigert

Anália Vieira do Nascimento no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro 459

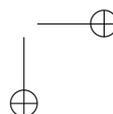
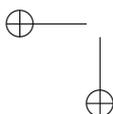




INTRODUÇÃO

Interfaces em Estudos de Género. Perspectivas ibéricas e eslavas

Procurar dimensões ibéricas e eslavas dos estudos de género e seus objectos, significa tentar responder uma vez mais à urgência da Europa contemporânea de aproximar os seus pontos opostos enquadrada na área disciplinar “Estudos Ibero-eslavos”. Trata-se das iniciativas que em Portugal, na Europa e mundialmente, têm sido promovidas, sobre tudo desde os inícios do século XXI, por um conjunto de instituições impulsionadas a partir do CLEPUL5, Grupo de investigação direccionado para o estudo da “Interculturalidade Ibero-eslava” do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O CLEPUL5, entre outros objetivos, anela desenvolver esta disciplina em colaboração com uma vasta rede de investigadores e em parceria com várias instituições nacionais e internacionais, estando entre elas a Associação Internacional de Estudos Ibero-Eslavos – CompaRes – e a Comissão para Estudos Comparatistas Ibero-Eslavos do Comité Internacional dos Eslavistas – CISCR-ICS. A



caminho da mencionada aproximação ibero-eslava o CLEPUL5 promove debates, conferências e congressos, tendo como atividade central a anual “Semana de Intercâmbio Cultural Ibero-Eslavo na Universidade de Lisboa”, tendo como evento principal as conferências internacionais da série: “Culturas ibéricas e eslavas em Intercâmbio e comparação”. Ao longo destas iniciativas, este conjunto de instituições inspira inovação metodológica e prática, e busca especificidades da área desenvolvida nos termos de duas series editoriais: a primeira, “Biblioteca Ibero-Eslava” em Português, que se dirige ao público lusófono, seguindo várias linhas de interesse: estudos, manuais, traduções diretas das literaturas eslavas, antologias, etc.; a segunda, dirigida ao público internacional, é uma coleção em inglês intitulada *Iberian-Slavonic Library*. Os volumes desta última coleção reúnem artigos científicos de autores de renome na comunidade académica nacional e internacional, e incluem propostas de desenvolvimento de métodos de avaliação e de aplicação da teoria da tradução na perspetiva ibero-eslava. Nesta linha, situa-se, igualmente o Anuário *IberoSlavica* pensado como uma plataforma de estudos ibero-eslavos editados anualmente.

A monografia que os leitores recebem nas suas mãos apresenta uma mais evidência do interesse pelo aprofundamento dos Estudos de Género, desta vez na perspetiva ibero-eslava. Os seus capítulos mostram os estudos biográficos cruzados com a análise literária e estudos de tradução, a história diplomática com a história das mentalidades. Dominam as tentativas comparativistas focadas ou nas personagens literárias e culturais, ou em estudos de tópicos e motivos literários que colocam lado a lado as representações ibéricas e eslavas no contexto amplo do comparatismo literário. Os textos e cultural resultam da inspiração pelo debate internacional da 7ª Conferência Internacional da série anual “Culturas Ibéricas e Eslavas em Intercâmbio e Comparação”, que decorreu entre 7 a 9 de maio de 2013 e foi dedicada à temática “Interfaces em Estudos de Género”, bem como de trabalhos do Grupo de estudos de Género na perspetiva ibero-eslava da Associação Internacio-

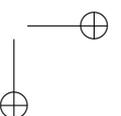
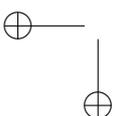


nal de Estudos Ibero-eslavos – CompaRes (www.iberian-slavonic.eu)¹. Nestes trabalhos abordam-se diversas perspectivas no âmbito ibérico e eslavo sobre questões de género, promovendo-se um debate intercultural através da sua contextualização histórica, conceptual e iconográfica, até à contemporaneidade. Abrangendo variadas áreas científicas, numa perspectiva ibero-eslava, esta conferência representou a oportunidade para refletir e dialogar sobre o género e as suas implicações nas diversas áreas do saber. Estas tendências, de maneira exemplar, demonstram os textos aqui selecionados, partindo, pois, de diversas conjecturas, na sua maioria apresentando metodologias cruzadas.

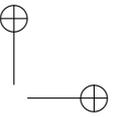
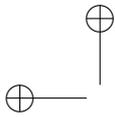
As perspectivas em foco ibero-eslavo para os textos aqui reunidos terão sido: jogos de espelhos entre masculinidade e feminilidade; as teorias feministas e suas aplicações, os respetivos discursos sobre mulheres e da autoria das mulheres; a expressão do Género na perspectiva individual e coletiva; as marcas biográficas e lugares das mulheres na história; as questões de tradução e expressão linguística nas vozes femininas e masculinas; os cruzamentos de Estudos de Género com as Ciências e as Artes; os caminhos de mitificação do feminino, sobretudo nos discursos religiosos e entre o *sacrum* e o *profanum*; o lado sociológico em estudos de Género, sobretudo nos lugares das mulheres na sociedade, etc.

Vários dos cruzamentos de olhares acima indicados apresentam-se logo no texto de abertura do presente livro. Trata-se de um poema-ensaio de um dos grandes vultos da literatura portuguesa, Maria Teresa Horta, que de maneira arguta e sensível assume a voz de várias mulheres (desde Emily Dickinson, Elizabeth Browning e Marina Tsvétaeva, passando por Clarice Lispector, Nélide Piñon ou Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Cecília Meireles, Santa Teresa de Ávila ou Maria Valupi, entre tantas outras) num verdadeiro convite para se adentrar no universo feminino.

¹ *IberoSlavica, Yearbook of CompaRes, CLEPUL5 and CISCR-ICS*, Redactor-in-Chief Beata Elzbieta Cieszynska.

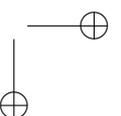
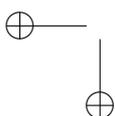


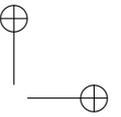
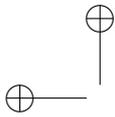
A primeira parte intitula-se “As Mulheres na História e a História das Mulheres”, sendo que o texto de abertura, de Anna Kalewska, dá-nos uma amostra da capacidade intelectual de uma das mais conhecidas mulheres polacas do mundo, Maria Skłodowska Curie (1867-1934), uma cientista notável que se destacou profissionalmente num campo considerado maioritariamente masculino, sem, no entanto, descurar as suas funções de esposa, mãe e amante. Neste texto Kalewska rememora uma personalidade independente, tenaz, disciplinada e obstinada, que ultrapassou todas as barreiras que lhe foram colocadas pelo simples facto de ter nascido mulher, e foi capaz de alcançar um lugar de prestígio na ciência – Curie foi pioneira no campo da investigação nuclear, contribuindo também para as áreas da medicina, da economia e da tecnologia científica. António Laginha, por seu turno, vem elucidar-nos algumas questões importantes sobre uma pioneira da dança em Portugal, Águeda Sena (Lisboa, 1927), que foi, durante muitos anos, a coreógrafa nacional mais dançada no Ballet Gulbenkian – quando a dança portuguesa praticamente se restringia àquele agrupamento artístico e à produção de criadores masculinos internacionais –, tendo sido, sem qualquer sombra de dúvida, uma das criadoras de dança portuguesa mais produtiva e admirada. Carla Ferreira faz a análise de uma obra literária: *Alto como o silêncio: poemas*, de Maria Manuela Margarido, procurando identificar a construção de pontes de afeto entre a voz que emana dos poemas e uma atenção consciente relativamente a aspetos marcantes da vida dos naturais de São Tomé, pátria da escritora. Já Regina Marques traz a leitura de uma mulher portuguesa, Maria Lamas, identificando na sua escrita uma mensagem social mergulhada na sua vivência e experiência íntimas, como também de índole politicamente comprometida, aludindo-nos que se trata, sobretudo, de uma narradora de histórias de mulheres aproximadas pelos olhares jornalístico, antropológico e etnográfico, inseridas na história e na geografia do Portugal rural e urbano, assimétrico, desigual e repressivo, durante os quase 50 anos de ditadura política. Por seu turno, Soraia Lourenço e Ana Krajnović abordam as semelhanças, – princi-



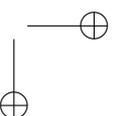
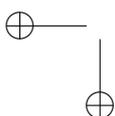
palmente no que se refere aos contextos social, económico e cultural – entre Portugal e a Croácia, salientando que um dos (des)encontro(s) luso-croatas reside no papel desempenhado pela Mulher: as autoras observam, de maneira sucinta, numa perspetiva comparatista, o estatuto da mulher que a história, a política, a sociedade e a cultura luso-croatas definiram, culminando no último desafio da atualidade – a globalização. Por fim, Suilei Giavara faz uma revisão em torno da obra poética de Judith Teixeira, identificando na sua escrita os traços da inadaptação social que caracterizou os poetas desde o final do século XIX até ao despontar do movimento modernista e, através de uma análise deveras arguta do poema “Rosas vermelha”, desvela a ligação entre a ambiência de dor como fonte de prazer erótico.

A segunda parte reúne textos sob o título “Autores Masculinos Lendo o Feminino”. Esta parte abre a reflexão, mais especificamente sobre cultura portuguesa, de José Eduardo Franco e Maria Isabel Morán Cabanas focando nos sermões de Padre António Vieira e observando nestes uma insistente evocação de atitudes ou reações que, na mentalidade da época e no pensamento do orador, se consideram caracterizadoras da mulher. Assim, segundo os autores, as figuras femininas, cujas biografias são trazidas à lembrança com maior ou menor pormenor nos sermões, tornam-se referentes fundamentais para a eficácia prática de textos que são fundamentalmente ideológicos. Os dois ensaios, o de André Corrêa de Sá e o de Evelyn Blaut Fernandes complementam-se já que ambos tratam sobre as figuras femininas na obra de António Lobo Antunes. André Sá foca-se na análise das personagens Julieta e Maria Antónia, figuras femininas principais de *Ordem Natural das Coisas*, que oscila em dois andamentos narrativos interpenetrados: a representação extrema de uma existência simulada e o desdobramento irónico do autor que concebe o romance como um complexo de enigmas autorreflexivos, sendo que a coesão entre estes dois sistemas simbólicos é dada pela fixação da diegese a um universo depressivo, numa poética da morte e do silêncio de inigualáveis efeitos líricos. Já Evelyn Blaut Fernandes centra seu discurso em torno do livro *Não é meia noite*





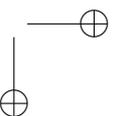
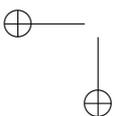
quem quer, identificando um espaço revisitado no qual se multiplicam esconderijos – uma fenda no muro onde é mantido um diário escrito a quatro mãos, gavetas fechadas à chave que guardam o passado de uma família; também lá habitam vultos distantes que se repetem em tempos contíguos e geram imagens como a da própria fenda, chegando a própria arquitetura literária desta obra a transformar-se numa imagística do segredo, ao compor uma escrita ao mesmo tempo elíptica e reflexiva, na qual é traçada a trajetória duma mulher sem nome que acaba por buscar refúgio no passado e, com ele, no seu próprio desaparecimento. Annabela Rita analisa a obra de Tomás Ribeiro consagrando-a através da expressão, cuja origem e autoria já muitos tendem a esquecer: Portugal como “jardim da Europa à beira-mar plantado”. Desta forma Rita observa como Tomás Ribeiro reconfigura esse rosto ou cabeça da Europa que, de Camões a Pessoa, se antropomorfizou no mapa, através de uma geoestratégia que expandiu o original traçado continental romano, carolíngio e cristão – à beira-mar, o Portugal europeu e continental correspondera ao convite deste. Barbara Juršič fala-nos, através de uma perspetiva comparada, de dois romances do século XIX: de um português, Júlio Dinis, *Uma família inglesa*, e outro esloveno, de Janko Kersnik, o *Agitator*, salientando que as duas obras tratam o tema do estrangeiro (como conceito e como pessoa), como espelho em relação a tudo o que é nacional; por outro lado, as figuras femininas e masculinas encontram-se ligadas à mesma duplicidade mencionada relativamente ao estrangeiro ou estrangeirado, focando em sua análise a relação do jogo de espelhos entre masculinidade e feminilidade. Já Rui Sousa analisa alguns dos discursos sobre o feminino, desenvolvidos por autores do Surrealismo-Abjecionismo em Portugal, tendo em consideração o modo como se adequam os tratamentos dados por estes ao destaque que a Mulher quase sempre conheceu no movimento surrealista: o pensamento surrealista elaborou uma ampla conceção do feminino, que recupera e contrapõe entendimentos tradicionais em torno deste conceito e, ao mesmo tempo, edifica uma mitologia particular da Mulher como parte de um programa estético, ideológico e filosófico, com

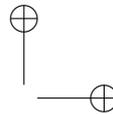
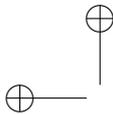




ecos relevantes nos representantes portugueses dessa que foi a derradeira vanguarda histórica do século XX. Por fim, o trabalho de Telma Maciel da Silva tem como foco a coleção “O Bairro”, do escritor português Gonçalo M. Tavares, propondo, a partir da ideia do bairro imaginário desenvolvida por este autor, até agora essencialmente masculina, repensar algumas concepções do cânone literário. Desde logo o título do seu artigo parte de uma pergunta provocadora sobre a possibilidade de se constituir, ficcionalmente, um bairro composto por senhoras escritoras. Nesse sentido, faz-se um paralelo com a produção ficcional e crítica da escritora Virginia Woolf, em especial, com o livro *Um teto todo seu*.

A terceira parte intitula-se “Género, Corpo e Arte” e traz como texto de abertura um ensaio de Leda Marana Bim que alude ao corpo como um representante de marcas culturais e um componente na construção de feminilidade e masculinidade, analisando, sob esta perspectiva, o romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Neste, deparamo-nos com os tópicos corpo e sexualidade, temas deveras discutidos em meados dos anos 70 devido ao movimento feminista que se expandia no Brasil nesses tempos extremamente conturbados da ditadura militar, e durante os quais os comportamentos sociais e sexuais se redefiniram. Bim reflete, então, como determinadas reproduções da feminilidade e da sexualidade feminina são reveladas e praticadas no próprio corpo. O segundo texto desta parte é de Maria João Castro que nos apresenta o discurso sobre o corpo feminino durante o Estado Novo, e o modo como este reflete a matriz ideológica do regime, criando modelos que fossem facilmente apreendidos pela nação, e para a qual foram criadas organizações que ajudaram a edificar a “nova mulher”, dentre as quais a Mocidade Portuguesa Feminina, o folclore nacional e os Bailados Portugueses Verde-Gaio constituem um interessante exemplo. Por fim, Sandra Leandro relaciona diferentes tipos de periferias, trajetórias deslembreadas e entrelaçadas de figuras como Maria Guilhermina Silva Reis, Zoé Wauthélet Batalha Reis e Maria da Glória Ribeiro da Cruz, três artistas portuguesas do século XIX e início do XX, cujos percor-

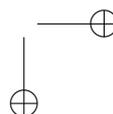
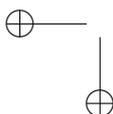


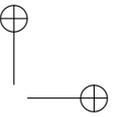
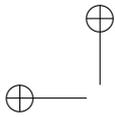


sos desembocaram praticamente na invisibilidade. Marie Bashkirtseff, pintora de origem ucraniana, Aurélia de Sousa, pintora portuguesa, e Anna Bilińska-Bohdanowicz, pintora polaca, têm os seus retratos na história e aqui serão justamente lembradas. Cotejando invisibilidades, aponta-se o caso atual da Pós-Graduação em Artes Visuais e Género, da Universidade de Évora, pioneira no contexto académico português.

A quarta parte, intitulada “Linguística, Tradução e Estudos de Género” apresenta três interessantes ensaios. Um de Francisco Javier Juez Gálvez, que pesquisa a recepção intermitente de literaturas sudslavas traduzidas para o castelhano, observando o quão raro e surpreendente é encontrarmos nomes de escritoras dentro de um relativamente amplo repertório de traduções, apontando que em algumas das literaturas eslavas do sul a representação feminina é tremendamente escassa em tradução espanhola. Gabriel Borowski, foca-se nos aspectos experienciados pelo ato de tradução percebida como transposição criativa de conceitos, que, reelaborados em um novo código e, assim, recontextualizados, ganhariam significados inusitados. Para isto, o autor analisa as traduções de Stanisław Lem – um dos autores poloneses mais lidos no exterior. O terceiro ensaio é de Larysa Shotropa que se propõe analisar, numa perspectiva contrastiva, a sufixação avaliativa em português e em russo, destacando que o subconjunto de sufixos avaliativos é bastante rico e variável, e por isso, sem ambições de abarcar tudo o que diz respeito à derivação sufixal avaliativa, a autora aborda apenas os sufixos diminutivos.

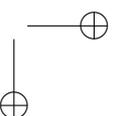
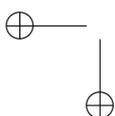
A penúltima parte, “Mulher e Experiência Escrita”, aduz igualmente dois ensaios. O de Adriana Mello Guimarães investiga o papel de Andradina de Oliveira e de Alice Moderno como mulheres de letras e jornalistas, notando que as suas publicações na imprensa refletem o surgimento do movimento dos direitos civis e políticos da mulher na sociedade moderna, tanto no Brasil como em Portugal. Paulo Geovane e Silva foca-se na literatura de cordel brasileira, que teve suas raízes mergulhadas na cultura ibérica, destacando que este género literário se firmou numa cultura sexista, já que era produzido somente por ho-

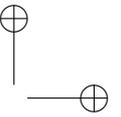
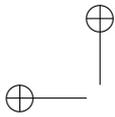




mens. Porém, Silva revela-nos também que no início do século XX surge a mulher como produtora dessa literatura, o que certamente consiste num estranhamento para uma parcela da sociedade brasileira que pensa o “cordel” enquanto produção literária apenas de autoria masculina, e que também via (e ainda vê) a mulher como sujeito social inapto para escrever tal literatura. Silva questiona como a autoria feminina é influenciada, ou não, pela suposta primazia do género masculino nesse tipo de literatura, bem como a maneira pela qual essa “escrita-mulher” gerência vozes que se circunscrevem numa mundividência feminina.

A última parte deste livro reúne, sob o título “O Feminino no *Almanach de Lembrança Luso-Brasileiro* e no *Almanach Luso-Africano*”, ensaios que visam dar a conhecer a participação neste tipo de publicação de mulheres de diversos espaços da lusofonia, no decorrer do século XIX, época em que a voz feminina era ainda cerceada na sua expressão pública. Demonstrando que, ao tempo, o *Almanaque de Lembranças* se distingue da literatura coeva exatamente por proporcionar um espaço de intercomunicação e polifonia, cada um dos artigos realiza um estudo particular desse diálogo. Primeiramente, o texto de Beatriz Weigert aborda a poesia de Anália Vieira do Nascimento, escritora que, nascida em Porto Alegre em 1855 e falecida em 1911, colaborou no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* entre 1873 e 1893, demonstrando que a sua elaboração poética segue preceitos de época, correspondendo ao Parnasianismo e ao Simbolismo com imagens sensibilizadoras. Já Vania Chaves e Isabel Lousada co-escrevem um texto que nós dá uma amostra da produção de autoria feminina nos primeiros onze anos da existência desse anuário – período em que a coletânea foi dirigida por Alexandre Magno de Castilho – e que se dedica ainda à análise da relação intertextual entre as colaboradoras do *Almanaque* e o seu editor. Encerrando o capítulo encontramos dois interessantes textos. Glória Brito escreve sobre Antónia Pusich (1805-1883) (natural de Cabo Verde, autora de uma vasta obra plurifacetada – poesia, romance, drama, música e textos jornalísticos sobre temáticas variadas), que aponta quais as poesias da autora inseridas nos diversos números



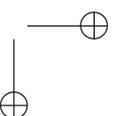
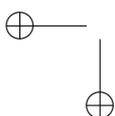


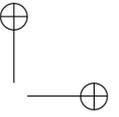
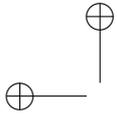
do *Almanaque* à luz do seu próprio estilo e das influências literárias da época. Por fim, Maria Teresa Sousa homenageia as mulheres que, a partir das colónias portuguesas em África, contribuíram para o enorme sucesso que o *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* granjeou. Aditando-nos que as contribuições femininas deste anuário se estendem por toda a sua longa existência, desde a segunda metade do século XIX até à terceira década do século XX, chega à conclusão de que a variedade de temas abordados e as diferentes regiões africanas de onde provêm permitem-nos um conhecimento abrangente que retrata a vivência e o pensamento destas Senhoras.

Em suma, os textos aqui apresentados dão-nos uma amostra da interdisciplinaridade que os estudos de género proporcionam, reunindo um vasto e variado campo de saber, no qual o feminino e a mulher são o centro do discurso, reunindo os exemplos dos mundos ibérico e ibero-americano, bem como dos países e culturas eslavos.

Fabio Mario da Silva

Beata Cieszýnska





A Voz – As Vozes

Maria Teresa Horta

Nós somos as vozes umas das outras,
num longuíssimo enlaçamento de escritas; de linhas e laços e versos
e histórias narradas pelo inverso,
quantas vezes avesso das nossas vidas.

De recusa em recusa.

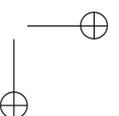
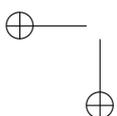
Nós somos a matriz-matiz da escrita umas das outras: trança feita
de identidades, de palavras, de pensamentos, de emoções e zelos, de
rigores e de escuta.

Nós temos a escrita da escuta. E o nosso testemunho tem vindo a
ser passado, geração em geração materna, de farpa em farpa, de espinho
em espinho,

de rosa em rosa: atentas e expectantes,

criando tempestades por dentro do calamento. Insubordinadas e
ínvias pelo interior de nós mesmas, ardilosas e hábeis. Temos uma
escrita circular, de marés e mares e mapas de lua cheia.

Constelações e aurora-boreais.





Escrita do **cuidado e do cuidar, do rasgar e do lacerar**. Por vezes, uma escrita sem piedade. Uma escrita de gumes e de rupturas. De **crueledades maiores**: ásperas e revolvidas, de tumulto golpeado com aquilo a que se tem chamado destino feminino, feito com cristal de rocha e desobediência.

Nós somos as vozes do indizível na literatura.

Por isso fugimos às regras, contornamos o que ainda nos é interdito, o que continua a ser-nos proibido, e escrevemos com a ponta de uma faca, golpeando até ao fundo da ferida.

Nós temos a escrita da ferida.

Lady Lazarus, como se chamou a si mesma **Sylvia Plath**.

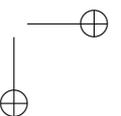
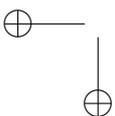
“(…) Volto-me e ardo (…)
Cinza, cinza
(…)
Renasço das cinzas
Com o meu cabelo fulvo
E devoro homens como faço ao ar”

Fulva.

Matéria escarlata, material da vida vivida ou imaginada, com o qual as escritoras, as poetisas, inventam, imaginam, na elaboração e construção das suas ficções ou da sua poesia.

“Ó púrpura de sangue,
(…)
tu és a flor
que o sopro da serpente
jamais lesou”

... escreveu em pleno século XII **Hildegarda de Bingen**, depois de uma das suas visões cintilantes de luz, num dos mosteiros por si





mandados erigir. Fala-poética que tanto provocou o medo dos homens mais poderosos da sua época.

ARTE FEMININA

Fogo.

Ferida.

Sangue.

Natureza da arte feminina. Como disse a ensaísta Susan Gubar: **“Lendo as manchas (de sangue) como hieróglifos, elas (as escritoras) dizem-nos que temos de aceitar esse sangue, a fim de conseguirmos entender a natureza da escrita, da arte feminina”**.

Por seu lado, a poetisa americana **Adrienne Riche** dá-nos a ver, num seu poema contundente, o impacto nos outros, dessas manchas sanguíneas,

de mulher:

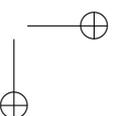
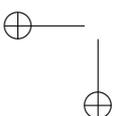
“Celebrais o sangue
Chamais-lhe sangramento histórico
Quereis beber dele como se fosse leite
Mergulhais nele os vossos dedos e escreveis
Desmaiais com o seu cheiro
Sonhais deitar-me ao mar.”

Sucos do corpo, raízes femininas que mergulham na própria escrita? Mênstruo, com os seus estriados odores de camélia facetada. . .

“Adormeço
naquele cheiro de corpo

Menstruado

Mergulhada
até à raiz do meu próprio
Sossego”





Corpo,

das escritas umas das outras; múltiplas e enleadas, entrançadas.

Intertextualidades cerzidas no papel branco. De forma intensa e simultaneamente reservada e lúcida, e só aparentemente invisível.

Como **Karen Blixen** nos dá a ver, através da velha contadora de histórias, num texto inteligente e encantatório. Contadora que aprendeu a arte de narrar com a avó, do mesmo modo que esta o aprendera com a sua mãe e esta com a sua avó:

“Olha para esta página, e reconhece a sabedoria da minha avó e de todas as contadoras de histórias.”

TECER E ENTRETECER

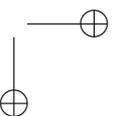
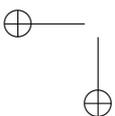
Todas nós, narradoras de histórias, do corpo da literatura: poetisas ou ficcionistas, porque sempre narramos e nos narramos a partir de nós mesmas, tecendo quer as linhas da palma da mão, quer as linhas dos cadernos da escrita, com as quais nos entretecemos em **feminidade**, na transparência do **nada** e na **solidão** a que durante séculos fomos condenadas.

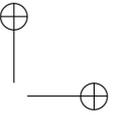
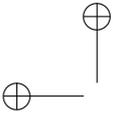
A revermo-nos e a reinventarmo-nos umas nas outras.

Numa mistura de escritas, de versos, de vidas.

Eu acho-me no lirismo e no excesso da poetisa brasileira **Hilda Hilst**, na sua voracidade-ferocidade; mas igualmente na habilidade manipuladora e ondulante de **Cecília Meireles**; assim como no fascínio pela **seta de fogo**, no revolvimento e nos êxtases de **Teresa de Ávila**.

Na claridade translúcida, na seda e na sede encoberta de **Emily Dickinson**, ou na entrega amorosa de **Elizabeth Barrett Browning**; no motim e no arrebatamento de **Marina Tsvétaeva**; na ascese e no





“cálise abrasado” de **Cristina Campo**; na inquietante e intensa tranquilidade de **Anna Akhmátova**; no grito mordido e perdido de **Ingeborg Bachmann**.

Já em **Clarice Lispector** revejo-me na sua solitude de escuridade arrepiada, no **vazio daquilo que é pleno**, na permanente **sombra da claridade que cega**.

Em todas elas eu me conto-encontro e desencontro:

**Verso a verso, poema a poema.
História após história.**

Dividida entre a estrela, o **fulgor** e a água.

“Toco à minha
volta
e é só fulgor

Tento deslumbrar
o sol que cega

Demoro-me demasiado
no calor

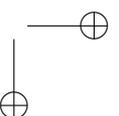
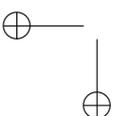
Para a minha sede
nenhuma água chega ”

PALAVRA RUTILANTE

Tessitura do desassossego.

Tessitura do sobressalto.

Labareda intensa e primordial a que, naquilo que escrevo, dou o nome de **corpo**: corpo da escrita e escrita do corpo, na urdidura da **palavra-luz** e da **palavra-lume**.





Da palavra-bosque,

como diria a filósofa Maria Zambrano, “*palavra escondida, oculta sozinha no silêncio, que pode surgir sustentando, sem o dar a entender, um longo discurso, um poema e mesmo um texto filosófico, anonimamente, orientando o sentido, transformando o encadeamento lógico em cadência; abrindo espaços de silêncio que não podem encher-se, reveladores*”.

Numa fala intacta e transformadora: “*Já que aquilo que há de revelador numa fala provém dessa palavra intacta, que não se anuncia, nem se enuncia a si mesma, invisível à maneira de um cristal*”.

Mistura sagaz e insaciável, enquanto elo e enlace vertiginoso.

Rutilante.

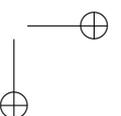
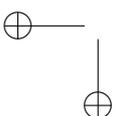
Literatura do corpo, a da escrita feminina, onde há que descobrir a ligação entre o olhar e o desejo. Entre o olhar do desejo e a linguagem do olhar, onde a imagem se reflecte como num espelho.

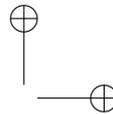
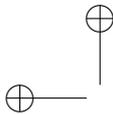
Xerazades afeiçoadas ao acto de narrar, lembra Nélide Piñon no seu último romance: *exímias, “na arte de embrincar histórias*”.

Diários, poesia, memórias, cartas trocadas entre mulheres, com uma entrega e uma ardência, uma intensidade insaciável, como as de Cecília Meireles para a poetisa portuguesa Maria (Dulce) Valupi: **“Tu entendes a vida, Dulcíssima? Eu não a entendo mais. E tenho experimentado entendê-la, como quem entra numa fornalha, para saber o sentido do fogo, ou se atravessa com uma espada, para conhecer o nome do ferro”**.

Epistolografia feminina,

um universo absolutamente deslumbrante, a revelar-nos o diverso, o secreto e sempre enigmático relacionamento entre as mulheres,





cartas em si mesmas já matéria literária, como: as “**Cartas de Lília e Tirse**” (das portuguesas Leonor de Almeida, Marquesa de Alorna e Teresa de Melo Breyner – século XVIII), “**Lettres à sa Fille**”, entre Collette e a sua mãe, Sido, “**Cartas Íntimas**”, trocadas entre Virgínia Woolf e Vita Sackeville-West, ou a ambivalente e controversa correspondência de Virginia Woolf com Katherine Mansfield, ou a das belíssimas cartas de Cecília Meireles para Maria Valupi.

E em igual desmedida intensidade,

a poesia e a ficção: escrita feita de estranheza e emoção, de negrume incendiado, de penumbrosa cor rubra, de loucura e perdimento. Sendo disto exemplares testemunhos, “**O Monte dos Vendavais**” de Emily Bronte e “**A Condessa Sanguinária**”, de Valentine Penrose, a obra poética de Sylvia Plath, de Hilda Hilst e de Judith Teixeira, a obra ficcional de Clarice Lispector e de Marguerite Duras.

Reflexão sobre a vida, sobre e escrita,

sobre a outra e o eu.

Como tão bem soube explicar a escritora e filósofa francesa Hélène Cixous: “**Escreve o teu eu. O teu corpo tem de ser ouvido (...). Escrever. Um acto que não só materializa a relação isenta de censura da mulher com a sua sexualidade, consigo mesma (...), inscreve a respiração da mulher completa (...). Ela escreve com tinta branca**”.

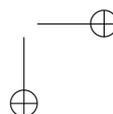
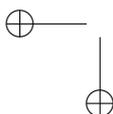
Escrever com a tinta da emoção e de contenção cismada.

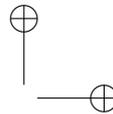
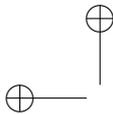
Textos e versos e poemas, feitos a partir do questionamento interior em conflito; da inquietação, da dúvida inerente a todo o criador, mas na sua cortante diversidade feminina: incêndio, paixão corrosiva, entrega e alvoroço.

Desde sempre censurada no caso das mulheres.

Patriarcalmente interdita, socialmente proibida.

Há, pois, que castigar as mulheres desobedientes,





as escritoras transgressoras...

MINHA SENHORA DE MIM

Como me aconteceu, quando escrevi e publiquei **“Minha Senhora de Mim”**, livro de mudança, determinante, na minha obra.

Ao publicá-lo, fiquei só na planície ardente. E até a aragem que me fazia mover os cabelos era de brasa; pois ao nomear com clareza o desejo e o prazer, o gozo, a sexualidade das mulheres, ao descrever, percorrer o corpo do homem, cantando-o enquanto ser desejado,

ousando, usando um imaginário **transgressor**,

eu entrara no lugar do tumulto e do interdito.

Infringira-agredindo a moral e os “bons costumes”. Numa espécie de bofetada na face da burguesia bem-pensante e hipócrita do início dos anos setenta, no Portugal fascista de então. A querer estilhaçar, o retrógrado moralismo da altura, pois tudo o que era liberto, criativo e diverso a ditadura castrava, proibia, censurava. E no que dizia respeito ao feminino, a polícia política do regime estava particularmente atenta,

pois Salazar, tal como Hitler, exigia que os lugares das mulheres fossem apenas:

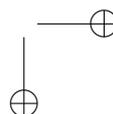
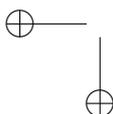
a sala, o quarto das crianças, a cozinha.

Portanto, o meu livro **“Minha Senhora de Mim”** foi proibido, e a minha editora, a Dom Quixote, ameaçada de encerramento, caso a sua proprietária e directora editorial, Snu Abecassis voltasse a publicar-me.

Mas isto, não lhes bastava, tinham de encontrar uma

violência maior: por isso fui espancada em plena rua, por homens que me diziam, *“isto é para aprenderes a não escreveres como escreves”*.

Aprender a não escrever como escrevo...





frase que marcou a minha vida, pela desobediência feminina a que me obrigou, correndo todos os riscos que essa transgressão implicava, porque aprender “*a não se escrever como se escreve*”, será na verdade, pura e simplesmente, **deixar de se escrever**.

Aprender a não escrever como escrevo,

Passou, desde então, a ser a frase à qual ainda agora recorro quando, por qualquer motivo, preciso de incentivo para escrever aquilo que quero e como quero.

Pois para uma mulher, escrever o que quer e como quer, nos nossos dias continua a não ser fácil.

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

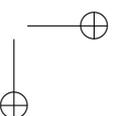
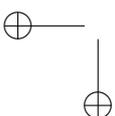
No entanto, como uma transgressão sempre levou a outra transgressão maior, logo em seguida surgiu o projecto de escrita de “**Novas Cartas Portuguesas**”.

Desafio literário desmesurado.

Obra de minha escrita, conjuntamente com,

Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, projecto de escrita em torno das cinco cartas da obra “**Cartas Portuguesas**”, de Mariana Alcoforado, freira portuguesa nascida em Beja no século XVII. Seguindo-as e transgredindo-as, em desconstrução jamais iludida, na determinação de denunciar e transgredir, numa mistura-entrançamento, de vários géneros literários: a poesia, o ensaio, a ficção, memórias, cartas e diários.

Livro assumidamente de conturbação e de desassombro, que nos valeu por parte do governo fascista de Marcelo Caetano, um processo político em tribunal, sob a capa ínvia, de “*atentado ao pudor, à moral e aos bons costumes*”.





Ou seja, com esta obra, infringimos vários interditos maiores: abordámos a guerra colonial, denunciámos a opressão da ditadura, falámos enquanto mulheres da discriminação das mulheres portuguesas, da castração-anulação da sua-nossa sexualidade, do seu-nosso corpo, do seu-nosso gozo. E fizemo-lo, em termos da sublevação da sexualidade feminina.

Falando de liberdade, usando as suas palavras fúlgidas,
e arrebatadoras, que as nossas mãos de escritoras desobedientes conduziam.

“Novas Cartas Portuguesas”, insurreição e ruptura.

Interrogando, questionando.

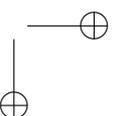
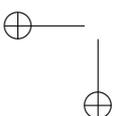
Obra que pretendíamos de denúncia, de crítica, de testemunho sem comprazimento, de voo feminino na língua portuguesa. No arrebatamento e no desassossego. No desafio, no desocultar, mas igualmente na desconstrução literária.

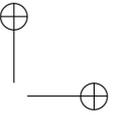
Transgressor da linguagem e do discurso femininos. Com o poder do olhar das mulheres, sobre os próprios desfalecimentos e dúvidas, sentidos e seduções.

Gritos e suspiros.

Gritos e sussurros, das tantas mulheres que então ficcionámos: de Mariana Alcoforado, de Anas, de Martas e de Marias, de Constanças, de Fátimas e de Isabéis, de Teresas e de Joanas ou de Mainas e Mónicas, de Elizabeth Browning, de parteiras, de viúvas de vivos, de madrinhas

de guerra, de noviças, de feiticeiras sangrentas ou de feiticeiras sagradas...





Existências incógnitas e ignoradas, de quem desenhámos a face e lhes demos a alma.

O QUE PODE A LITERATURA

Nós somos as vidas umas das outras.

Pergunto: a queremos descortinar o quê, em nós mesmas? Que reflexos no espelho-água de Narciso buscamos?

De nós, que imagens, desde sempre desfocadas?

Ou ainda, que poder escondido e invocado de modos ínvios e obscuros?

“**Espelho meu, espelho meu**”, invocava a bruxa má das histórias da nossa infância. . . Tal como agora nós poetisas, nós escritoras, invocamos a escrita.

Prisioneiras da nossa própria génese?

Filhas de Eva, em busca da árvore da sabedoria. . .

Ou de Lilith, caída com os belos anjos negros. . . Voando por dentro do próprio imaginário, da palavra tornada poesia ou da palavra transformada em poema. E nesse voo tentando, quem sabe, encontrar um novo sentido para a escrita.

Nossa rosa de sonho, em oposição à rosa de ouro dos alquimistas.

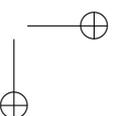
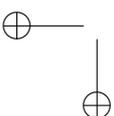
Afinal, que ideia fazemos de nós mesmas?

Que desassossego escondido confessamos quando escrevemos?

Que anseio urdido e interdito subvertemos, sublimamos ao escrevermos? De que ambição condenada falamos, numa inquietação surda e revolvida?

Ou, finalmente:

www.lusosofia.net





**O que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?
O que podem as palavras escritas? – As palavras da escrita?**

Ou mais bem mais perto da condição feminina: o que podem **as palavras da escrita das mulheres**.

Palavras de nos narrarmos, de nos contarmos, de nos buscarmos e reconstruirmo-nos, a dar-mo-nos a ver,

com a nossa real medida.

Porque nós não somos Madame Bovary...

Porque não não somos Mãe Coragem...

Porque nós somos Anna Karenina...

Porque nós não somos Lady Chatterley...

Porque nós não somos Molly Bloom...

Porque nós não somos Nadia...

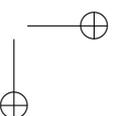
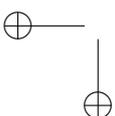
Pois todas estas emblemáticas personagens da História da Literatura, outra coisa não são, afinal, do que extremadas idealizações masculinas da mulher. Aliás, foi o próprio Flaubert a admitir com toda a clareza: *“Madame Bovary sou eu”*...

Era urgente, pois, que as escritoras reinventassem a personagem feminina na literatura. Escrevessem enquanto mulheres, e volto a citar Hélène Cixous, no seu ensaio “O Riso da Medusa”:

“É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva acerca da mulher, traga as mulheres à literatura, de onde foram afastadas tão violentamente, quanto o foram do seu corpo: pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma finalidade mortífera”.

Esta é altura para indagar:

o que podem as vozes femininas, que se dão a ler, a escutar, por entre a trama narrativa e a trama poética da sua escrita?





Vozes de tantas mulheres esquecidas, soterradas sob a poeira dos tempos,

elas que continuam a visitar-me todos os dias, minhas mulheres mortas!

Autoras que se recusam a permanecer ignoradas e prisioneiras do passado, que as investigadoras, as feministas, as escritoras trazem agora até aos nossos dias, numa corrente, torrente de escrita outra, numa fieira de elos e nós, dissecações interiores, de laços de amargura e desdita.

Vozes que nos visitam enquanto as procuramos, investigamos, enquanto as descobríamos, enquanto denunciámos, e as amamos, com as suas escritas e vozes. . .

Tanto a voz de Hildegarde de Bingen, como a de Leonor de Aquitânia e a de Luise Labe. A de Teresa de Ávila.

Tanto a voz de Soror Violante do Céu, como a de Soror Madalena da Glória.

Tanto a voz da Marquesa de Alorna como a de Teresa de Melo Breyner. A de Catarina de Lencastre, a de Joana Isabel Forjaz e a de Teresa Margarida da Silva Horta.

Tanto a voz de Madame de Staël como a de Madame de Châtelet.

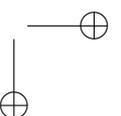
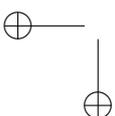
Tanto a voz de Mary Woolstonecraft, como a de sua filha Mary Shelley. A de George Sand, e a de Marie D’Agoult.

Tanto a voz de Jane Austen, como a das irmãs Bronte, e a de Edith Warton.

Tanto a voz de Vita Sackville-West como a de Virginia Woolf, de Katherine Mansfield e a de Colette.

Tanto a voz da Anaïs Nin como a de Zelda Fitzgerald. A de Florbela Espanca e a de Judith Teixeira.

Tanto a voz de Lou Andreas Salomé, como a de Marguerite Yourcenar e a de Jean Rhys.





Tanto a voz de Anna Akhmátova ou a de Marina Tsvétaïeva, a de Else Lasker- Schüler e a de Simone de Beauvoir.

Tanto a voz de de Rosalia de Castro como a de Concha Garcia e a da Cristina Peri Rossi.

Tanto a voz de Marguerite Duras, como a de Joyce Carol Oates.

A voz, as vozes,

que todas elas escutaram, que todas nós escutamos, e das quais ontem elas partiram, e nós hoje da escrita delas todas, uma por uma,

para a nossa própria escrita. – Como nos diz um poema de Anna Akhátova:

**“Sou a tua voz, o calor do teu respiro
sou o reflexo fiel da tua face
o fútil estremecer de fúteis asas (...)”**

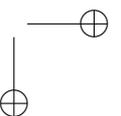
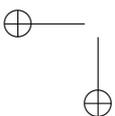
Quer nos versos controversos, na ficção cruel e abismada: palavras com as quais me expresso através de um ardoroso trajecto de procura, na recusa dos desertos da literatura, cuja aridez restringe aquilo que o imaginário cria. Ao longo da minha vida, a escrita tem sido, numa espécie de totalidade intrínseca: **deleite, pujança, chama alta:**

Desacato.

Na construção de uma obra que, ambiciosamente, queria que fosse um **tratado de insubordinação feminina:**

entre a insubmissão e uma **rosa de Alexandria.**

Porque escrever é isso mesmo: invenção, liberdade, inovação, transgressão e voo de asa. Entre o incêndio da alma e o estilete gelado a trespassar-nos o coração.





A paixão em estilhaços.

TRANSGRESSÃO

Enredamento.

Na organização de um longuíssimo discurso, articulado através do fulgor e da vertigem.

Feminilidade.

E como tantas outras poetisas, escritoras, debruçadas nos manuscritos muitas vezes elaborados em segredo, como eu própria já fiz. Papéis escondidos em torvelinho no armário do quarto, entre as páginas dos livros e dos cadernos da escola e do liceu, nas caixas dos sapatos e nas caixas de costura por entre as agulhas, o dedal e as linhas de cor, e nas gavetas, entre as camisolas e a roupa branca ou amachucados no fundo das malas. . .

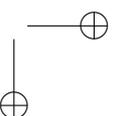
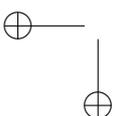
Inquietas e imprevisíveis.

Porque uma mulher que escreve é uma criadora de linguagem. Inventa universos, arrisca. Como sublinhou a ensaísta Laure Adler: “*É uma pessoa que inventa a língua, a sua língua, a nossa língua (. . .) Eu / Elas / Nós As Mulheres*”.

Aquela que escreve é uma **semeadora de desordem**.

Pois a mulher que escreve não pode deixar de transgredir. Não pode evitar o risco. Já que a arte de escrever é, em si mesma, um acto de criação em movimento constante: de renovação, de entrega, de conturbação e desassombro.

Eu escrevo para me entender, mas também, para que me entendam, pois simultaneamente interrogo-me, situo-me, torno-me elemento da linguagem literária, fragmantária que uso, em fusão e diversidade,





diante de tantas escritas outras: **corda de seda purpurina, colar, correnteza** vinda do passado; tão cortantes e cintilantes, quanto curvas, sombrias, fraternas-maternas: rosto umas das outras.

Escritas transgressoras, conquistadas a pulso. Por isso, aquelas que escrevem não podem ter medo **de escutar o clamor**.

De desassossegar a paixão da qual se alimentam.

Escrever com a tinta da emoção e de contenção cismada.

Assumimo-nos, sim, como **corsárias** nos nossos barcos de palavras reinventadas, com as quais atravessamos a escrita:

Poetisas e romancistas, escusas e revoltosas,

De temporais e tumultos.

Através da interrogação, da depuração, do rigor, da inovação e, sobretudo, de subversão.

E quando nos perguntam,

E vocês, escritoras, quem são?

Responderemos:

Somos aquilo que escrevemos.

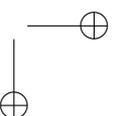
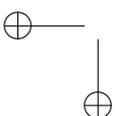
Escrevemos aquilo que somos.

LADRAS DA PALAVRA

Já chamaram às escritoras **ladras da palavra**...

E também isso somos.

Porque na cultura nada pertenceu às mulheres desde o começo, e em seguida nada nos foi dado ou permitido, pelo contrário: tudo nos foi dificultado, sonogado. Tivemos, pois, de invadir a literatura para





nos apropriarmos das palavras, inventar a relação feminina com as Letras, para escrevermos e assim tecermos uma estreita e diversa relação **corporal** com a linguagem.

Fio de Ariane que nós as escritoras seguimos e continuamos a seguir, trajecto entre a linguagem e o poder cultural. Na minha obra, esse percurso acontece **entre o sobressalto e a obsessiva busca da beleza**, através da poesia e da ficção, num misto de resplandecência e de aturdimento; em torno do desejo intenso, do anelo, do desejo-prazer. Para mim, aliás, **escrever foi sempre fruição**. Imensa onda de arrebatamento, revolvente e revolvida. Gozo que teve o seu começo numa espécie de iniciação com o corpo do livro e sua leitura: vertigem conduzindo-me ao regozijo, à degustação dos vários sentidos da urdidura da escrita, através das palavras mais recônditas, ocultas.

Versos, poemas, ficções, que eu queria e continuo a querer de desacato, de declaração de independência e de liberdade. Palavras que pretendia e continuo a pretender luminescentes, de voo feminino na linguagem.

No arrebatamento e no júbilo.

No testemunho, no ofuscar, no desocultar, na desconstrução.

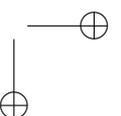
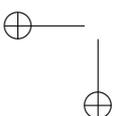
No transgressor discurso do desejo. No poder do olhar sobre o corpo-os corpos. Palavras que a mão desobediente da escritora conduz, desse modo transfigurando-se, tentando reconhecer-se no “transfert” que a transforma, a refaz e ouve, como se psicanalista à cabeceira da sua própria escuta.

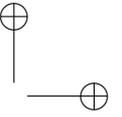
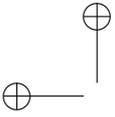
Corpo do texto, do poema, corpo de ruptura...

A traçarem no desenho das letras o tropel das emoções jubilosas. Com a farpa, com o espinho, com o estilhaço,

a beberem no coração, o vício da criação e do desalinho.

Com um prazer tal, que por vezes se grita! A olharmos a página nua, como quem parte à descoberta de um corpo despido na oferta da



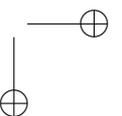
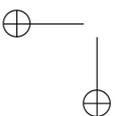


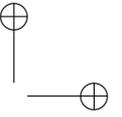
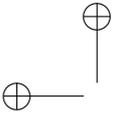
entrega: querendo ser amado, percorrido e tomado, morrendo-se de tanto desejo: em cada sinal, em cada veia, em cada veio, em cada bago de pele, na lisura da nudez

... **de Eurídice,**

De asa a asa.

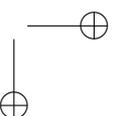
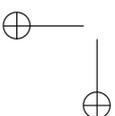
Interrogando, questionando o mundo.

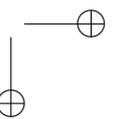
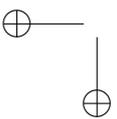
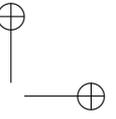
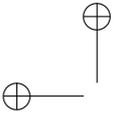


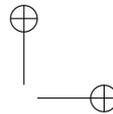
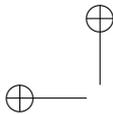


Parte I

As Mulheres na História e as Histórias das Mulheres







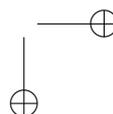
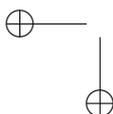
Maria Skłodowska Curie e o avatar científico do feminino – a cientista polaca que ousou avançar o mundo

Anna Kalewska¹

A radioactividade e a feminilidade

Mais do que uma revolução na ciência (patenteada com dois Prémios Nobel: de Física, em 1903, dividido com o seu marido Pierre Curie e de Química, em 1911) Maria Skłodowska Curie (n. Varsóvia, 7 de Novembro de 1867 – f. Passy, Sallanches, 4 de Julho de 1934) marcou positivamente uma nova linhagem de mulheres: as que não abdicaram da inteligência criadora sendo também esposas e companheiras. Além de se distinguir como grande cientista e de exercer a sua actividade profissional na França xenófoba e misógina dos finais do século XIX, a investigadora polaca nunca desistiu de ser pessoa sensível do sexo feminino. Foi filha, irmã, esposa, mãe, amante, avó. Aguentou muita contrariedade de vida e de sorte, por ter desejado trabalhar nas ciências exatas como também deixar transparecer o amor aos seus entes mais

¹ Professora Catedrática da Universidade de Varsóvia, Polónia.



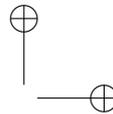
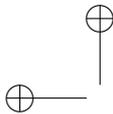
queridos. Porquê, então, a única pessoa no Mundo coroada com dois prémios Nobel “era uma mulher apedrejada, insultada, humilhada”²? O primeiro Prémio Nobel, de Física, recebido em 1903, Maria Skłodowska Curie repartiu com seu marido, Pierre Curie, e Antoine Henri Becquerel. Foi o mais alto galardão científico atribuído pelo achado da radioactividade dos sais de urânio. No entanto, como bem reparou Maria de Belém Roseira:

Na Suécia na cerimónia de entrega do prémio, Pierre foi sempre apelidado de professor Curie, ao passo que Marie, apesar do seu percurso académico, do seu trabalho de anos, foi sempre tratada como Madame Curie. Uma distinção de tratamento que ainda hoje pauta algumas realidades. Durante a cerimónia, foi ainda feita uma referência bíblica à criação de Eva, como sendo uma auxiliar de Adão. Mas Marie foi muito mais do que uma auxiliar de Pierre. Foi sua companheira de vida, foi mãe dedicada das suas filhas, mas foi sobretudo uma mulher independente, com uma personalidade marcante, tenaz, disciplinada e obstinada, que ultrapassou todas as barreiras que lhe eram colocadas pelo facto de ser mulher, com enorme sacrifício pessoal, para traçar o seu próprio caminho, pois possuía uma sede invulgar pelo conhecimento. Sem olhar às críticas, sem se desviar do seu objetivo, sem se deixar perturbar pela fama e pelo reconhecimento público³.

O seu nome não constava na primeira escolha. Por ser mulher? Acabou por receber o prémio, mas ainda foi vista como a mulher de Pierre Curie, a sua ajudante. Passariam mais uns anos até conseguir a sua total afirmação profissional.

² Inês Pedrosa, “Marie Curie na noite da ciência (1867-1934)”, in *Vinte mulheres para o século XX*, 1ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2000, p. 31.

³ Maria de Belém Roseira, “Marie Curie (1867-1934)”, in *Mulheres livres. Escritoras, políticas, filósofas, artistas: 12 mulheres que ultrapassaram preconceitos e viveram de acordo com as suas ideias e os seus ideais*, 1ª ed., Lisboa, Esfera dos Livros, 2012, pp. 17-18.



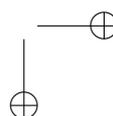
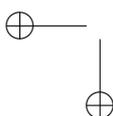
O segundo Prémio Nobel a Maria Skłodowska Curie, o Nobel de Química, foi-lhe outorgado em 1911 pela descoberta dos elementos químicos rádio e polónio. Nunca antes uma mulher recebeu tal prémio. A maioria dos trabalhos escritos com objetivos informativos ou enciclopédicos limita-se a simples constatação de que “Maria Skłodowska-Curie descobriu o polónio e foi pioneira na investigação da radiação”⁴. Era necessário, então, tirar o véu de mistério que continua a pairar sobre o laboratório da vida da Madame Curie e mostrá-lo, ao público em Portugal, tal como podia apresentar-se no dia-a-dia, fora dos relatórios oficiais das Academias e Universidades.

Marie Skłodowska Curie, doutorada em ciências em 1903, professora de Física Geral na Faculdade de Ciências da Sorbonne, mundialmente reconhecida em diferentes categorias científicas foi uma pessoa humilhada, insultada, apedrejada, apodada de geradora de um escândalo que indignou a sociedade parisiense. A que se deve esta sorte nefasta de uma mulher-cientista como que banida da sua mais natural feminilidade, cuja vida (originada na Polónia) e obra (realizada em França) revelam ser, igualmente como as meritórias atividades da CompaRes e do CLEPUL, “um passo importante no caminho da aproximação dos pontos mais distantes da Europa, através do encontro e do conhecimento”⁵.

Depois da morte de seu marido Pierre Curie (1859-1906), professor na Faculdade de Física na Sorbonne, com quem se casou em 1895 e de quem enviuvou precocemente, Maria teve um relacionamento amoroso com o físico Paul Langevine, que era casado, cinco anos mais novo, facto que resultou num escândalo jornalístico com referências xenófobas, devido à sua origem polaca. Uma mulher que enviúva aos trinta e oito anos e se envolve romanticamente não é surpreendente nos dias de hoje, mas quando a amizade com Paul Langevine se transformou em

⁴ Adam Zamoyski, *História da Polónia*, 1ª ed., Lisboa, Edições 70, 2010, p. 260 (a versão hifenada dos dois apelidos de Maria é tipicamente polaca).

⁵ Béata Elzbieta Cieszyńska, “Prefácio” [a] Wisława Szymborska, *Um passo da arte eterna*, conceção, seleção de poemas e de imagens, tradução e posfácio Teresa Fernandes Swiatkiewicz, 1ª ed., Lisboa, Esfera do Caos, p. 10.



amor, Maria não podia prever as consequências que esta paixão traria à sua vida.

Paul Langevin, um antigo aluno de Pierre Curie, era casado e a sua mulher interceptou as cartas que os amantes tinham trocado, ameaçando matar Maria. Madame Curie tentou convencer Paul a abandonar a mulher, mas Langevin mostrou-se ambivalente, não se separando nem deixando de ver a amante. Na primavera de 1911, a mulher de Langevin iniciou um processo de separação legal. O escândalo rebentara em Agosto de 1911 na imprensa que tomou posse das cartas íntimas trocadas entre os dois cientistas e atacou Maria Curie, em títulos grandes e vistosos: “Um romance no laboratório: a aventura de Madame Curie e Monsieur Langevin. (...) Fora com a estrangeira! Abaixo a ladra de maridos!”⁶, acusando-a de manchar o bom nome do seu cônjuge. Maria, exausta e assustada, seguiu as filhas enviadas para as férias até à Polónia e realizou uma viagem para a sua terra de origem.

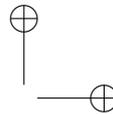
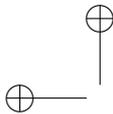
No seu regresso a França, Maria Curie encontrou uma multidão enfurecida em frente da sua casa em Sceaux. O romance dos dois cientistas teve um fim triste, com Paul Langevin a voltar para a família e Maria abandonada, sozinha e com reputação manchada. “Certamente que nada disto teria acontecido se Marie fosse um homem. Na verdade, ninguém condenou Langevin, nem exigiu que ele abandonasse o país”⁷. O sucesso profissional dela foi, porém, saldado pelo supremo veredito.

No fim do ano de 1911, foi o júri da Academia sueca quem teve o prazer de atribuir o Prémio Nobel a Maria Skłodowska Curie, “em reconhecimento pelos seus serviços para o avanço da Química pela descoberta dos elementos rádio e polónio, o isolamento do rádio e o estudo da natureza composta deste notável elemento”⁸. Madame Curie conseguiu, uma vez mais, extrair da sua coragem a energia necessária para escrever o discurso do Nobel. Juntou forças para se deslocar

⁶ *Apud* Inês Pedrosa, “Marie Curie na noite da ciência (1867-1934)”, in *Vinte mulheres para o século XX, op. cit.*, p. 32.

⁷ Maria de Belém Roseira, “Marie Curie (1867-1934)”, in *Mulheres livres ... op. cit.*, p. 33.

⁸ *Ibidem*.



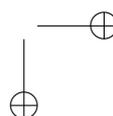
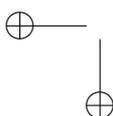
à cerimónia, acompanhada pela irmã Bronia e pela filha Irene. Apesar de abalada pelo escândalo amoroso com Langevin e enfrentando os preconceitos históricos, nacionais e sexuais como também a intemporal raiva dos medíocres. Na cerimónia da atribuição do segundo Prémio Nobel, a 10 de dezembro de 1911, o presidente da Real Academia Sueca explicou que a descoberta de Curie, de 1898, de dois novos elementos não só revolucionara a compreensão científica da natureza do átomo, como abriu também novos campos para a medicina – especialmente no que diz respeito à cura de cancro – e até ajudara a medir a idade da terra.

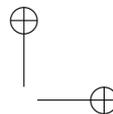
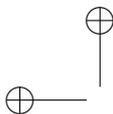
Mas a protagonista desta história não estava feliz ...

Um mês depois de aceitar o seu Prémio Nobel de 1911, Marie era hospitalizada, com graves problemas renais, desconfiando-se até mesmo de tuberculose. Na verdade, estava com a maior e mais profunda depressão da sua vida. Disse a Éve e, algumas das suas cartas confirmam-no, que pensou suicidar-se. Depois de operada a um rim, passou meses a recuperar numa casa perto de Paris, alugada em nome de Madame Skłodowska e, mais tarde, viajou para Inglaterra, para passar o resto do verão. Mas Marie nunca recuperaria uma saúde robusta⁹.

A Senhora Curie resistiu corajosamente às calúnias e difamações. Em outubro de 1912, regressou a França, para um apartamento em Paris onde viveria o resto da sua vida. A 3 de dezembro de 1912, voltou a trabalhar no laboratório, dedicada ao Instituto do Rádio, que considerava um tributo à memória de Pierre Curie e uma inegável contribuição para a melhoria da sociedade. Professora Curie reteve a cátedra na Sorbonne, foi eleita como membro correspondente estrangeiro da Academia das Ciências em Portugal. Sem se deixar vencer, Maria extraiu do inesgotável manacial do seu coração polaco e da coragem feminina não somente a energia para realizar imensa investigação, viagens, congressos, exercer múltiplos cargos pedagógicos e administrativos como provou também a existência de elementos eternamente sensíveis na ciência

⁹ *Ibidem*, p. 34.





e na vida, além de lograr isolar a radioactividade e descobrir os elementos rádio e polónio, o elemento nomeado assim em referência a seu país nativo – a Polónia. Enfim, uma vida apaixonadamente humana. Que nos coube em sorte lembrar em Portugal, pretendendo acrescentar a nossa voz a um coro de outras vozes – ainda que um tanto tímido – dos defensores das mulheres cientistas que ousaram avançar o mundo.

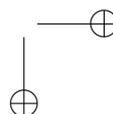
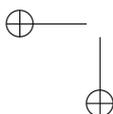


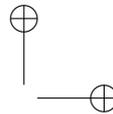
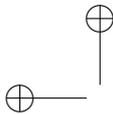
Maria Skłodowska Curie, c. 1920, foto¹⁰.
Fonte: Wikimedia Commons.

Filha, irmã, estudante, investigadora, esposa, mãe, amante, avó

Maria Skłodowska nasceu em Varsóvia a 7 de Novembro de 1867, última dos cinco filhos de um casal de professores. No ano em que Maria veio ao mundo, a Polónia perdeu até o nome que tinha: chamava-se

¹⁰ Esta foto, feita por um autor desconhecido, é das mais reproduzidas nas obras dedicadas a Maria Skłodowska Curie. Cf. Inês Pedrosa, *op. cit.*, p. 30; Jarosław Zieliński, *Varsóvia destruída e reconstruída*, Varsóvia, Festina, s.d. [2013?], p. 9.



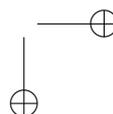
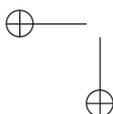


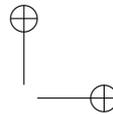
agora “território do Vístula”. A língua russa foi imposta, e os polacos – entre ao quais o seu pai – foram progressivamente substituídos por russos em todos os cargos públicos. Seria a mesma se tivesse uma “infância infeliz”, na Polónia “sob o jugo na Rússia” ¹¹ naquele tempo?

Maria nasceu sobredotada de memória, vontade de aprender e capacidade de concentração. Aos quatro anos, envergonhou a irmã de sete, que não conseguia juntar as letras, lendo o texto sobre o qual a mais velha tropeçava. Na escola, foi sempre a primeira em todas as disciplinas. Faltava-lhe apenas humor, capacidade de distanciamento. Levava tudo demasiado a sério – a começar por si mesma. Nenhuma fotografia lhe guardou um traço de riso. Sophia, a irmã mais velha, morrera aos catorze anos com tifo. Pouco tempo depois, a mãe sucumbira à tuberculose que se declarara a seguir ao nascimento de Maria. A morte precoce da mãe minou a fé religiosa de Maria, criando-lhe a ideia de que toda a felicidade estaria antecipadamente perdida. Maria tornou-se agnóstica. Uma decisão que a lançou numa profunda tristeza, que assinalará várias fases da sua vida marcada por diversas depressões e momentos de isolamento. E, ao contrário do que se esperava de uma menina do seu tempo, a sua meta não era o casamento.

Aos dezassete anos, Maria decidiu empregar-se para pagar os estudos da sua irmã Bronia, então com vinte. E empurrou-a para a Sorbonne, enquanto se instalava como governanta e preceptora numa família rica da província. A experiência não foi propriamente exaltante; em cartas a uma prima, Maria ia desabafando sobre o embrutecimento do seu trabalho, a maledicência e a mesquinhez dos patrões. Mudou de família, mas o desalento permaneceu. Nesta casa encontrou, porém, a grande novidade da paixão: apaixonou-se pelo filho dos patrões, que retribuiu a paixão mas não teve força para lutar por ela. Se esse futuro professor de Matemática chamado Casimir Zorawski (Kazimierz Żorawski) tivesse tido, aos vinte anos, um grão de valentia, a jovem preceptora Maria Skłodowska ter-se-ia tornado a sua mulher e a His-

¹¹ Maria de Belém Roseira, “Marie Curie (1867-1934)”, in *Mulheres livres ... op. cit.*, pp. 18 e 19.





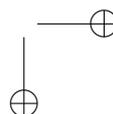
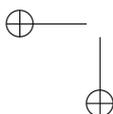
tória da Ciência teria sido diferente. Mas um menino rico não casava com uma governanta . . .

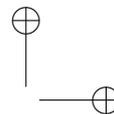
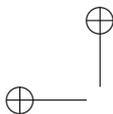
Maria vivia com grandes dificuldades materiais – chegou mesmo a não ter dinheiro para os selos das cartas que gostaria de escrever. Mas aguentou tudo, por amor aos irmãos. Conseguiu regressar a Varsóvia, onde foi trabalhar me casa de uns industriais ricos e descobriu um laboratório onde podia fazer algumas experiências à noite e aos fins-de-semana. Casimiro voltou a aparecer-lhe mas, “orgulhosa e altiva”, como diria mais tarde o seu pai, Maria mandou-o embora.

Entretanto, Bronia era já médica em Paris e convidou Maria para se instalar em casa dela, de modo a poder, finalmente, estudar. Comprou um bilhete de comboio de quarta classe e, no dia 3 de Novembro de 1891, Maria entrou no pátio da Sorbonne, onde se inscrevera para fazer uma licenciatura em Ciências. Estava com vinte e quatro anos. Precisamente quinze anos mais tarde, a 5 de Novembro de 1906, Marie Curie seria a primeira mulher admitida a ensinar nessa mesma Sorbonne.

Maria acabou por sair da buliçosa casa da irmã, mudando-se para um pequeno apartamento ao pé da Sorbonne. Passou frio e fome, alimentava-se quase só de chá e pão. Um dia chegou mesmo a desmaiar. Mantinha à distância os colegas de estudo, não admitia qualquer familiaridade. Essa bela jovem loura de olhos cinzentos tinha uma só paixão: a ciência. Foi naturalmente a primeira quando obteve a sua licenciatura em Ciências Físicas pela Universidade de Paris, em apenas dois anos, o que lhe permitiu aceder a uma bolsa para continuar os estudos. Em seguida, concluiu em menos de um ano (de Setembro de 1893 a Julho de 1894) a licenciatura de Matemática.

No início do ano de 1894 Maria conheceu o físico Pierre Curie, nove anos mais velho, que, romanticamente, lhe dedicou uma separata de um trabalho intitulado “Sobre a simetria nos fenómenos físicos, simetria de um campo eléctrico e de um campo magnético”. Maria simpatizou com ele mas regressou a Varsóvia, empenhada em pôr as suas investigações ao serviço da emancipação do povo polaco. Mas





Pierre não desistiu e em Julho de 1895 Maria decidiu casar com ele, escrevendo a uma amiga de Varsóvia:

Quando receberes esta carta a tua Maria terá mudado de nome. Vou casar com o homem de quem te falei no ano passado em Varsóvia. É-me muito doloroso ficar para o resto dos meus dias em Paris, mas que fazer? O destino fez com que nos dedicássemos muito um ao outro e que não consigamos suportar a ideia de nos separarmos¹².

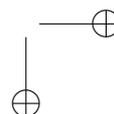
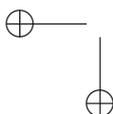
A lua de mel consistiu em infindáveis passeios de bicicleta. Enquanto Pierre dava aulas, Maria começava a fazer experiências sobre o magnetismo. Como referiu o cientista Frederic Soddy: “A maior descoberta de Pierre Curie foi Marie Skłodowska. A maior descoberta desta foi . . . a radioatividade”¹³.

Maria cumprira já o exame necessário para poder dar aulas no liceu, quando ficou grávida; teve uma gravidez difícil, retirou-se para a Bretanha para repousar, mas nunca parou de trabalhar. Em 1897 nascia a sua primeira filha, Irène, que viria a casar com Jean Frédéric Joliot, com o qual partilharia o Prémio Nobel da Química de 1935, pela descoberta conjunta da radioactividade artificial. Irene tornar-se-ia ainda a primeira mulher membro do governo em França, ao ser nomeada Secretária da Investigação Científica em 1936.

Entretanto, os Curie sentiram-se cansados, mesmo durante as férias; custava-lhes andar de bicicleta, custava-lhes nadar. E Maria tinha as cabeças dos dedos rachadas e dolorosas. Começavam a estar afectados pela radiação das substâncias activas que manipulavam. Pierre e Maria viviam mal, quase miseravelmente. Preparavam-se para ir para Genebra, onde lhes acenavam com as cátedras e laboratórios que em Paris lhes negavam, quando conseguiram trabalho, ele na Sorbonne e

¹² *Apud* Inês Pedrosa, “Marie Curie na noite da ciência (1867 – 1934)” in *Vinte mulheres para o século XX op. cit.*, p. 37.

¹³ *Apud* Maria de Belém Roseira, “Marie Curie (1867-1934)”, in *Mulheres livres . . . op. cit.*, p. 24.



ela na escola Normal Superior para raparigas. Contavam com algumas amigas, mas o meio científico parecia um exército de rivais que os tentava abater.

Nesta altura entrou na vida dos Curie um químico, André Debierne, que, segundo os que o conheceram, era profundamente devotado a Maria. Nunca deixou de a servir, esteve sempre junto dela, em todo o lado, na sua sombra, até ao seu último suspiro. Diz-se que chegou a haver um romance entre eles. Nos seus últimos anos, Maria escreveria: “Acho decepcionante fazer depender todo o interesse da vida de sentimentos tão tempestuosos como o amor...”¹⁴. O amor era, para os intelectuais do princípio do século XX, um animal perigoso, a cujo charme era preciso resistir, sob pena de se perder identidade, reputação e reconhecimento. Uma tempestade emocional que se combatia, melhor ou pior, para voltar à normalidade da vida. E a normalidade da vida de Maria era a experiência científica.

A 25 de Junho de 1903, Maria Skłodowska Curie apresentou a sua tese de doutoramento na Sorbonne: *Investigações sobre elementos radioactivos*, sob a orientação de Henri Becquerel. Foi aprovada com distinção. Era a primeira vez que se assistia a um doutoramento feminino. Vestida de negro, pálida e loura, formosa e segura, a jovem Maria Curie suplantou todos os mestres, diante de uma sala a abarrotar. Estava modestamente vestida¹⁵ e grávida; perderia essa menina prematura. Pouco depois morria o segundo filho da sua irmã Bronia, com uma meningite. Maria escreveu ao irmão: “Já não consigo olhar para a minha filha sem estremecer de terror. E o desgosto de Bronia

¹⁴ *Apud* Inês Pedrosa, “Marie Curie na noite da ciência (1867 – 1934)” in *Vinte mulheres para o século XX op. cit.*, p. 39.

¹⁵ “Na defesa da sua tese, em junho, Marie recebe a visita da irmã Bronya, que insiste que a primeira mulher a doutorar-se em França devia usar um vestido novo. Os vestidos de Marie eram remendados e usados até ficarem completamente inutilizados. Aversa à moda, Marie escolheu um vestido preto, de forma a poder ser usado no laboratório sem receio de ficar com nódoas” (Maria de Belém Roseira, “Marie Curie (1867-1934)”, in *Mulheres livres ... op. cit.*, p. 29).

dilacera-me”¹⁶. Em sofrimento, obcecada com a morte, foi atacada por “uma espécie de gripe”, nas suas palavras, que nunca mais acabava. A sua doença impediu os Curie de receber o Prémio Nobel de Física (*ex-aequo* com Henri Becquerel) a 10 de Dezembro de 1903. Com o dinheiro do Nobel, setenta mil francos, e um outro prémio, de sessenta mil francos, desapareceram os problemas financeiros dos Curie – embora nem assim tenham conseguido um laboratório próprio ou qualquer apoio financeiro continuado.

Em 1904, Maria voltou a engravidar; desta vez nasceria uma filha, Éve Denise Curie Labouisse, futura pianista, jornalista e diplomata, autora do famoso livro biográfico *Madame Curie* (1937), publicado também nas versões polaca e portuguesa¹⁷.

Durante a segunda gravidez, Maria abandonou o trabalho, deu-se ao luxo de ter desejos de caviar e de se recusar a falar de física, o que deixou Pierre completamente desamparado. Chamou Bronia para junto de si, fez-se mimar. E começou a apreciar as mordomias da celebridade, ao contrário de Pierre – que, de resto, não voltaria a publicar mais nada depois do Prémio Nobel. O casal começou a ser visto em concertos, exposições, jantares sociais. E acabaram por ir a Estocolmo, para a conferência do laureado sobre o trabalho premiado. A conferência foi apresentada unicamente por Pierre, embora Maria fosse co-titular do Nobel. Ele estava no estrado, ela na sala, no lugar do público. No fim de 1904, Pierre conseguia finalmente um lugar de catedrático na Universidade de Paris, com um laboratório com três ajudantes, entre os quais Maria – que pela primeira vez recebia um salário pelo seu trabalho.

A morte súbita de Pierre Curie, aos quarenta e sete anos, atropelado em Paris (a 19 de Abril de 1906) por uma carruagem, num acidente que os detractores de Maria descreverão sempre como suicídio,

¹⁶ *Apud* Inês Pedrosa, “Marie Curie na noite da ciência (1867 – 1934)” in *Vinte mulheres para o século XX op. cit.*, p. 41.

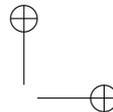
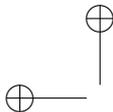
¹⁷ Ewa Curie, *Maria Curie*, tradução de Hanna Szylarowa, Warszawa, PIW, 1958; Idem, *Madame Curie*, tradução de Monteiro Lobato, revisão de Freitas Leça, Lisboa, Livros do Brasil, 1995.

acelerou-lhe decisivamente a carreira. Maria escrevia um diário em que diz ter “vontade de uivar como um animal selvagem”¹⁸ pela ausência do marido. Foram anos de cumplicidade no amor, na investigação, na descoberta. A morte de Pierre devastou Maria, sem dúvida. Perdera o seu companheiro de vida e de trabalho. Mas ela recusou imediatamente as pensões com que a queriam arrumar, alegando que preferia continuar a trabalhar. A Sorbonne acabou por oferecer a Maria a cátedra de Física Geral de Pierre Curie. Maria retomou as aulas de Pierre no ponto em que ele as deixara, independentemente da dor profunda que sentia.

Em 1910, Maria Skłodowska Curie publicou um volume de mil páginas, escrito ao longo de vários anos, intitulado *Tratado de Radioactividade*; esta obra é considerada um dos documentos fundadores dos estudos relacionados à radioactividade clássica. E, enquanto investigava e escrevia incessantemente (entre 1919 e 1934 publicou trinta e um trabalhos científicos) preocupava-se em educar as filhas para a ciência e para a liberdade. Numa primeira fase, para as poupar às limitações dos colégios de meninas, criou uma espécie de cooperativa caseira de ensino, com filhos de amigos, indo buscar professores da Sorbonne e do Colégio de França. Aos quarenta e três anos, em 1911 (no mesmo ano do Prémio Nobel), Maria viveu uma relação amorosa com Paul Langevin. O respeito pela privacidade já nessa época parecia fora de moda. Os tablóides falavam sobre “um incêndio no coração de dois cientistas que estudam a sua acção com tenacidade; e a mulher e os filhos desse cientista choram. . .”¹⁹. Os jornais chegaram ao extremo de publicar a sua correspondência íntima com Langevin, “gentilmente cedida” pela mulher do próprio. Então Maria trancou-se em casa, fechou-se no quarto com a filha Eva, a família esforçava-se por lhe esconder os jornais. Mas a multidão “moralista” cercava-lhe as janelas, atirava-lhe pedras aos vidros. Ao mesmo tempo, recebia flores e bombons de pessoas desconhecidas. Mas Maria tinha a alma desfeita. A Sorbonne

¹⁸ *Apud* Inês Pedrosa, “Marie Curie na noite da ciência (1867 – 1934)” in *Vinte mulheres para o século XX op. cit.*, p. 42.

¹⁹ *Ibidem*, p. 39.



incendiava-se: queriam retirar-lhe a cátedra, tentavam forçá-la a ir para a Polónia.

Então atacaram-na de todas as maneiras, pondo em dúvida os seus méritos científicos e lançando suspeitas rascistas sobre antepassados judeus; tratava-se sobretudo de evitar essa heresia suprema de incluir uma mulher entre os sábios. Maria enfrentou os preconceitos históricos e políticos do mundo e a intemporal raiva dos medíocres. “Estou decidida a colocar a minha força ao serviço do meu país adotivo visto que nada posso fazer agora pelo meu infeliz país natal. . .”²⁰, escreveu a Langevin, com quem mantinha contacto, a 1 de janeiro de 1915.

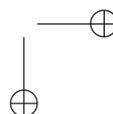
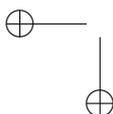
Depois do segundo Nobel, Maria Curie fechou-se em casa, doente, à beira do desespero. O seu eterno amigo André Debiere tomou conta do laboratório. Paul Langevin afastou-se; acabaria por regressar ao sossego do lar, dois anos depois. Maria conseguiu manter-se amiga dele até ao fim da vida, sobrevivendo a mais esta tempestade sentimental. Quando Paul voltou a abandonar a mulher por causa de uma antiga aluna, só Maria o ajudou, arranjando trabalho no seu laboratório para o novo amor da sua velha paixão.

Em Outubro de 1912, com quarenta e cinco anos, Maria Curie retomou as aulas e o trabalho no laboratório. No ano seguinte, passaria as férias nas montanhas de Engandine, na Suíça, com as filhas e o seu bom amigo Albert Einstein, que lhe dizia: “Compreende, madame, o que eu tenho necessidade de saber é o que acontece exactamente aos passageiros de um elevador que cai no vácuo. . .”²¹. Einstein recordá-la-ia com estas palavras, depois da sua morte:

A sua maior contribuição científica – provar a existência de elementos radioactivos e isolá-los – efectuou-se devido não só a uma intuição arrojada, como também a uma devoção e uma tena-

²⁰ Apud Maria de Belém Roseira, “Marie Curie (1867-1934)”, in *Mulheres livres* ... op. cit., p. 34.

²¹ Apud Inês Pedrosa, “Marie Curie na noite da ciência (1867 – 1934)” in *Vinte mulheres para o século XX* op. cit., p. 43.



cidade de execução exercida sob as condições mais inóspitas jamais testemunhadas na história da ciência experimental²².

Quando, em 1914, rebentou a Primeira Guerra Mundial, Maria não só doou à França o que lhe restava do dinheiro dos Prémios Nobel, como, com a ajuda da filha Irène, então já com dezassete anos, organizou um serviço público de aparelhos de Raios X móveis, em ambulâncias francesas, que beneficiou um milhão de soldados franceses.

O fim da Grande Guerra significou uma dupla vitória para Maria; o seu país, a amada Polónia, era agora independente. Mas a crise do pós-guerra dificultava o avanço das suas pesquisas. A solução dos problemas financeiros surgiu na pessoa de uma jornalista norte-americana, Meloney Mattingley (conhecida por Missy), que veio a entrevistar a Noblista e fez saber que: “Madame Curie não pode prosseguir os seus trabalhos por falta de material e de equipamento. Que a descoberta do rádio nunca lhe rendeu um franco, porque, deliberadamente, ela não o registou”²³. E que o grande desejo da cientista era, simplesmente, um grama de rádio, que ia receber das mãos do próprio presidente dos Estados Unidos Warren G. Harding na Casa Branca em 1921. Os Estados Unidos ofereceram-lhe ainda um automóvel com motorista incluído.

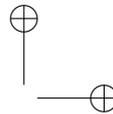
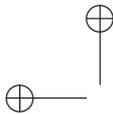
Nos últimos anos da vida Maria estava quase cega, mas não queria que ninguém, para além da família, o soubesse. Continuava a subir sozinha o estrado do anfiteatro da Sorbonne, e a falar entusiasticamente para estudantes de que já não distinguia os rostos. Nos anos seguintes, fez diversas operações aos olhos sob o nome de Madame Carré.

Doente e enfraquecida, nunca deixou de visitar regularmente a Polónia natal. Antes da primeira grande guerra, atrevera-se mesmo a fazer em Varsóvia e em polaco um veemente discurso contra o domínio russo.

A última grande alegria foi a descoberta, pela sua filha Irène em conjunto com o marido, o cientista Frédéric Joliot, da radioactividade

²² *Ibidem*.

²³ *Apud* Inês Pedrosa, “Marie Curie na noite da ciência (1867 – 1934)” in *Vinte mulheres para o século XX op. cit.*, p. 44.



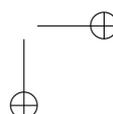
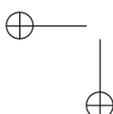
artificial. Já não estaria viva no ano seguinte (1935), quando Irène e Frédéric receberam o Prémio Nobel da Química. Já não pôde ouvir o discurso que a sua filha proferiu, no palco, ao lado do marido silencioso. Não se perderam, porém, os laços familiares e o amor à ciência. Neta de Maria, Hélène Langevin-Joliot, filha de Irène Joliot-Curie, casou com Michel Langevin, filho de Paul Langevin. Esta senhora trocava correspondência electrónica com Denis Brian, autor do apaixonante obra *The Curies. A Biography of the Most Controversial Family in Science* (2005; edição polaca de 2006²⁴) que acrescenta muitos pormenores à vida privada dos Curie, tratando também do preço da fama – também póstuma – empenhamento em política e acção social dos sucessores desta “família mais controversa na história da ciência.”

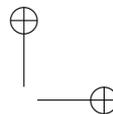
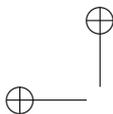
Maria Skłodowska Curie morreu a 5 de Julho de 1934, de leucemia, destruída pela sua descoberta salvadora, devido seguramente à exposição maciça a radiações durante o seu trabalho. Em 1995 seus restos mortais foram trasladados para o Panteão de Paris, tornando-se a primeira mulher a ser sepultada neste local. As suas acções e as suas falas ressoam eternamente nos corações das mulheres que ousaram fazer avançar o mundo. Contudo, não desapareceu de todo

... aquela que se havia tornado numa inspiração para as mulheres de todo o Mundo. Um exemplo de independência e de capacidade científica, iguais ou mesmo superiores às dos homens. Foi frequentemente ignorada e amesquinhada por ser mulher e impedida de chegar, na sua carreira, no tempo certo, onde devia ter chegado por direito próprio. Conseguiu-o, apenas, mais tarde. Conciliando sempre o seu esforço. Abnegado e sofrido trabalho, com o seu papel como mulher e mãe.²⁵

²⁴ Denis Brian, *Rodzina Curie. Nigdy nieopowiedziana historia życia prywatnego i pracy najbardziej kontrowersyjnej rodziny w dziejach nauki*, tradução de Jan Hensel, Warszawa, Amber, 1988.

²⁵ *Apud* Maria de Belém Roseira, “Marie Curie (1867-1934)”, in *Mulheres livres ... op. cit.*, p. 37.





Na cerimónia da trasladação dos seus restos mortais para o Panteão de Paris estiveram presentes, entre outros, o então presidente da Polónia, Lech Walêsa e o então presidente francês. François Mitterand discursou na cerimónia e vale a pena recordar as suas palavras:

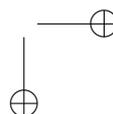
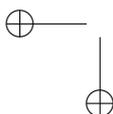
Esta transferência das cinzas de Pierre e Marie Curie para o nosso santuário mais sagrado constitui, não só um ato de reconhecimento, mas também um ato em que a França afirma a sua fé na ciência, na pesquisa, e afirmamos o nosso respeito para aqueles que consagraramos aqui, na sua força e nas suas vidas. A cerimónia de hoje é um braço estendido, deliberado da nossa parte, do Panteão para a primeira-dama da nossa honrada História. É outro símbolo que capta a atenção da nossa nação e a luta exemplar de uma mulher que decidiu impor as suas capacidades numa sociedade em que as capacidades, a exploração intelectual e a responsabilidade pública estavam reservadas aos homens.²⁶

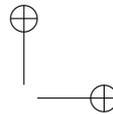
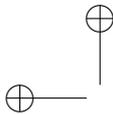
Seria Maria Skłodowska Curie a primeira-dama da história de França? Foi polaca, cidadã do mundo, patriota no coração, assim como Frédéric Chopin (n. em 1810 na Polónia; f. em 1949 em França) e muitos outros homens célebres nascidos na Polónia e espalhados pelo mundo fora.

O legado de Maria Skłodowska Curie

Na altura da atribuição do segundo Nobel a Maria Skłodowska Curie, construía-se em Paris o Instituto do Rádio (hoje: Instituto Curie), composto por um laboratório de radioactividade para trinta investigadores, o Pavilhão Curie, dirigido por Maria, e um laboratório de pesquisas biológicas, orientado por Claude Régaud e vocacionado para a

²⁶ *Apud, ibidem*, p. 38.





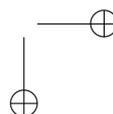
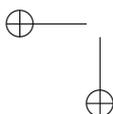
terapia do cancro. Em 1921, o Instituto Curie, fundado por Maria Curie e Claude Régaud, tornou-se instituição de utilidade pública, sendo vocacionado até hoje para a terapia do cancro. Junto do Instituto Curie em Paris, funciona o Hôpital Claudius Régaud, especializado no tratamento de cancro como também o Museu Curie, localizado num dos edifícios mais velhos. Em Paris, há também o passeio de Maria Skłodowska Curie, assim como há q Casa-Museu de MCS em Varsóvia²⁷. O ano de 2011 foi proclamado pelo governo da Polónia o Ano de Maria Skłodowska Curie, em homenagem ao centésimo aniversário de atribuição do prémio Nobel. Houve então, há pouco tempo, toda uma série de eventos, *happenings* e exposições relacionados com a vida e a obra da nossa protagonista.

Em 1929, Maria recorreu uma vez mais aos serviços da sua amiga americana para obter dos Estados Unidos um grama de rádio para o Instituto de Rádio de Varsóvia, que teria o seu nome e seria dirigido pela sua irmã Bronia. Em 1932 foi fundado o Instituto de Rádio em Varsóvia, em colaboração com Maria Skłodowska Curie e o então presidente da Polónia, Ignacy Mościcki, sediado na rua Wawelska 15 em Varsóvia. Em Agosto de 1944, aquando da insurreição de Varsóvia, os pacientes e os trabalhadores desse Instituto foram mortos pelos membros da S.S. Sturmbrigade R.O.N.A., a formação alemão nazi. Depois da Segunda Guerra Mundial, o Instituto passou a ser chamado Instituto de Oncologia Maria Skłodowska Curie. É o centro mais especializado na investigação e no tratamento das doenças de cancro na Polónia.

* * * * *

Há muitos livros escritos recentemente sobre a vida e a obra de Maria Skłodowska Curie: Robert Reid, *Marie Curie* (NY, 1974), Susan Quinn, *Marie Curie: A Life* (NY, 1995), Naomi Pasachoff, *Marie Curie and the Science of Radioactivity* (NY, 1996), Jean-Noel Fenwick, *Les*

²⁷ Museu de Maria Skłodowska Curie em Varsóvia, http://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Sk%C5%82odowska-Curie_Museum (consultado a 6 de julho de 2013.)



Palmes de M. Schutz (Paris, 1997; edição polaca, 1999²⁸), Eve Curie, *Madame Curie: A Biography* (2001), Barbara Goldsmith, *Obsessive Genius: The Inner World of Marie Curie* (NY, 2005), Lauren Redniss, *Radioactive*, Marie&Pierre Curie: *A Tale of Love and Fallout* (NY, 2010).

Foram também feitos alguns filmes sobre a sua vida: em 1943, a *Madame Curie*, baseada na obra homónima de Eva Curie, foi realizada por Mervyn LeRoy e com Greer Garson no papel de Marie Curie; *Marie Curie: More Than Meets the Eye* (1997) e *Marie Curie – Une certaine jeune fille* (1995), além de uma minissérie francesa, *Marie Curie, une femme honorable* (1991).

A vida privada de Maria Skłodowska Curie foi apresentada em duas obras muito recentes. A primeira, uma peça de teatro em dois actos escrita em polaco por Kazimierz Braun, intitulada *Promieniowanie*, foi apresentada no palco do Teatro Palladium em Varsóvia a 11 de Outubro de 2011, unicamente, aquando do Ano de Maria Skłodowska Curie na Polónia. A peça, biográfica como também universal, com a mensagem centrada na necessidade de defender a independência da ciência contra a proliferação das armas nucleares, foi traduzida em 2012 em português como *Radiação* (sem ser dada à estampa até ao momento presente, facto que lamentamos). Variação sobre Maria Skłodowska Curie por Teresa Fernandes Swiatkiewicz, autora de importantes traduções de obras de literatura polaca para a língua portuguesa²⁹. A *Radiação*

²⁸ Jean-Noël Fenwick, *Maria i Piotr Curie. Rad i ... wielka miłość*, tradução de Kazimiera Fekecz, Warszawa, Philip Wilson, 1999.

²⁹ Cf. n. 4. Entre as obras traduzidas diretamente do polaco por Teresa Fernandes Swiatkiewicz encontram-se os seguintes volumes: *Pornografia* de Witold Gombrowicz, Dom Quixote, 2010 (romance); *Vizinhos* de Jan Gross, Pedra da Lua, 2010 (ensaio histórico); *O Pequeno Chopin* de Michal Rusinek, Znak, 2009 (poesia); *A Última Ceia* de Pawel Huelle, Principia, 2008 (romance); *Mercedes-Benz* de Pawel Huelle, Principia, 2008 (romance); *Madame* de Antoni Libera, Civilização, 2006 (romance); *A Odisseia de Leopold Kielanowski*, Direcção Regional para os Assuntos Culturais, 1996 (ensaio histórico); *Versos Polacos*, de vários autores, cotradutora com Henryk Siewierski e outros, Reprografia da FLUL (coletânea de poemas). Vimos agradecer por este meio à exímia Tradutora e Professora de Português nos remotos



de Kazimierz Braun foi representada pelo Teatro Palaco de Toronto, no Theatro Circo, em Braga, no dia 14 de Abril de 2011. Os actores representaram em polaco e o público seguiu a peça com legendas em português. O que é interessante neste facto é que existe no Canadá uma companhia do teatro polaco que preserva a cultura polaca e não se esquece das efemérides; em 2011 celebrou-se o Ano Mundial da Química e o Centenário do Prémio Nobel de Madame Curie. A peça sobre Maria Skłodowska em que a Noblista polaca se torna um símbolo vivo do amor e do trabalho científico correu os palcos do mundo e foi apresentada, entre outros, em Nova York, Ottawa, Londres, Paris, Vancouver, Toulouse, Lyon, Berlim, Estocolmo, Rio de Janeiro, Malmo, Atenas e Vilnius.

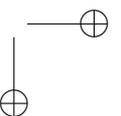
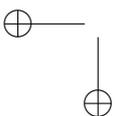
Para acabar, passamos a citar ainda as palavras de Vicki Cobb:

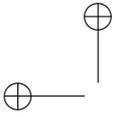
Grief and the loss of a beloved partner didn't stop her. Above all, being female at a time when women were second-class citizens who didn't even have the right to vote didn't stop her. She was in the news because of her achievements, and because she was a woman she became a target for the press. Although it cost her great pain, even notoriety didn't stop her. She had very high standards of her own ethical behavior – she was not tempted by fame or the possibility of fortune. Marie Curie was an extraordinary honorable person, a truly worthy model for generations to come³⁰

Maria Skłodowska Curie provou que os valores impreteríveis não tem tanto a ver com o sexo ou nacionalidade, mas com o intelecto, paixão e perseverança na perseguição de um objectivo estabelecido. Maria costumava dizer: “A ciência está na base de qualquer progresso que facilita a vida humana” (são as palavras gravadas numa das paredes do

tempos nossos de estudante na antiga Cátedra de Estudos Ibéricos da Universidade de Varsóvia pelo fornecimento destes importantes dados bibliográficos como também pela gentil remessa de um exemplar policopiado da *Radiação*

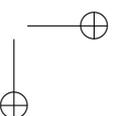
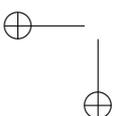
³⁰ Vicki Cobb, *Marie Curie. A photographic story of a life*, 1ª ed., New York, DK Publishing, 2008, p. 121.





Instituto de Oncologia em Varsóvia, legendando uma pintura mural de Maria Skłodowska Curie). Estamos de acordo com a opinião proferida pela grande cientista polaca. Pois, como a própria afirmou, é “o nosso dever particular ajudar aqueles a quem achemos que podemos ser mais úteis”³¹. Unindo o útil ao proveitoso, segundo a antiga máxima de Horácio.

³¹ *Apud* Maria de Belém Roseira, “Marie Curie (1867-1934)”, in *Mulheres livres ... op. cit.*, p. 38.





Águeda Sena – O espírito de combate

António Laginha¹

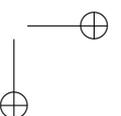
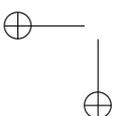
“The unsung heroes are the most precious beings of any nation. Their generous souls and hearts, their unusual strength of spirit and their utmost sacrifices stand for the greatest values and the purest integrity. Even though, their lifetime achievements are rarely celebrated and very seldom recognized”.

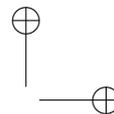
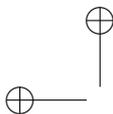
(António Laginha, *Revista da Dança*, 2012)

O Espírito de Combate

Águeda Sena, nascida em Lisboa, em 16 de Junho de 1927, foi, durante muitos anos, a coreógrafa nacional mais dançada no Ballet Gulbenkian – a par de criadores de cotação internacional – quando a nossa dança, praticamente, se restringia àquele notável agrupamento artístico que atravessou a segunda metade do século vinte (1961-2005) e que escolhi para objecto da minha tese de Doutoramento.

¹ Faculdade de Motricidade Humana.





Em muitas coisas ela foi pioneira – “sempre quis fazer coisas diferentes”², afirmou, repetidamente, ao longo da sua vida – e também uma feminista empenhada, cuja vida e obra falam por si.

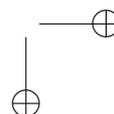
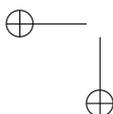
Apesar de ter sido muito conhecida como bailarina – nos anos 60 tanto dançou no agrupamento terpsicoreano da Gulbenkian como participou nas revistas de maior sucesso popular que Lisboa viu, ao lado dos grandes actores da época – o seu êxito como coreógrafa foi também muito significativo.

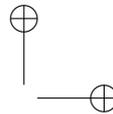
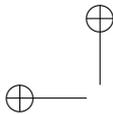
Até ao aparecimento de Olga Roriz (Viana do Castelo, 1955) – actualmente a coreógrafa portuguesa mais conhecida dentro e fora das nossas fronteiras a par de Vera Mantero (Lisboa, 1966) – Águeda Sena foi, sem qualquer sombra de dúvida, a criadora de dança portuguesa mais produtiva e admirada da sua época num meio, então, marcadamente masculino, diga-se. Até meio da década de 70 o seu trabalho foi, temporada após temporada, apreciado tanto no austero Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), como em digressões do Grupo Gulbenkian de Bailado (GGB) no país e no estrangeiro.

Muito possivelmente a sua peça de maior fôlego foi o grandioso evento multidisciplinar intitulado “Namban Matsuri” (Festival dos Bárbaros do Sul, numa tradução livre) apresentado na Expo’70 de Osaka, no Japão. O espectacular trabalho (de colaboração com Carlos Avilez) quando ainda a tecnologia nem tinha entrado nas linguagens da dança, foi visto por largos milhares de espectadores e considerado o melhor espectáculo apresentado na Exposição Mundial de 1970, num universo de 79 países participantes. Curiosamente, montado, dançado e particularmente apreciado no estrangeiro, esse deslumbrante e monumental trabalho, nunca foi reproduzido em solo pátrio.

Vinda de uma família muito *sui generis* – o seu pai foi um pedagogo de fama internacional e a mãe, uma mulher culta e “de fibra”, originária da Bolívia – desde cedo conviveu com artistas e escritores que pertenciam à nata da cultura nacional e não só. Águeda esteve, desde criança, sempre permeável às artes e, por tal, não foi de estranhar que a sua edu-

² Entrevista com Águeda Sena, Oeiras, 2013.





cação tivesse sido muito abrangente e se estendesse, inclusivamente, ao estudo da Medicina. Já artista feita, ao trabalhar na novíssima Radiotelevisão Portuguesa (logo na sua primeira emissão em 7 de Março de 1957), a sua imagem de bailarina acabou por se impor a um universo mais alargado e a sua carreira ampliada para o campo da criação tendo, mesmo, feito questão de produzir danças sobre obras de poetas pouco conhecidos. Alguns deles tidos, mesmo, como “malditos” e vigorosamente banidos pela ditadura salazarista.

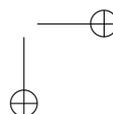
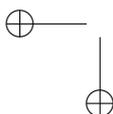
Dotada de um sentido humano muito apurado – o projecto “Pássaro Azul” (de colaboração com a poetisa Fernanda de Castro) é prova dessa afirmação – as suas preocupações sociais e ecológicas são evidentes, tanto a nível da representação teatral como encenadora, respectivamente nas peças “A Navalha na Carne” e “O Gigante Verde”.

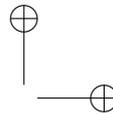
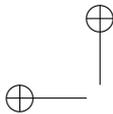
Entre os seus pares nem todos serão unânimes nos aspectos relativos à sua forte mas desigual personalidade mas, no que toca aos seus dotes criativos e à qualidade das suas obras, a maioria estará de acordo com a afirmação da grande “ballerina” Isabel Santa Rosa: *a Águeda Sena sempre foi uma artista muito à frente do seu tempo*³.

O conhecido encenador e director teatral, Carlos Avilez⁴, não deixa de mencionar que muito do sucesso de algumas das suas mais emblemáticas – e premiadas – encenações no Teatro Experimental de Cascais (TEC), se deve à arrojada maneira como Águeda fazia mover os actores em cena. O actor João Vasco, co-director daquela companhia, complementa essa ideia numa forma sintética: *gostaria muito de ter dinheiro para fazer um livro de fotografias sobre quase três décadas de uma incrível colaboração entre Águeda Sena e o TEC, justamente entre 66 e 95. Depois disso ela ainda foi professora da Escola Profissional de Teatro Experimental de Cascais entre Setembro de 1998 e Janeiro de 2000. Apesar de alguns atritos que a Águeda sempre provocava – por exemplo, saiu inesperadamente da nossa escola a meio de um ano lectivo – temos grande nostalgia por esses tempos em que trabalhá-*

³ Entrevista com Isabel Santa Rosa, Lisboa, 1989.

⁴ Segundo informações fornecidas por Carlos Avilez, Cascais, 2012.





*mos juntos. Apesar do seu feitio muito instável e de nem sempre ter sido fácil conviver com ela, se pudesse voltar para traz não hesitaria em convidá-la de novo para o TEC pois o seu trabalho foi sempre da maior qualidade*⁵.

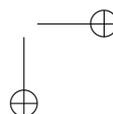
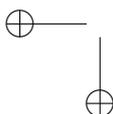
Numa época em que, como é sabido, os entraves à criação e a “restrição” intelectual e artística imperavam em Portugal – devido a uma ditadura que se manifestava ferozmente em todas as áreas da criação e do saber – Águeda, uma mulher num universo dominado por homens, foi uma voz dissonante e, sobretudo, autónoma na Dança Portuguesa.

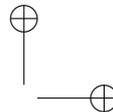
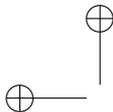
Estudou, dançou, saiu do país e conheceu outros mundos e outras realidades artísticas. Mormente nas duas mais expressivas capitais europeias, Paris e Londres. Regressou, criou, resistiu, lutou com poucas armas contra a doença e outras adversidades e teve sucesso. Teve filhos, teve reveses, teve amigos, admiradores, detractores (naturalmente), glória e até ingratidão! Aquela que muitas vezes chega quando o reconhecimento deveria ser a moeda de troca.

A bailarina que os amigos tratavam por Céu mas que para o grande público dava pelo nome de Águeda é, indubitavelmente, uma personalidade única da cultura portuguesa. Uma criadora de enorme mérito e uma pedagoga de excelência. Por tudo isso, e, eventualmente, por algumas outras boas razões, tornou-se um nome incontornável da dança portuguesa do século vinte. Todos os que têm algum conhecimento da História da Dança Portuguesa não poderão deixar de considerar Águeda Sena, ao avaliar o vastíssimo *currículum* da artista, como uma das vozes mais inventivas e versáteis do nosso bailado competindo as suas peças, mesmo, com muito daquilo que de bom se faz hoje na área da dança contemporânea. Perguntaram-lhe muitas vezes em ocasiões diversas: afinal o que é que você é? Actriz ou bailarina? E Águeda respondia invariavelmente: Artista! Apenas isso.

Tal como muitos dos que trabalharam na área do movimento, ela é merecedora de homenagens e estudos mas, sobretudo, é nosso dever e obrigação resgatá-la de um “desconhecimento” que uma futura biogra-

⁵ Entrevista com João Vasco, Cascais, 2012.





fia poderá, em parte, atenuar. Entretanto, nada melhor para resumir a sua vida que o próprio título de uma obra do seu pai, “O Espírito de Combate”.

Família Incomum

“Sempre ouvi dizer, na casa dos meus pais, que a vida é como um copo de água que se bebe sofregamente... até ao fim, quando se tem sede”⁶

Duas vincadas linhas de força sempre parecem ter acompanhado a estimulante vida e a tão pouco perene obra de Maria do Céu Águeda Camacho de Sena Faria de Vasconcelos: uma forte e profunda admiração pelos progenitores – António d’Azevedo Sena Belo Faria de Vasconcelos (1880-1939) e a sua mulher, a boliviana Nazária Celsa Camacho Quiroga Faria de Vasconcelos, nascida em 1895 – e um inato inconformismo (algo desusado para a sua época) aliado a uma imaginação verdadeiramente transbordante.

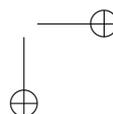
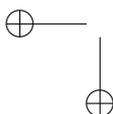
Quando Águeda refere as suas “raízes” e fala fervorosamente da sua meninice e adolescência – desde a infância à idade adulta passando pela iniciação ao mundo das artes e das letras – quase tudo passa pelo pai e pela mãe.

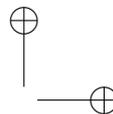
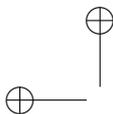
Ela assevera que a sua casa era “um lar constantemente impregnado de amor. Uma casa muito feliz”⁷. Os pais adoravam-se e esse sentimento perpassava pelo ambiente familiar. Tudo parecia perfeito na relação deles, apesar da enorme diferença de idades. Ele era muito alegre e aplicava em casa os seus conhecimentos de pedagogia.

Para um casal nessas condições eles passaram a fase do deslumbramento – ela por ele – a da paixão – um pelo outro – mas não chegaram a uma (normal) terceira etapa de questionamento, o que acontece em

⁶ Entrevista com Águeda Sena, Oeiras, 2013.

⁷ *Idem.*





todos os casamentos com tão grande diferença de idades. Ele morreu com quase 60 anos e ela a 10 dias de fazer 100.

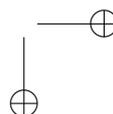
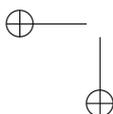
Do pai, 16 anos mais velho que a mãe, nascido em Castelo Branco e oriundo de uma antiga família de tradição profundamente católica, recebeu uma cuidada educação, baseada em conceitos pedagógicos ímpares, uma alargada cultura artística e humanística e uma sólida postura moral, aliada a um espírito livre e desvinculado. O seu irmão Gonçalo Manuel (Coimbra, 1924) também dançava. Coisa estranha para uma criança do sexo masculino nos anos 30. Certamente, lá em casa, conhecia-se o “espírito duncaniano”. Não teria rigorosamente esse enquadramento – que, certamente, tinha algo com o que décadas depois viria a ser chamado de “movimento hippie” – mas era conhecido (por via de fotos) da casa de Isadora Duncan, com todos a dançar livre por salas e jardins vestidos com túnicas gregas. Pode-se afirmar que a semente da criatividade e do humanismo na educação dos filhos de Faria de Vasconcelos, estava lá.

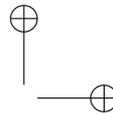
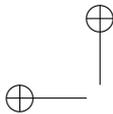
A mãe tinha sido aluna do pai em La Paz. Era considerada uma das melhores alunas da Bolívia, filha de pessoas de posses, que se apaixonou pelo professor com quem se casou e veio para a Europa, sem nunca mais ter voltado à sua terra natal.

Segundo Águeda, “*era uma pessoa muito recta, muito carinhosa com os familiares mas muito austera com os outros. Vi-a algumas vezes sozinha com as lágrimas a correr dos olhos com saudades dos seus e da sua terra. . . Sempre disfarçou as suas fraquezas. Coxeava um pouco mas nunca dava o braço a torcer perante tal dificuldade. Morreu velhinha no hospital mas sempre muito segura de si e sem nunca dar parte fraca. Foi enterrada em Lisboa longe da sua terra natal. Chamava-me Cielito e também, louquita . . . pero genial*”⁸.

Dela ficou-nos, entre outras coisas, um cuidado conjunto de fotos, de recortes de jornais e anotações bastante preciosas para a compreensão dos tempos de infância e juventude de Águeda, quando a sua filha

⁸ *Ibidem.*





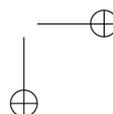
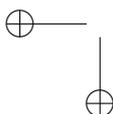
se iniciou na dança e na música e, posteriormente, de toda uma carreira, por vezes inconstante, mas muito rica e densa.

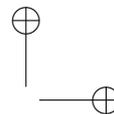
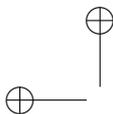
Com a morte prematura do pai a separação dos dois irmãos foi inevitável e traumática, tendo Gonçalo ido para Coimbra para casa do irmão do pai, de nome Gonçalo, o mesmo que Águeda também daria ao seu filho primogénito – nascido em 1958 – e este ao primeiro neto da artista nascido em 1986.

Faria de Vasconcelos, pedagogo formado em Coimbra e Bruxelas, andou por países europeus como a Bélgica, Suíça e França e sul-americanos como Cuba e Bolívia, foi escritor (as suas obras estão publicadas em sete volumes pela Fundação Calouste Gulbenkian) e professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e da Universidade Jean-Jacques Rousseau, de Genebra, entre outras. E, depois de Ministro da Educação do governo de Camoegas, fundou o Instituto de Orientação Profissional Maria Luísa Barbosa de Carvalho, em 1926. Era um homem de esquerda que trouxera essa carga ideológica da América do Sul. Regressado da Bolívia, onde deixou publicados vários trabalhos em castelhano, em 1920 liga-se ao Grupo Seara Nova com o qual colabora até 1925. Na sua casa recebia ilustres intelectuais portugueses e mesmo alguns estrangeiros que vinham esporadicamente a Portugal em missões políticas e clandestinas para contactar com a “oposição” a Salazar. “Discretamente ajudávamos muitas pessoas. Tínhamos um quarto com serventia própria que dava directamente para a escada na nossa casa, que ficava num 4º andar. Aí pernoitaram muitas figuras importantes. A nossa casa estava sempre aberta e era frequentada por figuras como Humberto Delgado, Azeredo Perdigão e até Pablo Neruda. Lembro bem dele. Nela havia sempre conversas (de adultos) muito interessantes, o que a mim me fascinava”⁹. Celsa deixou escrito que Águeda “era uma pessoa de ideais, tal como o pai, e muito apaixonada pela arte da dança”¹⁰.

⁹ Entrevista com Águeda Sena, Oeiras, 2013.

¹⁰ Anotações de Celsa Camacho sobre a carreira artística de Águeda Sena.





Formação artística e pedagógica

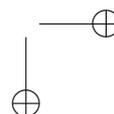
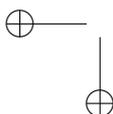
Iniciou a sua formação em dança aos quatro anos, no método de Jacques Dalcroze, introduzido em Portugal pela professora grega radicada em Lisboa, Sossa Dukas-Schau. Pisou o palco, pela primeira vez, em 1932 no Teatro Nacional de S. Carlos, justamente num recital de Madame Schau.

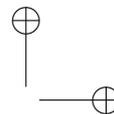
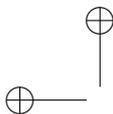
Completo a 4^a classe aos 8 anos, com uma autorização do Ministro da Educação de então, e, por tal, andou sempre dois anos adiantada em relação aos seus amigos e colegas. . . Após uma interrupção de alguns anos, por ter estudado em colégios de religiosas, Águeda retoma a dança aos 12 anos quando frequentava o liceu feminino Filipa de Lencastre. Nunca parou de dançar pois naquele tempo fazia-o às escondidas “escandalizando” as freiras e algumas colegas. Porém, outras gostavam de a ver dançar, designadamente, Soror Valente que até se juntava a ela para bailar! Iniciou-se, pois, na dança clássica com Margarida de Abreu no citado estabelecimento de ensino, a qual, posteriormente, a levou para o Conservatório.

No ano de 1942 ingressou, com 15 anos, no estúdio daquela mestra – o qual, em 1944, viria a servir de base ao Círculo de Iniciação Coreográfica (CIC) – onde se manteve cerca de uma década. No grupo “começou a tomar consciência da sua vocação” ainda que o “meio não lhe fosse favorável”, muito pelo contrário, e teve mesmo que “lutar em duas frentes” de um lado os preconceitos familiares e do meio social (que não distinguiam uma bailarina clássica de uma bailarina “vulgar”) e do outro, a falta de estímulo social do ambiente em que se trabalhava e quando teve que suportar períodos de “hostilidade e desânimo”¹¹.

Anos depois, quando passou para o Liceu Pedro Nunes – por vontade do pai por ser um estabelecimento de ensino misto – nele conheceu aquele que viria a ser o seu primeiro marido e pai do filho Gonçalo, Fernando Lima. “Ele era um dos meus (muitos) apaixonados. Apesar de

¹¹ Anotações de Celsa Camacho sobre a carreira artística de Águeda Sena.





sermos colegas de escola e de dança, no início não lhe liguei muito, se bem que algumas das minhas colegas o adorassem”, refere a artista¹².

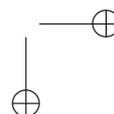
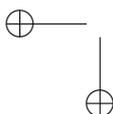
Participou, como intérprete (inicialmente com o nome de Maria do Céu Vasconcelos) em diversos espectáculos de escola e do corpo de baile do C.I.C., designadamente nas “Tardes Literárias” (no Teatro S. Luiz, 1947) e, posteriormente, em espectáculos de ópera no Teatro Nacional de S. Carlos e no Coliseu dos Recreios.

Foi assistente da sua professora no ensino das classes de bailado do seu estúdio particular, entre 47 e 48, tendo seguido, em simultâneo, os cursos de Dança e de Teatro no Conservatório Nacional. Aí estudou com conhecidos professores, designadamente Margarida de Abreu (dança), Alves da Cunha e Maria Matos (Teatro) e teve lições particulares de violino com o professor Gonçalves Pereira.

Em 27 de Janeiro de 1948, criou o seu primeiro papel na obra de Margarida de Abreu “Quadros duma Exposição”, apresentada no Teatro de S. Carlos. Juntamente com Fernando Lima e Anna Maria (posteriormente chamada Anna Mascolo), Águeda desde logo se revelou um dos nomes mais promissores do CIC, tendo dançado alguns dos papéis solísticos do repertório do grupo, designadamente em “Chopiniana” (Les Sylphides), “Arraial na Ribeira”, “Baba Yaga”, “Polaca Heróica” e, sobretudo, em “Tito e Berenice”. Terminou o curso do Conservatório – com provas de Dança Clássica, Carácter, Plástica e Composição Individual –, com média final de 17 valores, em 1948. De seguida, prestou exame público no Teatro Nacional D. Maria II, com um solo de sua autoria na prova de composição (“Prelúdio”, para a música de piano de Rachmaminoff), tendo-lhe sido, seguidamente, concedida a Carteira Profissional de Actriz/Bailarina. “Fui a primeira aluna da Margarida a ir para fora sozinha. Paris era o centro do mundo da dança e eu queria ir conhecer o que lá se fazia”¹³. Incentivada pela sua professora para se aperfeiçoar no estrangeiro foi estudar com os grandes mestres parisienses. Fez repetidas viagens à cidade-luz na qualidade de bolseira

¹² Entrevista com Águeda Sena, Oeiras, 2013.

¹³ Entrevista com Águeda Sena, Oeiras, 2013.



do Instituto de Alta Cultura (entre 1948 e 1953), tendo estudado dança clássica com os famosos mestres Olga Preobrajenska, Mme. Rousanne e, sobretudo, com Lubov Egorova. Naquela cidade teve os primeiros contactos com a dança moderna ao estudar com Loeonard Lenwood, bailarino principal e professor da companhia da bailarina antropóloga e coreógrafa norte-americana Katherine Dunham então em digressão pela Europa.

Frequentou, em Paris, o Curso de Pedagogia da Sorbonne (1948-1950), um curso nocturno de História de Arte no Museu do Louvre durante o ano de 1949, e estabeleceu contactos com grandes artistas do teatro francês, designadamente Jean-Louis Barreault e Jean Villar. Dançou a “Valsa” e o “Prelúdio” das “Sylphides” em 1950, no Teatro Alhambra, em Paris, num espectáculo dirigido por Jean Guélis, e em 52 o solo “Les Mains”, da sua autoria (uma remontagem de “Prelúdio”) como solista na Companhia “Galas de Danse”, da “estrela” francesa da Ópera de Paris, Lycette Darsonval. Nessa altura deslocou-se expressamente ao sul de França para conhecer Picasso, que foi propositadamente conhecer na casa deste. Um encontro “efémero mas marcante”, nas palavras da artista.

Em 1952, juntamente com Fernando Lima e Anna Mascolo participou nas Tardes de Ballet, no Teatro Monumental, sob a direcção conjunta de Margarida de Abreu e de Fernando Lima, em criações assinadas por estes e por ela própria. Depois de várias estadas em França toma contacto com a “escola inglesa” tendo frequentado um curso de Verão, em 53, para Professores de Ballet na Escola do Saddler’s Wells, em Londres, cidade onde também trabalhou com alguns mestres de nomeada, mormente Cleo Nordi e Ana Northcote. No ano lectivo seguinte entrou para aquele conhecido estabelecimento de ensino onde frequentou as classes de nível “profissionalizante” e teve contactos artísticos e pessoais com grandes nomes da dança inglesa, designadamente Ninette de Vallois, Frederick Ashton, Arnold Askill, e Nadia Nerina que, posteriormente, foi madrinha do seu filho. No início do ano lectivo de 1953-1954, adoeceu gravemente com tuberculose tendo sido internada

em alguns hospitais londrinos – designadamente no (sanatório) Royal Brompton Hospital – onde permaneceu seis meses antes de regressar a Lisboa em Maio de 1955 para convalescer em casa, junto do mar, na Linha do Estoril.

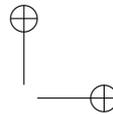
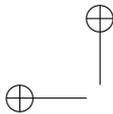
A sua primeira paixão terá sido um rico (“play boy”) tunisino Pietro Gali – que conheceu na Faculdade de Ciências de Paris e que morreria prematuramente num desastre com um avião que caiu no mar – mas foi, a seguir a um difícil período de convalescença, que desposou Fernando Lima em 16 de Julho de 1955, tendo vivido juntos até Março de 1962.

Depois de recuperada fisicamente, Águeda Sena recomeçou a dançar ao lado do marido na “super-fantasia musical” de Vasco Morgado “Melodias de Lisboa” e, posteriormente, no grupo dirigido por ambos, “Ballet-Concerto”, em cujo repertório constavam, além de peças de Fernando Lima e da veterana Margarida de Abreu também uma obra de Águeda, “Em Nossas Torres de Marfim” (música de Stravinski).

Com o grupo, “Danças e Cantares de Portugal / Bailados Portugueses de Fernando Lima” dança, como primeira figura, diversas obras entre as quais “A Severa” (música Fernando de Carvalho, 1956), no Teatro Monumental, no Casino do Estoril e depois numa digressão europeia que durou quase dois anos. No teatro de Annecy, na Alta Sabóia em França, durante mais de uma semana, o grupo fez a primeira parte de uma série de espectáculos diários com a famosa Edith Piaf, de quem Águeda sempre guardou uma memória muito peculiar. “foi a mulher mais feia que vi na minha vida mas cantava como um rouxinol, ferido e triste”¹⁴.

Juntamente com Fernando Lima, após o regresso deste do estrangeiro, participa na revista “Melodias de Sempre”, no Teatro Monumental em 1956 e em duas peças de teatro, protagonizadas por Laura Alves e Artur Semedo. Entre os anos de 1955 e 1958, ambos colaboram regularmente com Vasco Morgado dançando e coreografando para o teatro ligeiro e no qual interpretaram o bailado “O Fado” com uma certa regularidade. Um dos elencos desse “número” avulso contou mesmo com

¹⁴ *Idem.*



Águeda na Severa, Fernando no Marialva e Laura Alves (em travesti) no papel de Custódia.

A RTP e a ligação de Águeda à literatura e a autores “malditos”

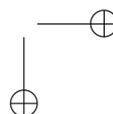
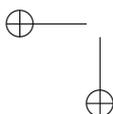
A honrosa e histórica participação do casal Sena-Lima no início da RTP – um novo meio de comunicação de massas – aparece descrita na obra *RTP 50 Anos de História*, livro comemorativo do 50º aniversário da televisão estatal, da autoria de Vasco Hogan Teves com prólogo de António Barreto. O livro, que retrata o percurso da cadeia oficial portuguesa, descreve assim alguns momentos da emblemática emissão inaugural:

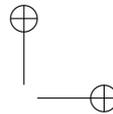
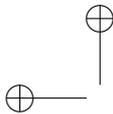
“Às 21.30 h de 7 de Março de 1957 o genérico da RTP entrou «no ar» e de seguida foram vistos os cantores Maria de Lurdes Resende e Rui de Mascarenhas, o conjunto Domingos Vilaça e o comediante Raúl Solnado. Após outras intervenções a locutora regressou para apresentar o último programa – um bailado coreografado por Fernando Lima e dançado pela coreógrafa e sua mulher Águeda Sena, Wanda Ribeiro da Silva e João d’Ávila. Dançaram «Os Enganos do Amor», com música de Tchaikovski, numa produção de Tomás Ribas e realização de Artur Ramos”.¹⁵

A título de curiosidade, a folha de “cachets” da emissão de 7 de Março de 1957 menciona os valores pagos aos bailarinos e produtor: Fernando Lima – 3 000\$00; Águeda Sena – 2 000\$00 (10 Euros); Wanda Ribeiro da Silva e João d’Ávila – 1 000\$00 a cada; Tomás Ribas – 1 200\$00¹⁶.

¹⁵ Vasco Hogan Teves, *RTP 50 Anos de História – Década de 50 | As emissões regulares*, livro comemorativo do 50º aniversário da RTP, Lisboa, RTP, 2007, p. 3.

¹⁶ *Idem*.



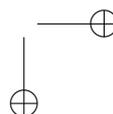
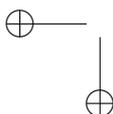


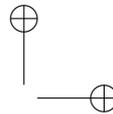
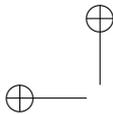
No dia em que completou meio século (em Junho de 1977) Águeda gravou um programa de entrevistas “30 Minutos com. . .” na RTP e nele afirma a determinada altura: trabalho há 26 anos – desde que comecei a coreografar a sério na Gulbenkian, em 1961 – na globalização das artes. Sempre achei que a formação artística não deve ser sectorial. O artista tem que ser pessoa e uma pessoa completa. A formação de um actor ou de um bailarino nunca pára. Como coreógrafa sempre dei muita importância aos conteúdos na dança, devido aos meus estudos teatrais, não só em Portugal no Conservatório de Lisboa como no de Paris onde estive como observadora e tive oportunidade de ver muitos e bons actores e estar perto também de algumas excelentes companhias. Foi uma experiência magnífica pois o ambiente e o nível teatral cá, era muito diferente. . . O português gosta de copiar as modas no estrangeiro, imitando o que se faz lá fora. Não tem a coragem de ser e de criar uma forma e um estilo próprios. Aqui não se respeita a criatividade, o estilo pessoal e as ideias do outro! Deve ser por isso que sempre houve um certo atraso em relação ao que se faz no estrangeiro”¹⁷.

Tal como atrás se mencionou, a partir de 1957 Águeda e Fernando desenvolvem actividade junto da novíssima RTP, participando em alguns programas de televisão, ainda num período experimental, e dançando uma suite das “Sílides” e coreografias de ambos. Intervêm também no programa inaugural (dos estúdios do Lumiar) no Auto do Vaqueiro realizado por Álvaro Benamor.

Em 1958 Águeda é mãe pela primeira vez e a sua carreira, naturalmente, sofre uns meses de interrupção. A partir de 62 produz regularmente um programa televisivo, de colaboração com a artista plástica Inês Guerreiro, intitulado “Poesia e Movimento” em que foram abordadas e dadas a conhecer as obras de alguns poetas portugueses carismáticos mas pouco conhecidos ou, alguns deles, mesmo “censurados” pelo regime. “A ideia foi da Inês pois estava muito na moda o tema Poesia e . . . Nós juntámos o movimento e fez-se uma longa série de programas. Pelo menos umas três dezenas. Entre eles contam-se tra-

¹⁷ Entrevista com Águeda Sena no programa da RTP “30 Minutos com. . .”, 1987.





balhos sobre os poetas Fernando Pessoa / Álvaro de Campos, António Gedeão, Herberto Helder, Carlos Queiroz, Augusto Santa Rita, Mário Sá-Carneiro e Mário Beirão”¹⁸.

O Teatro de Revista, os Grupos Independentes e a Dança e Teatro eruditos

É bastante sintomático que, enquanto trabalharam para a RTP, Águeda e Fernando nunca deixam o chamado teatro comercial e em Setembro de 57 estão de volta ao Monumental para a revista “Música, Mulheres e...”, assinando também as coreografias.

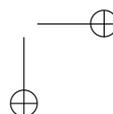
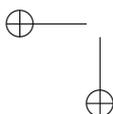
O Ballet-Concerto voltaria a participar em alguns espectáculos pontuais antes de, em 1958, ter sido rebaptizado com o nome de Ballets de Lisboa (o primeiro agrupamento de dança a ser subsidiado pela Fundação Gulbenkian) e que se estreou no Teatro Monumental com o casal Lima como directores e artistas principais.

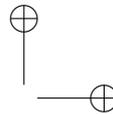
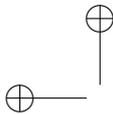
O novo grupo herdou algumas peças do Ballet-Concerto às quais se acrescentaram “Variações” (música de Saint-Saens) e “Carroussel do Mundo”, de Águeda Sena. Em 1960 a bailarina participa no programa “Pássaro Azul”, movimento de iniciação às artes para crianças de condição humilde em alguns dos bairros de Lisboa. Nesta espécie de “academia de artes infanto-juvenil”, sob a orientação da poetisa Fernanda de Castro directora dos Parques Infantis, Águeda Sena, encarregou-se durante dois anos e meio do ensino da dança. “A Fernanda puxava muito por mim artisticamente. Às vezes dizia até às pessoas para me cumprimentarem porque eu era importante. Mas, na verdade, eu não ligava nada a isso”¹⁹.

Na temporada de 1961/1962 dançou no Verde Gaio, sob a direcção de Margarida de Abreu e Fernando Lima – onde interpreta o papel ti-

¹⁸ *Idem*

¹⁹ Entrevista com Águeda Sena, Cascais, 2013.





tular de Severa, no bailado homónimo (um “remake” do “Fado”) então com música do compositor Jaime da Silva, Filho – tendo seguidamente passado para o Grupo Experimental de Ballet, grupo com o qual voltaria a dançar também em 1964.

Em 1963 participa no projecto Teatro de Câmara António Ferro – fundado pela sua viúva, a poetisa Fernanda de Castro – em que se fez apenas uma peça dele, que tinha morrido em 56. “Lembro-me de ser uma pessoa muito divertida mas muito ditador no trato”²⁰.

De 1964 a 1966 Águeda coreografou para o Ballet Teatro, companhia fundada e por si dirigida, após uma tumultuosa saída da Gulbenkian em solidariedade com Norman Dixon que fora despedido por Madalena Perdigão – tendo Inês Guerreiro como Directora Associada. O grupo estreou-se no Cinema Império com o espectáculo “Macbeth, Homenagem a William Shakespeare”, de colaboração (na parte coreográfica) com Dixon, antigo director artístico do grupo Experimental de Ballet. Depois de uma digressão pelas províncias portuguesas o grupo voltou a apresentar-se em Lisboa no Cinema Tivoli e no Teatro da Estufa Fria.

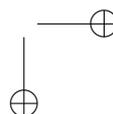
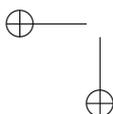
Cada vez mais absorvida com a coreografia e o ensino da dança, foi, progressivamente, iniciando em paralelo uma carreira de actriz que adiará ao deixar o Conservatório, então, ciente da urgência do seu percurso de intérprete e criadora.

Águeda pôs de lado a actividade de bailarina por volta de 1963 – aos 36 anos – devido a um acidente de viação em que partiu um joelho quando estava grávida da filha, Águeda Faria de Vasconcelos de Almeida Gil, que nasceu em 1964. Então casada com o médico de Cascais, Josias Ferreira Gil, afirma que “como não quis descer de cavalo para burro deixei de dançar em público”²¹.

Em Outubro de 1966 Águeda regista um enorme sucesso ao coreografar a luxuosa e emblemática revista à portuguesa “Esta Lisboa que eu Amo”, estreada no Teatro Monumental e ainda hoje muito recor-

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibidem.*



dada. O crítico Goulart Nogueira faz, mesmo, na Revista *Flama* de 7 de Outubro de 1966 uma afirmação algo inesperada: “A principal vedeta deste espectáculo, aquilo que constitui uma revelação e inovação feita por portugueses em espectáculos deste género, é a coreografia de Águeda Sena”²².

No mês seguinte inicia uma longa e frutuosa colaboração com o encenador Carlos Avilez, no Teatro Experimental de Cascais (TEC), coreografando “A Maluquinha de Arroios” (de André Brun).

No último dia do ano de 66, o “ballet” de Águeda Sena apresenta a peça – para “crianças de todas as idades” – “Parque Infantil”, em associação com Francisco Nicholson e Armado Cortês, no “moderno e confortável Teatro Villaret”²³.

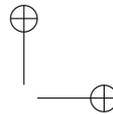
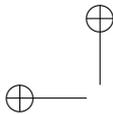
Até fins da década de oitenta, Águeda Sena envolve-se com crescente intensidade no teatro, na parte de movimentação de algumas encenações em que, pontualmente, também actua como actriz. Nesse campo foi marcante a sua interpretação da prostituta Neusa Suely na “chocante” peça do brasileiro Plínio Marcos, “Navalha na Carne”, estreada no Cinema Quarteto, em Lisboa, em Outubro de 1977.

Regressa ao antigo GEB, já sob a alçada da Gulbenkian e rebaptizado com o nome de Grupo Gulbenkian de Bailado (GGB) com direcção do escocês Walter Gore, remontando “O Crime da Aldeia Velha”, para dois espectáculos no Teatro Tivoli, em 28 e 30 de Janeiro de 1967, com excelentes críticas e o aplauso do autor da obra literária, Bernardo Santareno. Em 5 de Fevereiro de 1968 estreia com o GGB no Teatro Politeama em Lisboa, “Judas” (música de Frei Miguel Cardoso e música concreta) com o jovem Jorge Trincheiras como protagonista e, em 7 de Março no programa seguinte, “Instantâneo” (música de Luís Filipe Pires).

Pelo meio coreografa a peça “D. Quixote” (TEC) encenada por Avilez – que se apresentou em Madrid em 17 e 18 de Abril de 1967 – e colabora, posteriormente, em as premiadas “Bodas de Sangue” (García

²² Goulart Nogueira, Revista *Flama*, Lisboa, 7 de Outubro de 1966, s/p.

²³ Anúncio da peça no *Diário de Notícias* de 31 de Dezembro de 1966.



Lorca) estreada em 13 de Setembro de 1968, “O Comissário de Polícia” e “Antepassados, Vendem-se” (Janeiro de 1970).

Em 18 de Março de 1969, depois de um espectáculo do GGB no Teatro Politeama, em que se estreou o bailado “O Lodo”, de Carlos Trincadeiras, Águeda Sena recebeu o seu segundo Prémio da Casa da Imprensa para a Melhor Coreógrafa juntamente com outros artistas, designadamente Fernando Lima, relativo aos anos de 1967 e 1968.

Depois coreografa aquela que é a sua “obra favorita” – “Tempos Modernos” sobre música de Marius Constant – estreada em 10 de Janeiro de 1969, no Politeama. Em 14 de Fevereiro seguinte estreia também com o GGB – já no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian – a obra “Concerto” com música de Chopin.

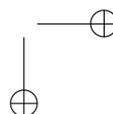
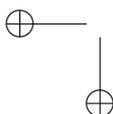
No ano em que o Japão organizou a grande exposição de Osaka (1970), Águeda Sena considera ter tido “o maior triunfo da sua carreira”²⁴ com “Nambam Matsuri”, um espectáculo multidisciplinar, interpretado por duas companhias de dança, vários actores e um grupo musical. “Foi a coisa mais sensacional que fiz na minha vida mas, por estranho que pareça, foi deliberadamente escondida da imprensa da época em Portugal”²⁵.

Com coreografia de Sena, produção e encenação de Carlos Avilez, a obra teve Expedito Saraiva na assistência coreográfica e ensaios e Luis Filipe Pires na composição musical. Para além da colaboração de vários artistas plásticos de nomeada dos quais se destacavam Júlio Resende, Francisco Relógio, José Rodrigues e Amândio Silva (adereços). A sua estreia absoluta aconteceu no Japão em 24 de Agosto de 1970.

Durante os anos 70 e 80, Águeda Sena começou e envolver-se com maior intensidade no teatro dando estreita colaboração ao referido Teatro Experimental de Cascais como actriz e na movimentação nas encenações. Depois da experiência japonesa aparece, no final de 1970, como actriz e coreógrafa da obra “Breve Sumário da História de Deus”, de Gil Vicente (que foi antecedida no espectáculo pela peça “Sotoba

²⁴ Entrevista com Águeda Sena, Cascais, 2013.

²⁵ *Idem*.



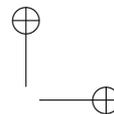
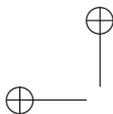
Komachi”, de Yukio Mishima, trazida do Japão), encenada por Avilez para o TEC. Em 1971 colabora na montagem da peça “Ivone Princesa da Borgonha”, que recebeu o Prémio da Imprensa nesse ano para a melhor peça e encenação. No final do ano – em 2 de Dezembro – dirige um espectáculo duplo com “Acto Sem Palavras” (Beckett) e “Sinfonia dois Salmos” (Stravinsky). Volta a colaborar com Carlos Avilez em “Fuenteovejuna” (1973), “Cerimonial para um Combate” (1975), “A Ópera dos Três Vinténs” (1976), “O Que é Que Aconteceu na Terra dos Procópios” (1980), “Onde Vaz, Luís?” (1981), “Portugal, Anos 40” (1982), “Jedermann (Todo-o-Mundo) Auto da Moralidade da Morte do Homem Rico” (1983), “Galileu Galilei” (1986) e a “A Dama das Camélias” (1995).

Em 1972 foi bolsreira da FGG em Copenhaga (Dinamarca) onde encenou no Durhan-Baden Group, com o qual ganhou um prémio para teatro infantil. No ano seguinte partiu para Angola para leccionar no Clube de Teatro de Luanda.

Em Outubro de 1975, uns meses depois do 25 de Abril, coreografou para o já muito depauperado Grupo de Bailados Verde-Gaio, “Ritual para uma Criança que vai Nascer” com música de Fernando Lopes-Graça. Em 1977 regressa à Gulbenkian para coreografar “A Valsa Mais Triste” (com música de Gustav Mahler, inspirada no poema “*Baile Finlandês*” de Bertolt Brecht (1898-1956) uma peça em que a coreógrafa usava um método ainda bastante incomum em Portugal, a improvisação com os artistas-bailarinos. Porém, devido a complicações com a criação, produção e atritos entre artistas, coreógrafa e o próprio Serviço de Música, o resultado não a deixou muito satisfeita.

Posteriormente voltaria à criação na República Democrática Alemã, desloca-se a Macau – em 1980 é convidada pelo Instituto Cultural de Macau para seminários de Dinâmica Educativa para professores, grupos chineses de Teatro e jovens de escolas luso-chinesas – e regressa à Dinamarca.

No ano seguinte cria a Associação Cultural e Artística de Investigação – Teatro Espaço – onde forma 207 profissionais e obtém um prémio



da crítica e de revelação, por um ciclo constituído por cinco farsas contemporâneas brasileiras, bem como as peças “Cidade Rei”, “O Gigante Verde” e “Que Vergonha D^a. Berta”, de dramaturgos portugueses, em que além de encenação e coreografia, também participa como atriz.

No ano de 1982, pela mão de Carlos Trincheiras – que fora seu assistente na “Valsa Mais Triste” – volta a pisar o palco do Grande Auditório da FCG, como atriz convidada, na peça “Da Vida e da Morte de uma Mulher Só”, da autoria daquele coreógrafo. Dois anos depois, outra vez a convite do Instituto Cultural de Macau, durante quatro meses, realizou mais seminários com professores do ensino secundário, grupos de teatro chineses e o grupo do Liceu Luso-Chinês, finalizando com um espectáculo sobre Gil Vicente, “A Riqueza e a Justiça”.

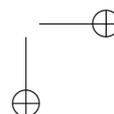
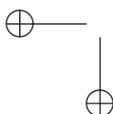
Em Fevereiro de 1989 estreou, numa modesta sala de uma sociedade na Rua da Fé, “O Gigante Verde”, de Manuel Grangeio Crespo. Foi uma peça muito especial para a sua carreira por ter encenado um texto quando ela e o autor mantinham uma relação amorosa. “O Manuel era totalmente vagabundo, completamente anarquista. Dizia mesmo... o último autêntico anarquista. Era desligado do mundo em todos os parâmetros. Foi uma relação ímpar, mas, curiosamente, não foi a minha última relação. Nessa época já tinha 62 anos. Não era nova... mas era muito bonita”²⁶, afirma com humor.

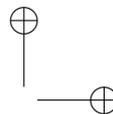
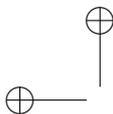
Entre 1989 e 1994 Águeda Sena ocupou o lugar de professora Coordenadora da Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa.

Entrou em vários filmes mas o seu trabalho principal para cinema terá sido em 1998, ao participar como atriz, no filme “Tráfico” do realizador João Botelho. A partir do ano 2000 empenhou-se bastante na edição, mas sobretudo, na encenação de obras de seu pai, tendo levado à cena a peça “O Espírito de Combate”, em 2004, no auditório da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA).

Durante a sua carreira recebeu diversos prémios, designadamente o Prémio da Imprensa – Melhor Coreógrafo – em 1962 e 1967 e o de

²⁶ Entrevista com Águeda Sena, Cascais, 2013.





Melhor Espectáculo da Expo-70 em Osaka (Japão) com “Naban Matsuri” em 1970, além das Medalhas de Mérito Municipal, Grau Ouro, do Concelho de Oeiras em 7 de Junho de 1990, de Comendador da Ordem do Infante Dom Henrique, em 10 de Junho de 1994 e o título de Cidadão Honorário de Cascais – em 7 de Junho de 1996. Em Maio de 2005 – juntamente com o ex-marido Fernando Lima – é homenageada pela Sociedade Portuguesa de Autores (na área da Dança) recebendo, entre 44 individualidades acima dos 70 anos, a Medalha de Honra da SPA.

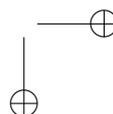
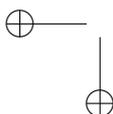
Devido a problemas de saúde a bailarina, coreógrafa e encenadora afastou-se de cena mas nunca se conformou com a ideia de viver reformada das Artes.

Águeda actualmente vive em Oeiras e, já longe da sua meninice, lembra com nostalgia que nunca conseguiu ter uma casa como a dos seus pais, “porque nela tudo era perene e nas suas tudo era de... passagem”²⁷.

A artista, apesar de bastante debilitada por falta de visão, afirma também recusar-se a parar de pensar na Arte e na Vida e de fazer planos, pois... “parar é morrer e só morremos quando desistimos de viver”, citando o poeta António Maria Lisboa²⁸.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibidem.*





Alto como o Silêncio, de Maria Manuela Margarido: terra, afeto e consciência

Carla Ferreira¹

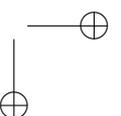
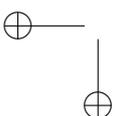
*C'est la poésie qui nous protège contre l'automatisation,
contre la rouille qui menace notre formule de l'amour et de
la haine, de la révolte et de la réconciliation, de la foi et de
la négation.²*

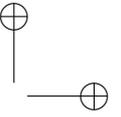
Nota introdutória

Nesta conferência internacional dedicada aos estudos de género, convocar a voz de Maria Manuela Margarido (1925-2007) parece-me significativo do ponto de vista do papel que à mulher intelectual cabe desempenhar, nomeadamente em processos históricos complexos,

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² Roman Jakobson, "Qu'est-ce que la poésie?", *Poétique*, 7, Paris, Éd. Du Seuil, 1971, p. 308.





como foi o caso dos tempos de luta pelas independências nos países africanos de Língua Portuguesa e contra a ditadura em Portugal.

Na realidade, para escutarmos a dimensão humana da poesia de Maria Manuela Margarido, precisamos igualmente de lembrar a difícil condição do homem de São Tomé e Príncipe, que viveu sob um horizonte de quase escravatura, cujo pico se situará sem dúvida nos acontecimentos do massacre de Batepá, em 3 de fevereiro de 1953, contra o qual Manuela Margarido e outros intelectuais fizeram ouvir a sua voz.

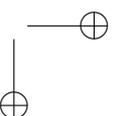
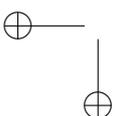
Apesar do sacrifício de muitas vidas de são-tomenses, o massacre teve a virtude de tornar visível um universo chocante, cuja existência só nos é hoje concebível se considerarmos os testemunhos vivos e documentais que lhe sobreviveram. Entre estes testemunhos, são vários os que recorrem à poesia como expressão de uma identidade (africana) composta de sofrimento, mas também de solidariedade, como o poema “Massacre de São Tomé”, que Agostinho Neto dedicou no mesmo ano e no mesmo mês à poetisa são-tomense Alda do Espírito Santo. Ilustram bem aqueles testemunhos a força de África, cujos homens ambicionavam, à época, construir, na raiz de cada derrota, a vitória do sonho comum.

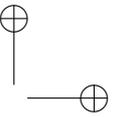
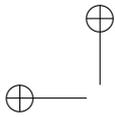
No longo e sinuoso percurso de luta pelas independências, os poetas e intelectuais africanos vestiram, como sabemos, o uniforme cultural que lhes permitiu marcar a sua posição contrária ao regime, transformando a palavra em arma e sendo muitas vezes, porventura injustamente, acusados de desprezar a qualidade estético-literária em face da urgência do apelo à dignidade.

Um percurso singular

Não foi porém esse o caso da poetisa Maria Manuela Margarido. Os seus poemas, publicados em *Alto como o Silêncio* (1957)³ e em antolo-

³ Maria Manuela Margarido, *Alto como o silêncio*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.





gias várias posteriores, podem hoje ser lidos numa perspectiva de lição cívica, mas também de aprendizagem pelo exercício de uma qualidade estética que em muito, é verdade, valoriza a mensagem que traduzem.

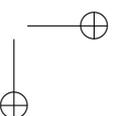
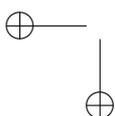
Dedicar-nos-emos aqui à percepção da amplitude de sentidos dos poemas que compõem a obra *Alto como o Silêncio*, único livro publicado pela autora e anterior a um comprometimento cultural e ideológico de rutura que veio a orientar o percurso de vida da autora. Mas, nesta sua obra, poderemos já encontrar linhas temáticas e de estilo que consolidam Maria Manuela Margarido como protagonista de uma singular voz poética no enquadramento das literaturas africanas de língua portuguesa.

Naturalmente, o seu contacto com a prisão, em 1962, impulsionou um aprofundamento do diálogo entre a poesia e a realidade, patente em poemas como “Vós que ocupais a nossa terra” ou “Socopé” (ambos de 1963), e motivou o exílio da autora em Paris, onde ficou por longos anos, ali completando uma ampla e sólida formação cultural e universitária em Ciências Religiosas, Sociologia, Etnologia e Cinema na Sorbonne e trabalhando na biblioteca da mesma universidade⁴. A sua vasta e sólida cultura, bem como a sua imagem de respeitabilidade levaram-na ao exercício das funções de embaixadora do seu país.

Os poemas de *Alto como o Silêncio*, como refere Inocência Mata⁵, revelam-nos um discurso poético de “silêncios contidos, de interiorização, de contemplação: é poesia lírica na sua mais intensa pungência – poesia que canta o amor, a solidão, o abandono, que tece considerações

⁴ Da autoria de Inocência Mata, encontramos um aprofundado estudo sobre a poesia de Maria Manuela Margarido, onde a investigadora e professora ilustra em detalhe o percurso exemplar da poetisa. *Vd.* Inocência Mata, “Manuela Margarido: uma poetisa lírica entre o cânone e a margem”, *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2.º semestre de 2004, p. 240-252. Disponível online em http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte03_art03.pdf [este artigo foi republicado em Inocência Mata, *Polifonias Insulares*. Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe. Lisboa: Colibri, 2010, p. 171-184].

⁵ *Idem*.



sobre a condição humana, inquietações sentidas como indivíduo, enquanto denuncia um desesperado desejo de evasão interior”⁶.

Os poemas publicados em 1957 conjugam, cremos, o afeto presente na voz que deles ecoa e uma atenção consciente aos aspetos marcantes da vida dos seus irmãos de São Tomé e Príncipe. Revelarão também a sua sensibilidade face ao duplo apelo da terra e da humanidade, resistindo contudo ao imediatismo e à superficialidade, procurando antes a expressão lírica do seu sentir, numa poesia que escapa ao fácil e ao óbvio.

Os tópicos terra, afeto e consciência constituem polos que nos parecem fundamentar uma visão de compromisso da poesia com a esperança. A abordagem sobre a condição humana existente nestes poemas reflete uma mundividência de carácter universal, permitindo ao discurso poético a iniciativa de um diálogo que não se deixa arrear pelas fronteiras geográficas, sobrevoando antes campos abrangentes da busca de um significado para a vida. Esta ânsia liberta-se pelo ritmo heterogéneo dos seus versos, que instituem por vezes uma cadência instável, prenunciadora de uma voz ansiosa por perscrutar o seu íntimo. É, na realidade, um Eu feminino que surge em atitude de envolvimento com o universo ou geográfico ou simbólico, como será o exemplo dos versos do poema II: “[...] De voo indefinido / Faço a ave que sonho / E no céu a lanço / Cinzenta de espanto. / Olho e não sei [...]”⁷. É da ordem do onírico, como se vê, o cosmos invocado pelo Eu e ao qual deseja entregar-se, projeto que se concretiza através do recurso a uma semântica do desejo, da liberdade e do sentimento.

Percurso idêntico segue o poema XI, onde o voo das pombas alcança o propósito de ilusão da solidão e do vazio. As asas das pombas metamorfosear-se-ão em raízes de liberdade que alimentarão o futuro, conforme sugerido pelos versos “Fecundo o voo das pombas / Iludindo a solidão / No cinzento-nuvem do vácuo. / As asas desdobram-se /

⁶ *Idem*, p. 246.

⁷ Manuela Margarido, “poema II”, *idem*, p. 11.



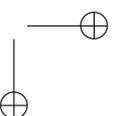
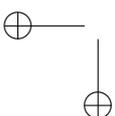
Em liberdade, acesas. / Estendem-se raízes / No espaço e no tempo”⁸. Também a confissão da necessidade de entrega ao amor, amor esse de carácter universalizante, caracterizará o Eu feminino do poema XIV, que confessa “Assim, tão longe / Do amor, / Não acredito em nada. Nenhuma tradição / Cultiva o futuro. / Choro / Todas as vezes / Contra mim mesma. [...]”⁹. Como se percebe, o amor assume uma significação polissémica, iludindo uma compreensão direta do texto e solicitando o empenho do leitor na compreensão dos segredos da palavra poética. O amor configura-se em eixo essencial, matricial para a sobrevivência do Eu, antevendo-se a necessidade da sua presença na construção do futuro, já que este, explicita a voz feminina, não se funda apenas na base tradicional. O amor será, pois, a base do futuro a cumprir.

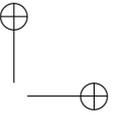
Dos poemas de *Alto como o Silêncio* se desenha também um perfil poético que contribui para a definição de um posicionamento singular perante os desafios da História, caracterizado pelo sensível, cuja potencialidade deve também ser ponderada no contexto da função pedagógica e testemunhal da poesia africana de língua portuguesa. A reflexão sobre a condição humana empreendida nos poemas de Maria Manuela Margarido repercute uma conceção do trabalho poético enquanto plataforma de diálogo com as inquietações ontológicas, revelando um sujeito atento também às vozes da terra.

De facto, a perspetiva do real por via do sentimento expressa uma mundividência veiculadora de uma sensível atenção ao universo, mostrando como a poesia pode interpelar e desafiar a vida, valorizando a palavra: o que se diz é também, em grande parte, sublimado pela linguagem onde a mensagem habita. Não será essa – a essência da palavra – a lição primordial que a poesia nos pode ensinar?

⁸ *Idem*, “poema XI”, *idem*, p. 20.

⁹ *Idem*, “poema XIV”, *idem*, p. 23.

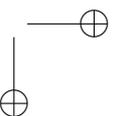
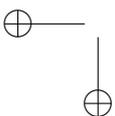


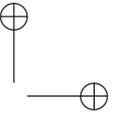
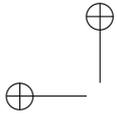


Diálogos subjetivos

Em nossa opinião, este empenhamento poético materializa-se no protagonismo dos tópicos da terra, do afeto e da consciência já enunciados, que surgem como pilares na poesia de Maria Manuela Margarido. Eles desenham uma rede intersubjetiva que convoca a influência da terra-mãe (Príncipe) na formulação poética da autora. Não consiste, no entanto, esse chamamento na enunciação simples do ideário revolucionário ou mesmo cívico. O apelo da terra surge como que moldado pelo recorte do amor do Eu lírico que não escamoteia a sua ligação profunda ao eixo fundador da pátria. Mas a união terra/afeto resulta contudo da atenção ao universo das origens, evidenciando a consciência como mediadora de um vínculo entre o Eu, a realidade e o sonho. A poesia serve assim um ideal encorpado numa estética que configura de modo muito próprio uma mensagem situada entre o sentido da angústia e o da esperança.

Elemento interessante para a concretização de uma eficácia comunicativa que estes poemas parecem visar será o diálogo estabelecido entre a voz enunciativa e o leitor, já que os poemas privilegiam com frequência deícticos e formas verbais na segunda pessoa do singular, construindo dessa forma uma proximidade entre leitor e poema/enunciador, fazendo o conteúdo da mensagem penetrar no coração e na consciência do sujeito que lê. Os poemas I, III, V, VI, VII, IX, XII, XVI, XVIII, XXI, portanto dez dos vinte e três poemas, constituem exemplo direto deste percurso dialogante, revelador de uma atitude poética persistente na busca de uma congregação de vozes, pois o Eu individual do sujeito poético submete-se ao contacto instituído com o seu destinatário, assumindo-se assim como sujeito que toma a iniciativa de se partilhar com o outro. O Eu sugere, pois, que a vida se constrói na importância mútua e não no mero protagonismo individual, embora, claro, o discurso do sentimento, da ansiedade e da perplexidade atravesse muitos dos poemas da autora.



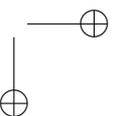
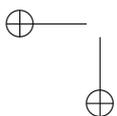


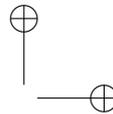
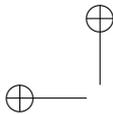
O discurso poético configura um universo que se balanceia entre um enquadramento disfórico e eufórico. A primeira dimensão contempla sobretudo os elementos constantes do mapa telúrico, sociológico e humano invocado pela voz poética em versos como “As linhas aspirais do medo / Confundem os pássaros / Que pousam nos teus ombros, / Abrigos de amoras, / Perfumadas de negrura e silêncio [...]”¹⁰. Confirma-se, logo no poema de abertura da obra, que o sujeito poético se posiciona numa atitude de escuta atenta das dificuldades encontradas na realidade e que voluntariamente denuncia: amargura, medo, silêncio e tónica racial são temas recorrentes na obra. O medo é, no poema I, elemento perturbador da percepção equilibrada do universo real. Em resposta, o poema V, em nossa opinião, um dos mais significativos, espelha bem o posicionamento do Eu face à conceção do que poderá ser uma atitude civicamente comprometida com o apelo telúrico. Neste poema, é evidente a filiação insular em que o Eu projeta a sua identidade. Esta materializa-se numa união disfórica entre o universo telúrico que preenche a instância enunciativa e a transfiguração que a experiência do medo nela opera. Devemos sublinhar a presença de elementos simbólicos negativos que contaminam a comunhão entre o sujeito e a terra: pétalas de abandono e medo, vermelha espuma, cortinas espessas de dor, grande baba negra e mortal das cobras. Trata-se, na verdade, de construções metafóricas que sugerem a ideia de decepção denunciada pela poesia.

O poema IX constitui um exemplo de uma voz reveladora da consciência sobre o presente: “O teu olhar / É o espaço incolor / Dos prados noturnos, / O vasto perfil / Da terra calada. / Espesso, / Como a larga bruma do lago / Onde cisnes negros cantam. / Só eles harmonia, / Apesar das trevas”¹¹. Poderão ser vários os significados associados ao “cisne negro”, mas o seu canto é sempre interpretado como prenúncio de morte, convocando o sentido de catarse e o renascimento da harmo-

¹⁰ *Idem*, “poema I”, *idem*, pp. 9-10.

¹¹ *Idem*, “poema IX”, *idem*, p. 18.



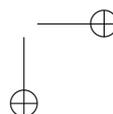
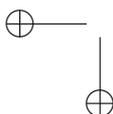


nia que lhe sucederá. É afinal, a voz consciente que, apesar da compreensão da realidade, não desiste da esperança.

O mapa literário construído nos poemas de Maria Manuela Margarido surge também pela memória do universo da infância e pela concepção de que o tempo será ainda longo até ao encontro do (re)nascimento de um universo outro. Assim, o painel negativo dos sentimentos e sensações tenebrosos surge como elemento necessário para o acesso no futuro a um distinto patamar, deixando, pois, os poemas também uma fé no futuro.

No autorretrato desenhado para o número oito da revista *Faces de Eva*, em 2003, a poetisa ilumina a mensagem geral dos poemas de *Alto como o silêncio*, sugerindo que aqueles traduzem como que a saudade dos sons, cheiros, luz e, também das angústias, dos medos e sonhos da sua ilha. O mar surge, ainda na ótica da autora, como elemento libertador e opressor, quase como reflexo das contradições do ser humano. Parece-nos que esta reflexão da poetisa tem na sua base a vivência dos três vetores que presidiram à nossa leitura: terra, afeto, consciência.

Creemos, assim, que a poesia de Maria Manuela Margarido se oferece, pela sua qualidade estética e pela dimensão humana que concretiza, a leituras renovadas, no sentido da apropriação da amplitude do seu labor poético, a par da consciencialização da dimensão humanista da poesia.





Escritoras Comprometidas na Luta das Mulheres e na Resistência ao Estado Novo: a singularidade de Maria Lamas

Regina Marques¹

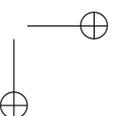
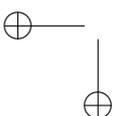
Não podemos prescindir do passado porque nele vertemos a nossa vida, a nossa sabedoria, as nossas recordações, a nossa tristeza, o nosso sentido da realidade.

Susan Sontag²

Entre os anos 30 e 50, surgem em Portugal, uma plêiade de escritoras de faceta realista empenhadas no desenvolvimento da literatura de autoria feminina que tratam peculiarmente as questões da posição social da mulher e as vivências femininas. Maria Lamas faz parte desse rol de escritoras. Autora, segundo Óscar Lopes “da nossa melhor literatura infantil e que se distingue pelos amplos e reveladores inquéritos

¹ Ex-Professora-adjunta ESE/IPS, doutora em Ciências da Comunicação; Movimento Democrático de Mulheres

² Susan Sontag, *La literatura es la libertad* (versão eletrónica consultada em 7 de Junho de 2004 em http://www.zmag.org/spanish/0604_sontag.htm).



aos problemas das mulheres”³, nela, perscrutamos uma escrita de intervenção, atravessada por géneros intranquilos, irreverentes e inconformistas com os cânones da época.

Escrita, quase sempre autobiográfica e autorreferencial, portadora de mensagem social mergulhada na sua vivência e experiência pessoal e mesmo íntima, mas de índole política e comprometida. Narradora de histórias de mulheres aproximadas pelos olhares jornalístico, antropológico ou etnográfico, inseridas na história e na geografia do Portugal rural e urbano e no mundo das assimetrias, desigualdades e repressão que assolaram Portugal durante quase 50 anos.

Colando-nos à terminologia de João Barrento, diremos que Maria Lamas se situou de *travesso* relativamente ao *mainstreaming* da época, qual barómetro ou harpa eólica, em cujas cordas reverberam, com timbres e alturas diversos, os ventos da história e o sopro das ideias⁴.

Destacaremos de forma biográfica Maria Lamas, a jornalista, a escritora comprometida e resistente ao Estado Novo em Portugal, referindo de passagem umas quantas outras portuguesas que, nesse território de combate, se notabilizaram. Por analogia de carácter e percurso insubmisso, evocamos Susan Sontag, também ela escritora, mas americana e judia, ímpar denunciadora da violência e da manipulação imperial do seu país, sobre outros povos. Ao receber o Prémio da Paz em Frankfurt em 2003, Susan Sontag⁵ chamava a atenção para este mundo cheio de estereótipos e bipolarizações apressadas que importa desmontar. Convocava os escritores a fazê-lo porque são “alguém que presta atenção ao mundo”. Questionada sobre o que deve fazer o escritor, respondia: “Várias coisas. Amar as palavras. Atormentar-se com as frases. E, estar atento ao mundo [...] A função do escritor consiste em nos ajudar a ver o mundo como ele é, ou seja, repleto de muitas e diversas pretensões, papéis e experiências. [...]”.

³ António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 1975, p. 1125.

⁴ João Barrento, *A Palavra transversal*, Lisboa, Cotovia, 1996.

⁵ Susan Sontag, *La literatura es la libertad* (versão eletrónica consultada em 7 de Junho de 2004 em http://www.zmag.org/spanish/0604_sontag.htm).

Susan Sontag⁶ foi a voz que mais cedo se levantou contra a manipulação das informações vindas do Pentágono aquando do atentado do 11 de Setembro de 2001 tal como três décadas antes havia feito sobre as atrocidades do exército americano na guerra do Vietname, ou na contestação desassomburada ao envolvimento do seu país nas guerras invasoras no Iraque. Também ao receber o Prémio Jerusalém de Literatura, no ano de 2001, Sontag⁷ veio em defesa da Paz com um discurso sem rodeios pelo direito do povo palestino a um estado soberano, e a condenação de Israel pela ocupação das terras, destruição de casas, hortas e pomares da Palestina.

Entre nós, João Barrento alicerça este desiderato: “A literatura não se faz com abstracções, alimenta-se dos sentidos e da imaginação”⁸. Com este húmus, procuramos alimentar a nossa abordagem a escritoras combativas e resistentes, defensoras dos direitos das mulheres como parte intrínseca dessa aventura *única* pela emancipação dos povos e pela paz.

Estabelecido o paralelismo, começamos então alinhavando os traços biográficos de Maria Lamas como jornalista e escritora, que não falou apenas de si, mas de todas as outras mulheres, invisíveis e anónimas, a quem abriu as páginas dos jornais e revistas e lhes deu espaço e tempo de afirmação. Essa mulher que defendeu a presença da mulher no espaço público e que ousou entrar no espaço privado e íntimo da mulher, enaltecendo o sentimento e o Amor, como motores indispensáveis ao bem estar e à felicidade. Essa Mulher que aqui trazemos merece ser mais conhecida, como intelectual, empreendedora de grandes ideias transformadoras, empreendedora de uma escrita experienciada e informada no feminino universal.

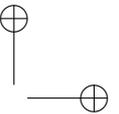
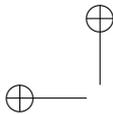
Vejamos como ela própria entendia a sua profissão. Pela investigação de Eugénia Vasques⁹, sabemos que Maria Lamas desejou ser uma

⁶ Susan Sontag, *Ao mesmo Tempo, Ensaios e discursos*, Lisboa, Quetzal, 2011.

⁷ *Ibidem*

⁸ João Barrento, *A palavra transversal*, Lisboa, Cotovia, 1996, p. 65.

⁹ Eugénia Vasques, *A memória, a obra e o pensamento de Maria Lamas*, Lisboa, Colibri, 2008



escritora que “se toma a sério” uma escritora feminina “não segundo o modelo ingénuo, frívolo e superficial que, entre nós, é considerado pela grande maioria como o único compatível com a dignidade de uma senhora, mas no sentido humano”. Desejou ser uma escritora profissional que afirma:

“Pensei que devia, primeiro, apurar as minhas faculdades de observação, aprofundar a vida tanto quanto a minha inteligência e a minha sensibilidade me permitissem, estudar, sentir, para escrever, depois, alguma obra que «valesse a pena». Tinha um programa estético assente na «revelação sincera, consciente, das reacções da mulher perante a Vida» e acreditava no romance como um género capital para dar testemunho.

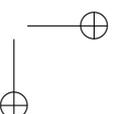
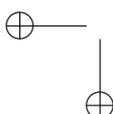
Quem conhece, como eu, a Vida, e sofreu, lutou, amou e errou como eu, tem o dever de gritar aos outros a sua experiência não como um aviso – nunca a experiência dos outros aproveitou ao semelhante – mas como um depoimento de sinceridade no labirinto de mentiras e aparências em que todos andamos metidos.”¹⁰

Maria Conceição Vassalo e Silva (Maria Lamas) nasce a 6 de Outubro de 1893, em Torres Novas, e morre aos 90 anos, no dia 6 de Dezembro de 1983.

Em 1914, começa a escrever em publicações locais. Usa os pseudónimos: Maria Fonseca ou Serrana d’ Ayre. Em 1920 vai trabalhar para a Agência Americana de Notícias onde conhece o jornalista monárquico Alfredo da Cunha Lamas, com quem casa, em Abril de 1921 e de quem se divorcia 8 anos depois. Com o pseudónimo de Rosa Silvestre, publica em 1923 o seu primeiro livro de poesia, *Humildes*, a que se segue no mesmo ano o romance *Diferença de Raças*.

Em 1925 começa a colaborar em revistas e publicações infantis, nomeadamente na Revista *O Pintainho*. Mais tarde escreve vários contos infantis: *Maria Cotovia* (1929), *As Aventuras de Cinco Irmãozinhos*

¹⁰ Em Lisboa, 7 de Setembro de 1943, *Cartas de Maria Lamas*, pp. 24-25).



(1931), *A Montanha Maravilhosa* (1933) e ainda as novelas infantis *Estrela do Norte* (1934), *Os Brincos de Cereja* (1935). Também na Revista Infantil *A Joanelinha*, editada em 1936, publica, em folhetim, o romance *O Relicário Perdido*. Em 1942 dedica a sua neta, Maria Leonor, *O Vale dos Encantos*¹¹.

Percorre, em termos de qualidade e diversidade estética, a verdadeira época de ouro da literatura para crianças em Portugal¹². Como jornalista, é na redacção de *O Século*, em Abril de 1929, que dá os primeiros passos. Pouco tempo depois passa a dirigir o Semanário feminino *Modas e Bordados*, o que faz com enorme sucesso até 1947.

A sua actividade política não agrada ao fascismo e por isso é afastada da direcção do suplemento literário *Modas e Bordados*.

Magoada, não desanima e parte para a sua intensa actividade de escritora. Parte, país fora, para sentir o pulsar da vida das mulheres, e escreve a maior reportagem que jamais se fez em Portugal sobre as mulheres nas mais variadas situações. Com o título *As Mulheres do meu País* começaram a ser publicados fascículos, como forma de fugir à censura, tendo saído o primeiro número em Maio de 1948, e o último em Maio de 1950, data da sua publicação em livro. Depressa esgotado só é reeditado em 2002, com uma notável edição da Editorial Caminho, prefaciada por três das suas netas, Maria Leonor Ribeiro da Fonseca Calixto Machado de Sousa, Maria José Cunha Lamas Caeiro Metello de Seixas e Maria Benedicta Vassalo Pereira Bastos Monteiro. Esta edição apresenta uma apurada cronologia da autoria de sua filha, Maria Cândida Caeiro.

“Os meus problemas eram os problemas de todas as mulheres”, diz a escritora no prefácio. “Fui ao encontro das minhas irmãs portuguesas, procurei conhecer e sentir as suas vidas humildes ou desafogadas,

¹¹ As datas aqui expressas são as que constam da cronologia inserta em *As Mulheres do meu País*, da responsabilidade de sua filha Maria Cândida Caeiro, na edição da Caminho, 2002.

¹² José António Gomes, Professor da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto; director da revista *Malasartes*; crítico literário (Congresso Maria Lamas, uma mulher do nosso tempo, 2004, Porto).

as suas aspirações ou a sua falta de aspirações, sintoma alarmante da ignorância, desinteresse e derrota”, mas, dúvidas houvera, “basta contar como elas vivem e sonham e lutam e sofrem, para que o grande problema se revele no seu profundo e dramático sentido humano”¹³.

Maria Lamas teve que vencer muitos obstáculos para editar este seu livro mas confiava na sua pertinência e eficácia. Se ao menos ele vier “abalar a indiferença perante os problemas femininos” já teria “valido a pena”. Esta sua reportagem é nas suas próprias palavras “uma expressão da fraternal solidariedade com as mulheres do meu País [...] vítimas milenárias de erros milenários, que, apesar de tudo, continuam a ser as obreiras da vida”¹⁴.

As Mulheres do meu País é, acima de tudo, um testemunho impressionante da condição feminina no limiar dos anos 50. Uma obra que deixa rasto e desafia a lutar, “por uma nova manhã, mais luminosa e de maior esplendor”.

Com interrogações permanentes sobre as razões culturais e históricas da inferioridade das mulheres e sobre o seu real estatuto social e político nas diferentes sociedades, escreve depois *As Mulheres no Mundo*, editado em 1952.

Trata-se desta feita de um verdadeiro tratado da “História da Mulher e não de algumas mulheres” como faz questão de dizer. São dois tomos, respectivamente, com 627 e 650 páginas, sobre a mulher no trabalho, na vida social e doméstica, um rosário de costumes e tradições, salientando os avanços civilizacionais das mulheres, das sociedades pré-históricas às grandes civilizações passando pelos grandes períodos do Renascimento, da Revolução Francesa, até aos meados do século XX e suas indiscutíveis conquistas.

Nele, podemos contactar os diferentes estádios e percursos da luta feminista no mundo, e o grande papel das mulheres, de vários estratos sociais, na construção do progresso da humanidade a par dos profundos

¹³ Maria Lamas, *As Mulheres do meu País*, Lisboa, Caminho, 2002, notas introdutórias.

¹⁴ *Ibidem*.

atrasos e assimetrias que Maria Lamas encontrou entre mulheres – as do povo e as das classes mais abastadas – e entre povos das diferentes civilizações e épocas. Em 1960, publica outra obra de grande fôlego *o Mundo dos Deuses e dos Heróis, Mitologia Geral* que aparecendo no masculino, não pode deixar de ser reportado à época em que os seus fascículos foram divulgados. Numa releitura actual, percebemos que esse Mundo é também das Deusas e das Heroínas, e das Mulheres que tal como Maria Lamas o povoam.

Maria Lamas viveu a maternidade com a alegria e as dificuldades de mulher só. Num diálogo com Rosa Nery que entrevista dezenas de mulheres da resistência ao fascismo, Maria Lamas confessa uma outra faceta da sua vida “O facto de ter procriado encheu-me de responsabilidades e deu-me um novo amor. As minhas filhas seriam, de futuro, o grande amor da minha vida. Trabalharia muito para elas e estudaria muito mais para as poder educar. Toda a minha vida ficaria subordinada às minhas filhas, até ao seu casamento. A partir do momento em que se casaram, entreguei a minha vida à política. O meu primeiro acto político foi assinar as listas para a fundação do MUD juvenil, em 1945. Ao fazê-lo, saí do anonimato”¹⁵

Na verdade, Maria Lamas destaca-se na política integrando as organizações democráticas opositoras ao Estado Novo. Nelas se insere e participa de corpo e alma. Integra o MUD juvenil desde a assinatura de listas para a sua formação em 1945. Vem a integrar a Comissão Executiva do MND. Adere em 1945, ao Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP) de que vem a assumir a Presidência da Direcção em 1946. A sua fervorosa e qualificada actividade no CNMP é assinalada nas múltiplas cartas que recebe das activistas, nas conferências que profere, nos muitos testemunhos escritos da altura. Exponente máximo de uma actividade pioneira, de engrandecimento e de valorização das mulheres nas artes e na cultura, foi a Exposição de Livros Escritos por Mulheres que o CNMP promoveu na Sociedade Nacional de Belas

¹⁵ Rose Nery Nobre de Melo, *Mulheres Portuguesas na Resistência*, Lisboa, Seara Nova, 1975, p. 94.

Artes em Lisboa, em Janeiro de 1947. Ganhando a colaboração de mulheres escritoras, cientistas, políticas de todo o mundo, Maria Lamas, também ela grande cidadã do mundo e vulto da Cultura Portuguesa conseguiu com esta Exposição, acompanhada de diversas conferências, uma enorme visibilidade para a causa das mulheres em Portugal. Esta iniciativa teve tamanha repercussão pública que a PIDE, na manhã de 13 de Janeiro (dia seguinte do previsto do encerramento), estava na SNBA. Mas só lá encontrou as paredes, porque cautelosamente tinha sido desmontada pelas activistas durante a noite. Porém, em Junho do mesmo ano, por ordem escrita do Governo Civil de Lisboa, o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas foi encerrado ao mesmo tempo que Maria Lamas foi afastada do seu lugar de directora do suplemento literário *Modas e Bordados*.

Esteve presa em Caxias no ano de 1949 com Virgínia de Moura e Ruy Luís Gomes, entre outros. Foi presa mais duas vezes, em 18 de Julho de 1950 e em 1953. Desta vez foi presa no avião antes de desembarcar no aeroporto da Portela após ter participado durante esse ano em vários congressos no estrangeiro. Com elas outros antifascistas foram presos.

Exilou-se em Paris, e aí permaneceu de Junho de 1962 a 3 de Dezembro de 1969 com uma estreita ligação à vida portuguesa e aos portugueses, também muitos deles exilados, que nela encontravam o calor das palavras amigas, um esteio de fraternal cumplicidade. No regresso a Portugal retoma a escrita e desdobra-se em conferências.

Não nos cansamos de repetir, Maria Lamas foi uma intelectual comprometida, mulher de afectos e inteligência, denodada combatente pela liberdade. Foi um rosto presente com quem sempre contaram os democratas e antifascistas em todos os momentos. Ao mesmo tempo é capaz de articular, com sabedoria a proposta política de libertação que defende, com a sua competência profissional, de jornalista e arte de escrever. Aliás, faz da sua arte, a escrita, uma arma de combate na defesa dos direitos das mulheres e por nobres valores humanistas e da solidariedade humana. As suas duas mais importantes obras *As Mulhe-*



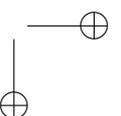
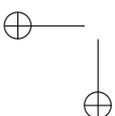
res do Meu País e *A Mulher no Mundo* são testemunhos vibrantes do seu amor e dedicação à causa das mulheres e do seu país e são escritos com grande pendor jornalístico. Empenha-se na acção e organização das mulheres e na luta pela Paz a nível nacional, mas a sua actividade projecta-a para o palco internacional de grande prestígio. Participa correndo sempre risco de prisão em múltiplas iniciativas internacionais. É a presença portuguesa no Congresso fundador da Federação Democrática Internacional de Mulheres (FDIM), 1946, em Paris, ao lado de Eugénie Cotton, quando no pós-guerra, as mulheres decidiram unir vozes contra o holocausto, contra a guerra.

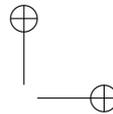
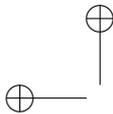
Maria Lamas, não foge à regra do comportamento genérico das presas políticas descrito por Ricardo Vinyes,

“As presas não foram simples sujeitos de sofrimento incapazes de algo mais que o lamento. . . ao contrário aparecem como pessoas com vontade e capacidade de compreender o que acontecia à sua volta e responder a esse ambiente com os meios e as atitudes que consideravam oportunas (. . .) O cárcere nunca foi um parêntesis para as reclusas, mas uma construção biográfica que muitos anos converteu, por decisão própria, em testemunhos activos, ou seja, testemunhos que não só deram conta da «verdade» do que aconteceu, mas também uma interpretação própria dos factos vividos . . . para muitas significou uma aprendizagem muito dura sobre a qual assentaram e consolidaram convicções, e através destas, a sua identidade, precisamente aquelas por que tinham sido capturadas e presas”¹⁶

Maria Lamas assumia corajosamente a participação cívica e política, numa época em que era muito difícil dentro e fora do país participar em qualquer manifestação democrática de índole social, cultural ou política. Vivia-se a negra noite fascista e tais reuniões eram vistas como seriamente perigosas para o regime, pelos temas abordados e pelas aglomerações de pessoas que proporcionavam. Viveu intensamente

¹⁶ Ricard Vinyes, *Presas políticas*, Barcelona, RBA, 2006, p. 267.





o 25 de Abril. A Liberdade com que sonhou abraçou-a. Vêmo-la na rua, sorridente, entre os populares ao lado dos soldados. No ano de 1975, com 82 anos, já num País liberto do fascismo faz a sua última viagem ao estrangeiro para participar no VII Congresso da FDM em Berlim. Foi Presidente honorária do MDM e Directora da Revista *Mulheres*, criada em 1978. Foi a primeira personalidade a receber a distinção de honra do MDM, no dia 8 de Março de 1982, num momento “de grande emoção” como descrevem os jornais da época. No Luis, com 88 anos,

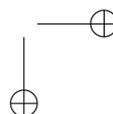
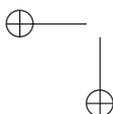
“No meio de cravos vermelhos e brancos, com toda a gente de pé, Maria Lamas agradeceu comovidamente e disse as seguintes palavras: Que esta noite seja mais um contributo para a Paz, fundamental para o Mundo. E que em Portugal reúne um ambiente de unidade, de confiança, para que possamos realmente caminhar, progredir, criar uma vida mais justa para todos, para melhorar as condições daqueles que vivem em piores circunstâncias.”¹⁷

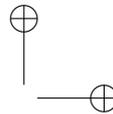
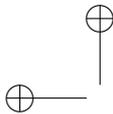
Quando morre aos 90 anos, o *Primeiro de Janeiro* escreve “morreu uma mulher que combateu pela mulher e por todos os explorados e oprimidos”, “uma afirmação da inteligência e da especificidade feminina”¹⁸.

A liberdade que Maria Lamas viu nascer, como seu filho, trouxe-lhe merecidas homenagens. A Ordem da Liberdade atribuída pelo Presidente da República, General Ramalho Eanes, marcará certamente o pendor universal da vida, do pensamento e da sua acção, mas, muitas outras homenagens tiveram o cunho do enaltecimento da sua dedicação e estatura moral e ética, em prol de causas em que as mulheres, os intelectuais, os políticos, os artistas, os democratas, o povo se entrelaçaram, por valores como a Igualdade, os direitos humanos, a liberdade

¹⁷ *Jornal de Alenquer*, 10 de Abril de 1982.

¹⁸ *Primeiro de Janeiro* de 7 de Dezembro de 1993.





e a Paz. Em 2008, a título póstumo, recebe a medalha de ouro comemorativa do 50º aniversário da Declaração Universal dos Direitos do Homem, atribuída pela Assembleia da República.

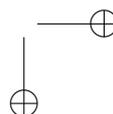
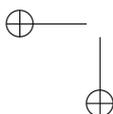
Nos momentos conturbados que vivemos, de grande austeridade e empobrecimento das mulheres, é nosso dever conversar com a obra de Maria Lamas.

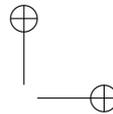
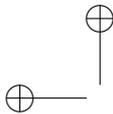
Quando as desigualdades não cessam de aumentar e continuam a ser uma sentença *meio suspensa* sobre as nossas sociedades, celebrar Maria Lamas é actualizar o seu importante legado, pela Paz e pela Vida, pelo “ideal da solidariedade humana”, único ideal a que Maria Lamas “sacrifica o sonho”.

Quanto a nós, Maria Lamas antecipa nos anos 50 os Women’s studies ou Estudos de Género, com uma reflexão sobre os diferentes Feminismos, e antecipa-se, na escrita de uma história contada no feminino, que só nos anos 80 do passado século começa a ganhar corpo na Europa. Além disso, submete-nos a uma reflexão para a acção da maior actualidade. Inserida na sociedade e na luta pela liberdade, Maria Lamas adere, estimula e enaltece as organizações de mulheres, dá-lhes dinamismo e sustenta-as como sujeitos da história e da transformação da cultura emancipadora das mulheres e das sociedades. Exemplo de Mulher, que não precisou de abdicar de nenhuma das suas dimensões, viveu a Vida com sacrifícios e sonhos, sofrimento e alegrias e muita generosidade. As suas teses expressas ao longo dos milhares de páginas, impressionam-nos pela perspicácia e modernidade¹⁹. Respigamos do seu texto estas considerações:

“Em muitos países o movimento feminino não atingiu ainda o seu máximo desenvolvimento e a sua completa finalidade. É certo que as mulheres que lutam pela total dignificação do sexo feminino constituem quase sempre, uma minoria. Mas isso não

¹⁹ O sentido do “moderno” continua mais vivo do que nunca – o presente vivo e a sua urgência, a experiência de uma *actualidade* que é fundamento de liberdade, acto e criação. Damos à palavra o sentido de Foucault, a modernidade é um modo de ser da actualidade, cujo sentido está em aberto, que se joga dia a dia.





diminui nem a importância nem a justiça das suas reivindicações”.

E, mais adiante, prossegue:

“Mesmo nos países onde as mulheres votam e ocupam os mais altos cargos na vida pública e social (...) mesmo nos países onde a mulher elege e é eleita, participando directamente na vida política, (...) há alguns onde a situação da mulher é na realidade inferior e a sua mentalidade se mantém estacionária, senão retrógrada (...) as causas deste grave paradoxo requerem um estudo atento e sincero, (...) para se anularem as distinções (...) só assim se tornarão iguais perante a lei e perante os seus direitos humanos – não apenas teoricamente, mas na realidade da vida quotidiana e na construção consciente do seu destino e da sua felicidade”²⁰

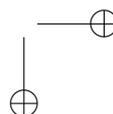
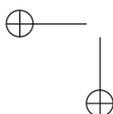
Maria Lamas foi uma feminista, na mais nobre acepção da palavra, inconformada com a dura situação das mulheres, sedenta de melhorar a vida daquelas que designou como a “metade feminina do género humano”. Denuncia a farsa da dominação masculina escrevendo:

“ A História apresenta-nos o homem como o grande herói da espantosa epopeia do género humano; o cérebro que pensa, a vontade que comanda, o braço que executa. A mulher, pelo contrário, é uma figura secundária, anónima. Contudo, ela esteve sempre presente no desenvolvimento das sociedades, como inventora, obreira e estimuladora, cujos esforços, labor e sacrifícios não conheceram limites”²¹

O Congresso “Maria Lamas, uma mulher do nosso tempo”, promovido pelo Movimento Democrático de Mulheres, em Maio de 2004,

²⁰ Maria Lamas, *A Mulher no Mundo*, Rio de Janeiro, Lisboa, Livraria Editora da Casa do estudante do Brasil, 1952, Vol. II, p. 646.

²¹ Maria Lamas, *A Mulher no Mundo*, Rio de Janeiro, Lisboa, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952, Vol. I, p.621-622.

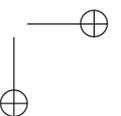
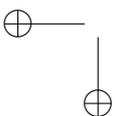




na Biblioteca Almeida Garrett no Porto, cujas intervenções estão publicadas em livro *A memória, a obra e o pensamento de Maria Lamas* veio exactamente revitalizar em nós o seu pensamento contra o esquecimento, não deixando apagar da nossa memória colectiva as brilhantes páginas da luta emancipadora. Recordar mulheres, que muito antes de nós, abraçaram a causa das mulheres ora como vítimas milenares de injustiças e opressões ora como obreiras de sublimes itinerários é uma urgência face à banalização, depreciação, ocultação ou deformação presentes sob vários formatos no discurso vigente.

O combate de hoje contra as desigualdades e injustiças sociais, pela inserção da mulher em todas as esferas de acção política, pela sua dignificação e pela valorização das suas competências e experiências, pelo respeito dos seus direitos como direitos humanos – tem as suas raízes neste heróico trabalho – pensamento e acção – de Maria Lamas, e de tantas mulheres do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, da Associação Feminista para a Paz e tantas outras organizações que se sucederam.

O nosso combate pelos direitos das mulheres radica na ligação entre memória e acção. Radica no passado feito presente. Radica na memória dos factos, nas experiências, na racionalidade dos afectos, sentimentos e emoções. Nas relações e conexões históricas. É um combate assente numa palavra transversal – do Direito, da Poética, da Filosofia, da Ciência e da Técnica, da Política – sem a qual não há actividade criativa nem possibilidade de invenção. É um combate que radica na acção de tantas mulheres escritoras que neste período ousaram “falar das mulheres e como mulheres”. Resistentes e transgressoras foram, sem dúvida, Maria Archer, Irene Lisboa, e num tempo mais nosso, as três Marias – Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno ou ainda Lídia Jorge com as suas destemidas personagens femininas a braços com o aborto clandestino, a prostituição ou o tráfico, “temáticas que, para Maria Velho da Costa, obviamente, só podem ser



femininas”²². Não esquecemos Sophia de Mello Breyner Andresen²³ e a sua poesia ávida de justiça em tempos de opressão

[...]

Sei que seria possível construir a forma justa
De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo [...]
E este é o meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo.

Maria Lamas foi uma escritora romancista – uma mulher de afectos – uma ensaísta. O primeiro trabalho que assinou com o nome de Maria Lamas foi o romance *Para Além do Amor* (1935). Escreve ainda o romance *A Ilha Verde* (1938); faz traduções de grandes obras e autores, entre os quais *Dostoievsky* de Tassos Athanassiadis, *Adriano* de Marguerite Yourcenar, *Os Miseráveis* de Vítor Hugo.

Maria Eugénia Vasques no Prefácio à 2^a edição do romance *Para Além do Amor*, deixa no ar a ideia de que Maria Lamas – pelas vicissitudes da sua vida pessoal e política teve que ser uma “romancista inacabada”. Permito-me realçar nesse romance – que diria ensaístico – a relação íntima e identitária de Maria Lamas, com os sentimentos, os afectos e o Amor, da sua personagem Marta, louca de amor por Gabriel, esse revolucionário que tem de partir para a luta. Neste romance Maria Lamas tece as histórias das suas vidas, experiências e visões do mundo, vidas cruzadas de sentimentos e amores, eivadas de ambiguidades, ora sedentas de justiça e fortes vontades, ora repletas de intermináveis e insatisfeitos sonhos.

“... Subitamente, desejei que alguém me beijasse muito, muito,
e me embalasse nos seus braços, apertando-me sofregamente e

²² Maria Velho da Costa entrevistada muito recentemente num jornal diário dizia “não sei o que é a escrita feminina ... mas acho que há temáticas que obviamente só podem ser femininos” (*Público*, 13 de Janeiro de 2013).

²³ Do poema *A Forma Justa*



dizendo-me palavras de infinita meiguice. Devia ser bom adormecer assim. . . depois, sem que eu soubesse a causa, chorei convulsivamente, escondendo a cabeça sob a roupa para que me não ouvissem soluçar. E naquela noite, enquanto a tempestade rugia lá fora em todo o sinistro esplendor da sua força destruidora, despertava ingenuamente, entre os cortinados brancos dum leito virginal, o instinto amoroso do meu corpo de mulher.

Há tanto tempo já! Vieram depois horas de deslumbramento, de vertigem, e com elas, as crises súbitas de desalento, as íntimas decepções, os fervores estéreis, cada vez mais frequentes, cada vez mais torturantes! E a descrença envenenou a minha alma. Se eu pudesse acreditar em alguma coisa, em alguém, em mim própria! Mas, como, se cada esperança esconde uma ilusão, se tudo falha. Julga-se ter encontrado tudo na expressão profunda dum olhar, na serena energia de uma voz, no talento, na Arte, na própria bondade, e é mentira. . . Tudo é fugaz, tudo é imperfeito e efêmero. As resoluções como os sentimentos.”²⁴

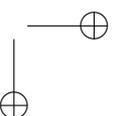
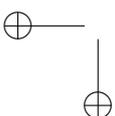
Marta não esconde a angústia, a dor e o sacrifício de ver partir Gabriel, o seu Amor e ficar. Cumprindo afinal o que com ele aprendera. Para além do amor, mesmo do “nosso amor” está, o *ideal sagrado* da solidariedade humana.

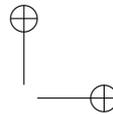
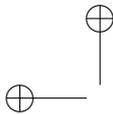
Marta fica só. Não se arrepende. Acaba por se sentir mais total e completa.

Marta poderá ser a própria autora. Maria Lamas em registo autobiográfico, traça o seu horizonte de vida

“Há almas a que não bastará nunca a razão e a inteligência. Precisam de sonho, de infinito! A minha alma é assim. Não posso limitar-me a uma felicidade egoísta, preciso da felicidade do mundo; mas como essa aspiração é irrealizável, contentar-me-ei dando a minha contribuição para a felicidade do pequeno mundo em que posso intervir.”

²⁴ Maria Lamas, *Para Além do Amor*, 2^a edição, Lisboa,, Parceria António Maria Pereira, 20022.





Este mesmo horizonte está presente naquele que terá sido o seu romance autobiográfico inacabado, *O Despertar de Sílvia*²⁵

“Descobri que, para mim, o Amor teria de ser a minha realização total. O que em mim existia de ardente, inquieto, insatisfeito, não era apenas o coração, era também o cérebro. Eu não podia limitar-me a ser uma mulher que sonha. . . Eu queria ser uma mulher que vive conscientemente”.

Tão transbordante e exaltante foi esse lado da sua vida que Mário Neves²⁶ em nome do Movimento de intelectuais que a homenageou, em 1973, na Casa da Imprensa, sublinhava:

“Foi o amor que inspirou toda a sua maravilhosa existência, não somente o amor que procria, como ela escreveu numa das suas obras mais belas, mas também, e muito, a ternura humana que suplanta afectos pessoais e torna o homem irmão do homem”.

Maria Lamas lutou. Lutou por Amor. Sobretudo ao deparar-se com aquelas mulheres:

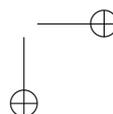
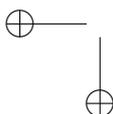
“de vestes escuras e miseráveis, mãos grosseiras e pés nus sobre o chão pedregoso” , “resignadas, afeitas a um desconforto desumano, ignorantes do que ia pelo Mundo (...) que sofriam, duramente na carne fustigada pelas tempestades, envelhecidas antes do tempo pelo trabalho e as privações” e, (porque) com elas conversava, de irmã para irmã, foi então capaz, disse, de dar um sentido verdadeiramente humano e real à palavra: Vida!”²⁷.

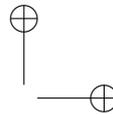
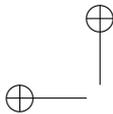
Vida, que Maria Lamas viveu integralmente, com a razão dos afectos, que cimentaram a convicção, para difundir firmemente a ideia de

²⁵ Publicado na *Revista Quatro Estações*.

²⁶ Mário Neves, *Esboço de um Perfil de Maria Lamas*, Lisboa, Casa da Imprensa, em 6 de Outubro de 1973.

²⁷ In *As Mulheres do Meu País*, *op. cit.*.





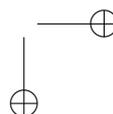
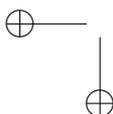
que a ternura, as emoções, a intimidade, a felicidade transformam a nossa capacidade de amar o mundo, para nele intervir.

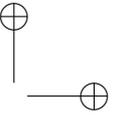
Liga-nos a esta mulher a cumplicidade de uma luta com contornos que a história inscreve e re-escreve a cada passo. Liga-nos a Maria Lamas a sua inquietação, a sua travessura, o convite permanente a ligações entre o pessoal, o íntimo, o social e o político, a sua clarividência para ver na mulher não o outro do homem mas uma mulher que se constitui como outro em si mesmo. Não se deixando enredar na teia dos feminismos essencialistas nascentes, foi capaz de ver a questão das mulheres nas suas interfaces singulares e intersticiais de relação com o mundo, o que aproximará Maria Lamas dessa fecunda tese de Julia Kristeva²⁸, para quem a possibilidade real de emancipação das mulheres na sua diversidade reside primeiramente na capacidade de “singularizar o político e politizar o singular” renunciando que *tudo o que é humano é político*.

Em guisa de conclusão, reforçamos o sentido que quisemos dar a toda a comunicação. A realidade das mulheres não é una, mas antes plural, não é apenas a parte visível e observável, mas também o oculto, o indizível, o quase-dito mas não dito. O sonho, os sentimentos, os lugares e os tempos das mulheres, fazem parte desse mundo real onde vivemos. O mundo é contingente e em mudança. Onde, o que nós procurámos agarrar com alguns exemplos de escritoras resistentes é essa forma de ver e sentir a questão das mulheres, na sua obliquidade, na sua relação consigo próprias, com a alteridade e a diversidade que nos caracteriza como sujeitos de transformação, na tessitura instável das questões de *género*, numa sociedade e num mundo que nos interpelam política e socialmente, cada dia, a novos desafios ou novos sobressaltos, e que Maria Lamas é sem dúvida retrato singular. O pensamento, a vida e a obra de Maria Lamas, revivifica a questão das mulheres, a questão de género em toda a sua complexidade.

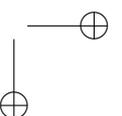
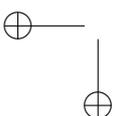
De novo, e no presente, se impõe estabelecer elos, reforçar ligações, recriar articulações para animar a luta emancipadora, a bem da

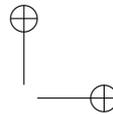
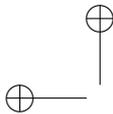
²⁸ Julia Kristeva, *La Haine et le Pardon*, Paris, Fayard, 2005, p. 225.





condição e estatuto das mulheres e da sociedade contemporânea, o que uma profícua articulação entre os movimentos sociais femininos e a investigação universitária.





A mulher ontem, hoje e amanhã: uma análise comparativa das sociedades lusa e croata

Soraia Lourenço¹
Anna Krajinović²

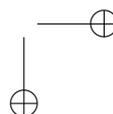
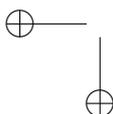
Considerações iniciais

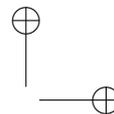
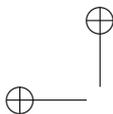
A História tem testemunhado a discriminação homem/mulher no desenvolvimento das sociedades. As desigualdades são produto de construções socio-culturais no que se refere à distribuição das relações e papéis sociais e sexuais.

Nos anos 80 e nomeadamente no discurso político-institucional das Nações Unidas, o género é referenciado no âmbito do domínio cultural, sendo muitas vezes confundido com sexo, marcador físico e morfológico de conotação biológica. Deste modo, a sociedade determina o que é feminino e o que é masculino através das suas instituições, da cultura,

¹ Leitora do Camões, Instituto da Cooperação e da Língua I. P. na Croácia.

² Colaboradora do Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, I. P. na Universidade de Zagreb.





do sistema educacional, da divisão cultural e social do trabalho, destacando o fator género como principal agente de discriminação social.

1. De onde vêm as diferenças?

Biologicamente, existem diferenças entre o sexo masculino e feminino e todas as sociedades notam e marcam essa diferença³, não só por evidenciarem diferentes papéis biológicos, mas também porque se distribuem tarefas e trabalhos mais ou menos correspondentes para o sexo masculino ou feminino. No entanto, nas sociedades atuais não é reconhecida apenas a diferença biológica entre os dois sexos, mas também a diferença de género entre mulheres e homens e raparigas e rapazes.

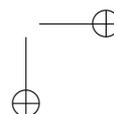
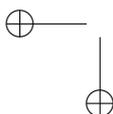
1.1. O que é o género?

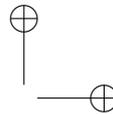
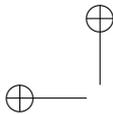
“Como categoria social, o género refere-se aos papéis impostos pela sociedade, papéis esses que regem comportamentos predeterminados como sendo apropriados e característicos de homens e de mulheres”⁴.

O conceito de género é muito importante para perceber o que realmente significa a palavra *mulher* ou *homem*, porque este conceito ultrapassa as diferenças biológicas entre os dois sexos e só através desta categoria é que podemos explicar os papéis sociais atribuídos às mulheres ou homens em determinada sociedade. Apesar do *género* ser um

³ Michelle Zimbalist Rosaldo, *Women, Culture and Society* in Michelle Zimbalist Rosaldo e Louise Lamphere, *Women Culture & Society*, Stanford, Stanford University Press, 1974, p. 18.

⁴ Ana Maria Ferreira, *Desigualdade de Género no Atual Sistema Educativo Português*, Coimbra, Quarteto Editora, 2002, pp. 77-78.





conceito claro, muitas vezes é confundido com sexo e por isso é importante distinguir, não só o *género* em relação a sexo, mas também as áreas científicas a que cada um se refere.

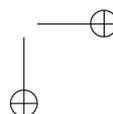
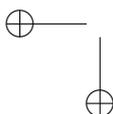
A identidade de sexo – variável independente ou explicativa que na perspetiva das Ciências Biológicas incide sobre os traços genéticos diferenciados de cada sexo.

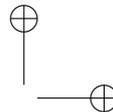
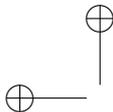
A identidade de género – variável dependente, indivíduo culturalmente determinado, perspetivada no âmbito das Ciências Sociais, incidindo sobre uma identidade psicossocial que assenta nos diferentes comportamentos, atitudes, crenças e valores que a sociedade considera apropriados em função do sexo biológico e que traz implícitas as desigualdades sociais, conceptualizadas em termos de oposições dicotómicas.⁵

A diferença entre género e sexo mostra a oposição entre *cultural* e *natural*, em que as atividades biológicas são transformadas em atividades sociais. Aquilo que é natural é medível e invariável, contrariamente ao que é cultural que é variável no tempo e no espaço e exige um estudo minucioso de todos os componentes de uma cultura. Nos anos setenta, uma das primeiras manifestações do movimento de mulheres em França avançava com um estandarte onde se lia “*Nós, que não temos história*”. Desde sempre, as mulheres foram associadas à natureza pelo seu papel biológico de reprodução. Os homens, pelo contrário, eram vistos como agentes de cultura, envolvidos na política e em todos os aspetos sociais importantes. Eram eles que, com o poder que exerciam, contribuíam e criavam a história, enquanto as mulheres não faziam parte do cultural, mas do natural, associado à casa e aos filhos.

A fim de ilustrar que o género é uma categoria social, independente da natureza dos sexos, ou seja que os papéis sociais (quer sejam estereótipos ou não) são puramente inventados e variáveis de cultura para

⁵ Ana Maria Ferreira, *Desigualdade de Género no Atual Sistema Educativo Português*, op. cit., pp. 77-78.

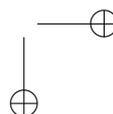
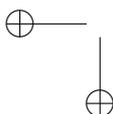




cultura, podemos observar uma cultura específica com uma tradição pouco comum. Os Arapesh da Papua Nova Guiné são uma tribo onde nenhum dos sexos mostra muita violência ou assertividade ou ainda mais surpreendente para os leitores dos países ocidentais (ou orientais) é a tribo Hibitoe da mesma ilha, onde os homens são namoradeiros, mas ao mesmo tempo púdicos, receando o sexo. São os homens que acreditam mais na força do amor e são eles que usam cosmética para se embelezarem para as mulheres que tomam a iniciativa no namoro⁶. Nesta sociedade, as mulheres têm uma posição social e económica muito forte e os homens dependem delas.

Com base nos exemplos apresentados podemos então concluir que a designação dos papéis a desempenhar por cada um dos dois sexos está dependente de cada sociedade, definindo-se, por exemplo, através dos valores tradicionais e costumes que as gerações continuam a transmitir entre si, sendo a interpretação de género em diferentes culturas tão variável que se torna quase impossível aplicar métodos científicos na investigação sobre o género. Porém, é preciso criar uma imagem global do mundo e das culturas que o constituem e assinalar os problemas que ocorreram ou ocorrem na(s) sociedade(s) com importância a nível global. Por isso, os casos pouco comuns, como a tribo Hibitoe nem sempre podem servir de modelos para as sociedades ocidentais e orientais, podendo contudo, ajudar-nos a compreender que os limites das estruturas sociais são suscetíveis a todos os tipos de mudanças.

⁶ Michelle Zimbalist Rosaldo, *Women, Culture and Society*, *op. cit.*, p. 18.





1.2.1. Identidade feminina

2.1. Mitos sobre o feminino⁷

Ao consagrarem a diferença, a História, a Ciência e a Sociedade acabam por justificá-la com base em crenças sem fundamento distorcendo factos, imagens ou mesmo manifestações biológicas.

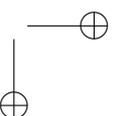
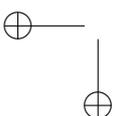
a) Na educação

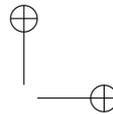
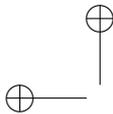
Ao longo dos séculos, o direito à educação tem sido negado às mulheres e a sua perseguição baseada em poderes sobrenaturais, associando-os ao mito das “bruxas” é um exemplo disso. Muitas mulheres foram mortas por terem conhecimentos superiores aos dos homens de áreas especializadas como biologia, química, religião, astrologia, ciências naturais, porque eram vistas como uma ameaça ao poder em vigor. Hipátia, matemática e filósofa grega do século IV, considerada a intelectual mais importante do seu tempo foi assassinada devido aos seus conhecimentos e por ser mulher.

b) No trabalho

Além das obrigações familiares, associadas à sua função de procriadoras, esposas e donas de casa, as mulheres acumulavam o trabalho nos campos e outro de cariz artesanal. O trabalho fora de casa com vista à autonomia financeira ou emancipação social era impossível quer pelos mitos associados à fragilidade física, quer intelectual ou psicológica (*a mulher coração e o homem cabeça*, fragilidade emocional). Com a Revolução Industrial, a produção doméstica foi substituída pela produção fabril em troca de um salário muito baixo e com um estatuto social

⁷ Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego, *Manual de Formação de Formadores/as em Igualdade entre Mulheres e Homens*, Lisboa, 2003, pp. 64-77 (versão eletrónica, consultada a 7 de fevereiro de 2013, em http://www.cite.gov.pt/imgs/downloads/Manual_CITE.pdf).





inferior. Surgem as profissões “femininas” e “masculinas”, a divisão laboral intensifica-se dando origem à segregação no trabalho.

c) Na lei e na religião

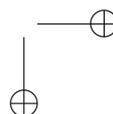
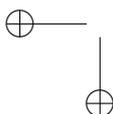
Diversos mitos religiosos entendem o papel do homem como superior enquanto a posição da mulher é inferior, por exemplo o mito da criação onde homem é criado à semelhança e imagem de Deus. Logo, a mulher, que é diferente tem de ser inferior. O mito de Adão e Eva em que a mulher surge do corpo do homem e é vista como a indutora do corpo masculino, assim é sujeita a controle. Também é considerada como a indutora do pecado da luxúria, por isso menos válida. No casamento o dever da mulher é a obediência e sujeição ao homem.

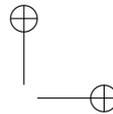
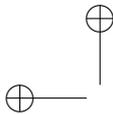
Não só as religiões, mas também as leis consagram um estatuto social, político e civil inferior às mulheres, privando-as por exemplo do seu direito à liberdade, ao trabalho, a possuir e administrar património, a decidirem sobre a sua sexualidade, a eleger e a serem eleitas, entre outros. São precisamente as leis que tornam socialmente aceitável situações de discriminação e desigualdade, perdurando no tempo, acabando por ser entendidas como verdades não passíveis de contestação, ou seja, como se da própria natureza das coisas se tratasse.

d) Associados à fragilidade física, procriação e sexualidade

Desde sempre, a fragilidade física tem sido um pretexto para as mulheres ficarem em casa (para as privar do direito à independência, à mobilidade, à livre escolha do trabalho, à educação) porque como são fracas/frágeis, são também incapazes, apesar de trabalharem arduamente não só nas suas obrigações domésticas casa e campo, mas também fora de casa. E esses trabalhos árduos eram mais mal pagos às mulheres do que aos homens, porque sendo elas fracas, o seu trabalho seria sempre menos produtivo. A fragilidade tem vindo a ser combatida, sobretudo nos últimos anos, no que concerne à longevidade.

Relativamente à sexualidade, a mulher sempre foi vista como objeto sexual não sendo considerada agente sexual, ignorando-se o facto de à





semelhança do homem, possuir também desejo sexual (manifestações de desejo ou sexualidade eram consideradas possessões demoníacas e levaram muitas mulheres à morte). Então, a mulher devia comprazer e servir os homens e procriar (o culto da Virgem Mãe concilia o que, para todas as mulheres, é inconciliável – a castidade feminina e a maternidade).

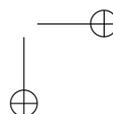
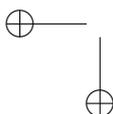
1.2.2. O começo do trabalho feminino

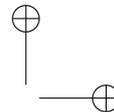
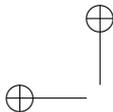
As estruturas sociais relativamente ao *género* remontam a tempos antigos na Europa, África e Ásia. Desde a Antiguidade e durante a Idade Média, as mulheres eram associadas à vida doméstica tomando conta das propriedades, habitações, filhos e animais o que subentendia as artes domésticas como a confeção do vestuário, cozinhar, educação dos filhos e outras⁸. Com o desenvolvimento dos aglomerados urbanos, as mulheres começaram a trabalhar, ainda dentro dos seus domicílios, como fiadeiras, bordadeiras, parteiras e nos finais dos séculos XVII e XVIII começaram a trabalhar como damas de companhia, percetoras e criadas⁹. Já nesta altura, com o desenvolvimento das manufaturas, as mulheres começam a trabalhar fora de casa com o seu conhecimento das artes domésticas. Com a revolução industrial, a partir do início do século XIX, muitas mulheres tornaram-se empregadas de fábricas, principalmente porque o trabalho passou da mera exploração física à vigilância das máquinas, tornando-o mais adequado às mulheres¹⁰. Porém, eram contratadas sob condições muito más, auferindo menor salário do que o homem, visto que na altura se pensava que o trabalho

⁸ Ana Maria Ferreira, *Desigualdade de Género no Atual Sistema Educativo Português*, op. cit., p. 29.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Desanka Ikić, “Žena društveno produktivnom radu” in Ivan Hvala, *Društveni položaj žene i razvoj porodice u socijalističkom samoupravnom društvu*, Ljubljana, Komunist, 1976, pp. 253-275.





da mulher não valia tanto como o do homem. A mulher tinha ainda um outro fator que a colocava numa posição desfavorável: ela tinha de fazer as tarefas domésticas e tomar conta dos filhos e ao mesmo tempo trabalhar arduamente¹¹.

Com a mulher trabalhadora “fora de casa”, entramos no século XX, marcado por duas guerras, instabilidade política e começo dos movimentos feministas, como em toda a Europa, também Portugal e Croácia, objeto do nosso estudo, são atingidos.

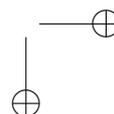
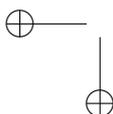
2. Ontem

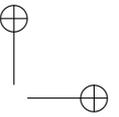
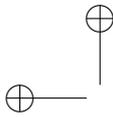
2.1. A mulher durante o *Estado Novo*

2.1.1. Enquadramento histórico

António de Oliveira Salazar, a 27 de abril de 1928, reassumiu o cargo de Ministro de Finanças durante o período da crise económica. Ele exigiu o controlo sobre as despesas e receitas de todos os ministérios e impôs uma forte austeridade e um rigoroso controlo de contas, conseguindo salvar a economia portuguesa logo no período de 1928-1929. Salazar, recusando o regresso ao parlamentarismo e à democracia da Primeira República, cria a União Nacional em 1930, visando o estabelecimento de um regime de partido único. Em 1932 foi publicado o projeto de uma nova Constituição que será aprovada em 1933. Assim, Salazar criou o Estado Novo, uma ditadura antiliberal e anticomunista tendo como *slogan* “*Deus, Pátria, Família*”.

¹¹ Ana Maria Ferreira, *Desigualdade de Género no Atual Sistema Educativo Português*, *op. cit.*, p. 30.





2.1.2. As Leis

A Constituição de 1933¹²

A Constituição de 1933 estabelece a igualdade de todos os cidadãos perante a lei, mas realça *as diferenças resultantes da natureza da mulher. O lugar da mulher é em casa.*

ARTIGO 5.º

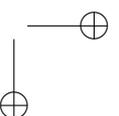
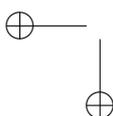
O Estado português é uma República unitária e corporativa, baseada na igualdade dos cidadãos perante a lei, no livre acesso de todas as classes aos benefícios da civilização e na interferência de todos os elementos estruturais da Nação na vida administrativa e na feitura das leis.

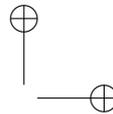
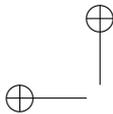
§ único — A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos, conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo, ou condição social, salvo, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família, e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das coisas.

Assim mantinha-se a opinião sobre as diferenças entre géneros, tendo como pretexto a natureza que decidiu por nós. Porém, o Estado Novo assinalava as diferenças não como algo que afastasse um sexo do outro (abertamente), mas como uma complementaridade das funções desempenhadas pela mulher e pelo homem. Assim os papéis femininos e masculinos não eram idênticos, mas complementares, sendo a mulher aquela que cuida dos filhos e se ocupa do lar¹³ e o homem, o chefe da

¹² Constituição da República Portuguesa de 1933 (consultada a 3 de maio de 2013 em <http://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933-Indice.pdf>).

¹³ Anne Cova e António Costa Pinto, *O salazarismo e as mulheres uma abordagem comparativa*, s.l., s.e., 1997, p. 3.





família. O Estado Novo desejava ver a complementaridade dos cônjuges como garante da estabilidade familiar que era um dos principais interesses do Estado.

Concordata de 1940

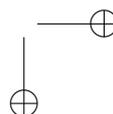
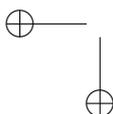
A ideologia do Estado Novo tem associada uma forte componente católica e a subida de Salazar ao poder deu origem a um processo negociado que visava a criação de um sistema bem definido e estável das relações Estado-Igreja. Este processo culminou com a assinatura de uma Concordata entre Portugal e a Santa Sé, no dia 7 de maio de 1940, a qual viria a oficializar as relações entre as duas partes, veja-se a título de exemplo: “entende-se que, pelo próprio facto da celebração do casamento canónico, os cônjuges renunciarão à faculdade civil de requererem o divórcio”.

O direito de voto¹⁴

Artigo 1.º Os vogais das juntas de freguesia são eleitos pelos cidadãos portugueses de um e de outro sexo, com responsabilidade de chefes de família, domiciliados na freguesia há mais de seis meses. §1.º Têm responsabilidade de chefes de família para os efeitos do corpo deste artigo: 2.º As mulheres portuguesas, viúvas, divorciadas ou judicialmente separadas de pessoas e bens com família própria e as casadas cujos maridos estejam ausentes nas colónias ou no estrangeiro [...]

Art. 2.º Os vogais das câmaras municipais são eleitos na proporção a estabelecer no Código Eleitoral: (...) 5.º Pelos cidadãos portugueses do sexo feminino, maiores de vinte e um anos, com curso secundário ou superior comprovado pelo diploma respectivo, domiciliados no concelho há mais de seis meses [...]

¹⁴ Cf. o Decreto-Lei n.º 19692, artigos 1.º e 2.º, de 5 de maio de 1931.



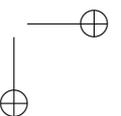
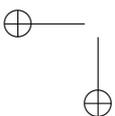


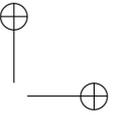
No ano de 1946 este direito vem a ser estendido às eleições legislativas e presidenciais pela publicação da Lei n.º 2015, de 28 de maio. Apesar de tudo as condicionantes ainda são muito restritivas:

Artigo 1.º São eleitores do Presidente da República e da Assembleia Nacional: 3.º Os cidadãos portugueses do sexo feminino, maiores ou emancipados, com as seguintes habilitações mínimas: a) Curso geral dos liceus; b) Curso do magistério primário; c) Curso das escolas de belas-artes; d) Cursos do Conservatório Nacional ou do Conservatório de Música do Porto; e) Cursos dos institutos industriais e comerciais. 4.º Os cidadãos portugueses do sexo feminino, maiores ou emancipados, que, sendo chefes de família, estejam nas demais condições fixadas nos n.ºs 1.º ou 2.º; 5.º Os cidadãos portugueses do sexo feminino que, sendo casados, saibam ler e escrever português e paguem de contribuição predial, por bens próprios ou comuns, quantia não inferior a 200\$.

No dia 26 de Dezembro de 1968 é publicada a Lei n.º 2137, que vem finalmente remover qualquer discriminação em função do sexo, permanecendo contudo desigualdades relativamente às eleições locais. O diploma legal não faz a distinção entre “cidadãos portugueses do sexo masculino” e “cidadãos portugueses do sexo feminino”. O voto é apenas restringindo aos cidadãos que não saibam ler e escrever e nunca tenham sido recenseados ao abrigo da Lei n.º 2015, de 28 de maio de 1946:

Base I – São eleitores da Assembleia Nacional todos os cidadãos portugueses, maiores ou emancipados, que saibam ler e escrever e não estejam abrangidos por qualquer das incapacidades previstas na lei; e os que, embora não saibam ler nem escrever português, tenham já sido alguma vez recenseados ao abrigo da Lei n.º 2015, de 28 de Maio de 1946, desde que satisfaçam os requisitos nela fixados.





2.1.3. As condições de vida da mulher

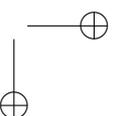
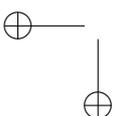
O papel da mulher em casa era cuidar da família, representar a mãe perfeita para os filhos e a esposa perfeita para o marido (assegurar a tranquilidade de espírito do marido), criar um ambiente harmonioso em casa, ser garantia moral, coração de casa (homem é cabeça e chefe da família). Este papel de mulher era até glorificado por ser tão importante, dado que o conceito da família se entendia como a base da sociedade. Porém, era o pai que governava a família e orientava a instrução e educação dos filhos, a assistência deles, etc. Além disso, é permitido ter apenas uma família “legítima”¹⁵.

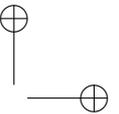
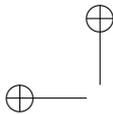
O trabalho da Mulher

O trabalho “fora de casa” não era aconselhado, principalmente aquele que era realizado em indústrias/fábricas. No começo do Estado Novo, as mulheres ativas constituíam 17% e nos anos 50, 22,7%. No final do Salazarismo, a maioria das mulheres que trabalhava fora de casa era solteira: 53,7% celibatárias, 9% divorciadas ou separadas, menos de 1% viúvas e 36,3% casadas. Mais de metade das celibatárias ativas exerciam trabalhos não especializados ou manuais. A maioria das mulheres trabalhava no campo, mas também muitas das que “trabalhavam em casa” se ocupavam deste tipo de trabalho. A partir dos anos 60, o número de mulheres ativas aumentou significativamente devido à emigração masculina e à guerra colonial.

Relativamente à maternidade, a mulher trabalhadora podia ficar 30 dias em casa por ocasião do parto com um subsídio, mas o patrão tinha o direito “*de provar que a empregada ou assalariada não é digna de tal subsídio ou que de tal não carece*”.

¹⁵ Anne Cova e António Costa Pinto, *O salazarismo e as mulheres uma abordagem comparativa, op. cit.*, p. 3.





A educação da Mulher

Destacava-se uma minoria de intelectuais, mas o analfabetismo era a situação mais comum entre as mulheres. O analfabetismo afetou mais as mulheres do que os homens, ou seja, em 1930, 69,9% das mulheres e 52,8% dos homens eram analfabetos e em 1960 essas percentagens eram respetivamente de 36,7% e 24,9%.

Movimentos feministas

Os primeiros movimentos feministas¹⁶ existiam antes do Estado Novo, incluindo o *Grupo Português de Estudos Feministas* (1907) e a *Liga Republicana das Mulheres Portuguesas* (1909).

Entre 4 e 9 de maio de 1924 reuniu-se o Congresso Feminista da Educação, organizado pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), fundado em 1914 por Adelaide Cabete. O CNMP fez parte do *International Council of Women* e o Congresso de 1924 teve um enorme impacto a nível nacional e internacional. O *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas* (1914) foi a única organização legalizada no Estado Novo, permanecendo até 1947. Durante o Estado Novo existia ainda a *Associação Feminina Portuguesa para a Paz* (1936-1953).

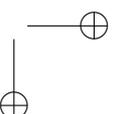
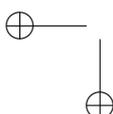
No entanto, estas associações não agiam junto das mulheres que viviam no campo, desenvolvendo a sua atividade no seio das mulheres das classes mais altas das elites urbanas.

Organizações femininas do Estado

A OMEN (inspirada na italiana ONMI) – Obra das Mães pela Educação Nacional – era uma instituição dependente do Ministério da Educação. Os objetivos da OMEN eram

congregar as mulheres portuguesas, estimular a ação educativa da família, assegurar a cooperação entre esta e a Escola, preparar melhor as gerações femininas para os seus futuros deveres

¹⁶ Ainda sem designação feminista no sentido que se tomou depois, nos anos setenta.



maternais, domésticos e sociais, favorecer o embelezamento da vida rural e o conforto do lar como ambiente educativo, contribuir de todas as formas para a plena realização da educação nacionalista da juventude portuguesa¹⁷.

Permanecendo inicialmente ligada à educação, a OMEN virou-se para o campo, para a vida rural dando assistência às mães, premiando as famílias numerosas e apoiando a alimentação das crianças. Fomentava-se a imagem da camponesa feliz, católica e doméstica. Mas, a OMEN não foi muito eficiente, dado que nenhum dos objetivos principais foi atingido. Em 1961 foi criado o Movimento Nacional Feminino, cujo objetivo era apoiar os militares portugueses na guerra colonial. Todas estas organizações foram dissolvidas em 1974. Ao abrigo da Igreja existia também *A Liga de Ação Católica Feminina e a Juventude Católica Feminina*. No fim do salazarismo surgiu *O Movimento Democrático de Mulheres* (1969).

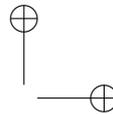
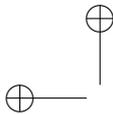
25 de abril

Após o golpe de Estado a 25 de abril de 1974 assistimos a importantes alterações políticas e sociais. São abolidas todas as restrições baseadas no sexo quanto ao direito de voto, facultam-se o acesso das mulheres a todos os cargos da carreira administrativa local, carreira diplomática e magistratura e é alterada a Concordata de 1940. A redação do artigo XXIV da Concordata de 7 de maio de 1940 é alterado para a seguinte forma:

Celebrando o casamento católico, os cônjuges assumem por esse mesmo facto, perante a Igreja, a obrigação de se aterem às normas canónicas que o regulam e, em particular, de respeitarem as suas propriedades essenciais.

A Santa Sé, reafirmando a doutrina da Igreja Católica sobre a indissolubilidade do vínculo matrimonial, recorda aos cônjuges que contraírem o matrimónio canónico o grave dever que lhes

¹⁷ Estatutos da OMEN, Decreto-Lei nº 26893, de 15 de agosto de 1936.



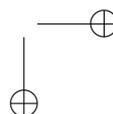
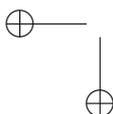
incumbe de se não valerem da faculdade civil de requerer o divórcio.

Em abono da verdade, o diploma não oferecia qualquer novidade no que concerne ao voto das mulheres, quando comparada com a Lei n.º 2137, de 26 de dezembro de 1968: o diploma circunscrevia-se à eleição para a Assembleia Constituinte. No dia 2 de abril de 1976 foi publicada a nova Constituição da República Portuguesa. O n.º 2, do art. 48.º prescrevia que “o sufrágio é universal, igual e secreto e reconhecido a todos os cidadãos maiores de 18 anos, ressalvadas as incapacidades da lei geral, e o seu exercício é pessoal e constitui um dever cívico”. Este preceito teve expressão na Lei n.º 69/78, de 3 de Novembro (Lei de Recenseamento Eleitoral). O art. 1.º dispunha o seguinte: “o recenseamento eleitoral é oficioso, obrigatório e único para todas as eleições por sufrágio directo e universal”.

C.E.E (União Europeia)

Em 1986 Portugal aderiu à Comunidade Económica Europeia (atualmente União Europeia), acesso que está de certo modo associado à “modernização” das estruturas sociais, políticas, educativas e institucionais com especial incidência no contexto económico. Os membros desta união são alvo de constantes estudos comparativos, no sentido de verificar aqueles que mais se aproximam do “ideal” em termos de cidadania, educação, crescimento, economia, entre outras variáveis.

A igualdade de género tem sido um dos principais pilares da U.E. sendo uma meta a atingir por todos os estados membros.



2.2. A mulher durante a Jugoslávia socialista

2.2.1. Enquadramento histórico

Com a vitória da Liga dos Comunistas da Jugoslávia nas eleições¹⁸ de 1945 foi fundada a República Socialista Federativa da Jugoslávia. A Jugoslávia uniu seis repúblicas: a República Socialista da Croácia, a República Socialista da Eslovénia, a República Socialista da Bósnia e Herzegovina, a República Socialista da Sérvia, a República Socialista da Macedónia e a República Socialista do Montenegro, contando ainda com duas Regiões Socialistas Autónomas Kosovo e Vojvodina.

A Croácia, enquanto república socialista da Jugoslávia sofreu muitas mudanças como a reforma agrária que mudou as relações de propriedade, a nacionalização das companhias industriais e artesanais, o sistema monopartidário, conflitos com os opositores políticos e dissidentes, as relações internacionais irresolutas (que ainda existiam desde 1918). Outras mudanças tiveram, contudo, consequências mais positivas, como a industrialização, o desenvolvimento económico geral, o autogoverno socialista, o direito das mulheres para participar nos órgãos do governo, a educação livre (grátis) da escola primária até à universidade e o melhoramento geral dos padrões de vida. O primeiro ponto de viragem na política jugoslava ocorreu no ano de 1948 quando, considerada pelos países ocidentais como um dos aliados mais fiéis da União Soviética, entra em conflito com Estaline e Cominform, originando novos laços económicos entre a Jugoslávia e o Ocidente. Com a interrupção da relação com Estaline, começou a criar-se o socialismo jugoslavo, tendo como uma das principais características o autogoverno dos trabalhadores. De acordo com a lei constitucional de 1953, o povo trabalhador exerce o poder e governa os trabalhos sociais através de órgãos representativos, conselhos de trabalhadores e outros órgãos do autogoverno.

¹⁸ Além do KPJ (*Liga dos Comunistas da Jugoslávia*) podia candidatar-se só o partido *Narodni front* constituído por representantes que apoiavam o KPJ.



No fim dos anos 60 e 70 retomam-se as questões das relações internacionais não resolvidas. Em meados dos anos 60 na Croácia formam-se movimentos político-económicos conhecidos como *Hrvatsko proljeće (Primavera croata)* que vão ser extintos em dezembro de 1971. Outro evento de especial importância é a Constituição da República Socialista Federativa da Jugoslávia em 1974 que concedeu uma maior autonomia às repúblicas em relação ao estado federativo¹⁹.

2.2.2. Direitos jurídicos da mulher

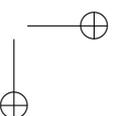
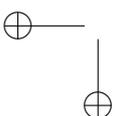
A Constituição da República Socialista Federativa da Jugoslávia de 31 de Janeiro de 1946 deu o direito de voto às mulheres (artigos 23º e 24º), junto com os direitos relativos à maternidade e à igualdade no âmbito do trabalho.

2.2.3. Condições de vida da mulher

Em Copenhaga, em 1910, durante a 2ª conferência mundial das mulheres socialistas decide-se a celebração do dia internacional da mulher, tentando-se desta forma reforçar a força feminina, baseando-se também na celebração deste dia nos E.U.A., iniciado pelo Partido Socialista. As datas do evento não são precisas e em 1917 estabelece-se o 8 de março por causa das manifestações em São Petersburgo que ocorreram nesse dia (segundo o calendário gregoriano) e que provocaram a abdicação do Czar.

A comemoração desta data tem, por razões históricas, ligação direta com o socialismo que incentivou a sua criação. É característico do

¹⁹ Dijana Dijanić e Iva Niečić, “Sjećanje žena na život u socijalizmu – Prilog ženskoj povijesti” in *Historijski Zbornik*, 2006, pp. 180-181.



socialismo criar feriados que juntem e unam as pessoas da comunidade (os feriados religiosos não podiam fazer parte disso).

Nos anos quarenta, o caráter deste feriado implica empoderar a mulher e mostrar a igualdade de gênero através dos projetos, mas com o passar do tempo esse aspeto muda e considera-se um feriado internacional que celebra a nova e melhorada posição da mulher na sociedade. As cerimónias de 8 de março estavam relacionadas com as academias que celebravam os sucessos do socialismo face à posição da mulher – o direito de voto, salário igual, direito à educação²⁰. Nos anos 60, este feriado prende-se mais com o dia da mãe, perdendo a noção da luta que esteve na origem do feriado²¹ começando a aparecer na imprensa sob o nome de dia da mãe²².

O socialismo deu às mulheres o direito de decisão política, de ganhar dinheiro, de trabalhar, da educação e da igualdade perante a lei, especialmente em comparação com o período anterior à 2^a Guerra Mundial. Porém, o socialismo não fez muito em relação ao pensamento tradicional sobre os papéis de gênero porque via as mulheres somente como um grupo de trabalhadoras e não como um grupo de mulheres. Além disso, o partido comunista da Jugoslávia não aceitava os movimentos feministas porque pensava que o seu objetivo era a destruição da união da classe trabalhadora na luta contra o capitalismo, tornando-se esta questão menos problemática nos anos 70 quando surgem conferências sobre a mulher²³.

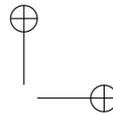
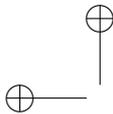
Em 1976 foi organizada uma conferência em Portorož sob o tema: *Društveni položaj žene i razvoj porodice u socijalističkom samoupravnom društvu*. Os principais problemas destacados são o facto de algu-

²⁰ Dijana Dijanić e Iva Niemčić, “Sjećanje žena na život u socijalizmu – Prilog ženskoj povijesti” in *Historijski Zbornik, op. cit.*, p. 191.

²¹ Adriana Zaharijević e Katarina Lončarević, *Osmi mart: istorija jednog ‘praznika’*, Beograd, Ženski informaciono-dokumentacioni centar, 2011, p. 5.

²² Dijana Dijanić e Iva Niemčić, “Sjećanje žena na život u socijalizmu – Prilog ženskoj povijesti” in *Historijski Zbornik, op. cit.*, p. 191.

²³ Dijana Dijanić e Iva Niemčić, “Sjećanje žena na život u socijalizmu – Prilog ženskoj povijesti” in *Historijski Zbornik, op.cit.*, p. 196.



mas profissões serem quase só femininas (muitas que não são rentáveis – daí os salários pequenos, as profissões rentáveis – estão vedadas às mulheres) e os cônjuges deverem partilhar todas as obrigações, incluindo as obrigações familiares.

O problema mais destacado foi o duplo papel da mulher (na prática) – o trabalho e a casa – a mulher como trabalhadora não tomar conta da casa da mesma forma (e não devia): a mulher não tem tempo para a carreira no sentido de progredir profissionalmente. Como consequência disso, a mulher é tratada como estando menos interessada e também sendo menos capaz de progredir e ocupar posições importantes refletindo-se acerca da necessidade de transferir algumas funções da família para as instituições sociais (jardins da infância, por exemplo)²⁴.

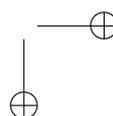
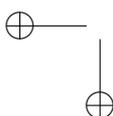
São realizadas pesquisas sobre a vida sociopolítica – a participação das mulheres e homens –, concluindo-se que os homens participam muito mais nos cargos de poder, especialmente nas atividades onde decidem sem intermediário e nas atividades mais públicas, não se notando, contudo, diferenças entre as repúblicas mais desenvolvidas (por exemplo a Eslovénia) e outras pouco desenvolvidas (por exemplo a Macedónia) na participação das mulheres na vida sociopolítica²⁵.

Apontam-se também os lados positivos (especialmente as repúblicas menos desenvolvidas como a Macedónia neste caso): no período do socialismo a mulher participou mais na educação, no trabalho social e também na vida política²⁶.

²⁴ Desanka Ikić, *Žena društveno produktivnom radu*, op. cit., pp. 271-272.

²⁵ Ana Barbič, “Žena u društveno-političkom životu Jugoslavije”, in Ivan Hvala, *Društveni položaj žene i razvoj porodice u socijalističkom samoupravnom društvu*, Ljubljana, Komunist, 1976, pp. 406-417.

²⁶ A taxa média anual de crescimento de trabalhadores (homens) era de 3,4% e de trabalhadoras (mulheres) era de 5,6%, importa também destacar que a maior parte das trabalhadoras possuía ensino secundário profissional (Blaga Petroska, *Neki indikatori za emancipaciju žene u SR Makedoniji* in Ivan Hvala, *Društveni položaj žene i razvoj porodice u socijalističkom samoupravnom društvu*, Ljubljana, Komunist, 1976, pp. 273-284.



Indica-se uma proposta (que deve ser novamente considerada no presente): os direitos da mulher não se vão realizar apenas em função do desenvolvimento económico (a independência económica), também é necessário influenciar as atitudes das sociedades conservadoras²⁷.

Movimentos feministas

O feminismo na Jugoslávia começa no fim dos anos 60 numa sociedade socialista mas específica em comparação com os outros países comunistas: uma maior influência do capitalismo na economia e uma maior iniciativa privada em comparação com os outros países comunistas. Tudo isto fez com que existisse uma certa liberdade de comportamento social e assim surge a questão da Mulher, sendo possível expor críticas e ter atitudes alternativas. Neste contexto surgem as primeiras feministas. As primeiras conferências decorriam em Zagreb, na Sociedade da Sociologia na Faculdade de Letras e em 1977 organizou-se o primeiro grupo feminista na Jugoslávia – *Žena i društvo (Mulher e Sociedade)*. Elas influenciaram os *media*, especialmente porque algumas eram jornalistas, e uma segunda geração de feministas²⁸.

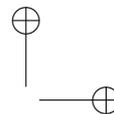
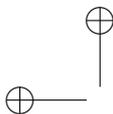
Em 1975 celebra-se o ano da mulher proclamado pela ONU, e nesse mesmo ano decorre a primeira conferência mundial da mulher no México.

Em 1976, em Portorož, decorre a conferência *Društveni položaj žene i razvoj porodice u socijalističkom samoupravnom društvu*.

Em 1977 realiza-se em Bled uma conferência para a atividade das mulheres da Jugoslávia chamada *Žene i razvoj* – dedicada à década da mulher (1976-1985) chamada *Jednakost, razvoj i mir* (a participação

²⁷ Blaga Petroska, “Neki indikatori za emancipaciju žene u SR Makedoniji”, in Ivan Hvala, *Društveni položaj žene i razvoj porodice u socijalističkom samoupravnom društvu*, Ljubljana, Komunist, 1976, pp. 273-284.

²⁸ Đurda Knežević, “Kraj ili novi početak? Feminizam od šezdesetih do danas u Jugoslaviji/Hrvatskoj”, in Andrea Feldman, *Žene u Hrvatskoj, Ženska i kulturna povijest*, Zagreb, Ženska infoteka, 2004, pp. 247-260.



das mulheres do movimento não-alinhado e de alguns países ocidentais)²⁹.

Em 1978, em Belgrado decorre a reunião internacional *Drug-ca Žena. Žensko pitanje – novi pristup?*³⁰.

Já não se fala da luta das classes e da libertação do proletariado (daí a mulher como parte do proletariado), mas as feministas destacam a parte psicológica, a relação real entre os géneros – a causa é a sociedade patriarcal e conservadora. Nos anos 80 criam-se muitos grupos ativistas, por exemplo em 1986, em Zagreb, o *Ženska grupa Trešnjevka* e em 1988 o *SOS – telefoni za žene*. O mesmo acontece em Liubliana e Belgrado³¹.

A emancipação das mulheres foi uma meta a alcançar pelo regime comunista como contribuição feminina para o desenvolvimento da economia no pós 2^a guerra mundial³².

Em 1991 quando se deu a independência da Croácia assistiu-se a importantes mudanças políticas, entre as quais uma transição democrática a partir de 1995, a qual foi acompanhada por esforços de recuperação dos papéis tradicionais desempenhados por cada um dos géneros (através dos média e dos manuais escolares). As mulheres na Croácia são encorajadas a ocuparem-se do seu papel de procriadoras enquanto responsabilidade moral, contudo a sociedade e o Estado não apoiam economicamente essa maternidade. É importante destacar que o período comunista parece ter encorajado e promovido uma maior igualdade de género no trabalho (trabalhora-mãe), contrariamente ao período de transição democrática, que parece favorecer uma diminuição da igualdade no trabalho, revitalizando o papel de mãe e esposa (mãe-trabalhadora)³³.

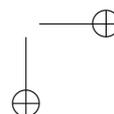
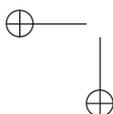
²⁹ *Idem.*

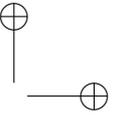
³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² Gordana Jelinic, *Women in the Transformational Democratic Society of Croatia*, Royal Roads University, 2009.

³³ *Ibidem.*





3. Hoje

Atualmente, em ambos os Estados, Portugal e Croácia, podemos encontrar leis, estudos, programas e organizações/associações (governamentais) que apelam à igualdade, lutando contra a discriminação e desigualdade de género³⁴.

3.1. Portugal

O IV Plano Nacional para a Igualdade, Género, Cidadania e Não Discriminação, 2011-2013, uma iniciativa da Presidência do Conselho de Ministros é um importante instrumento de políticas públicas de promoção da igualdade e enquadra-se nos compromissos assumidos por Portugal nas várias instâncias internacionais e europeias, com destaque para a Organização das Nações Unidas, o Conselho da Europa e a União Europeia³⁵. Este plano visa uma afirmação da igualdade enquanto fator de competitividade e desenvolvimento, prevendo a adoção de um conjunto de 90 medidas em função de 14 áreas estratégicas de atuação.

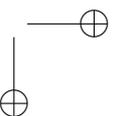
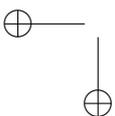
3.2. Croácia

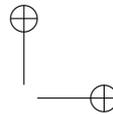
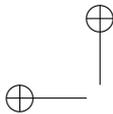
O parlamento croata, com base no artigo 88^o da Constituição da República Croata, declarou a lei da igualdade de géneros na 15^a sessão no ano de 2008³⁶. O objetivo desta lei foi proteger o género de so-

³⁴ Alguns documentos e comissões em Portugal: QREN 2007-2013; Instituto Nacional de Estatística; CITE, Portal para a Igualdade, entre outros.

³⁵ Resolução do Conselho de Ministros n^o 5/2011.

³⁶ No ano 2003 foi declarada a lei da igualdade de géneros que no ano 2008 passa a ser substituída por uma nova lei.





frer qualquer tipo de discriminação e promover a igualdade de géneros, com especial atenção para o trabalho e contratação, educação, partidos políticos e imprensa. Com a referida lei, foram constituídos o Gabinete de Igualdade de Géneros, órgão independente para a supressão da discriminação no âmbito da igualdade de géneros, coordenador nos órgãos da administração do estado e a comissão para a igualdade de géneros. Foram introduzidas medidas especiais para extinguir a desigualdade e a discriminação.

Com base no artigo 18^o, 1^o parágrafo da lei da igualdade de géneros, o governo croata, a 3 de fevereiro de 2004, declarou a Regulação sobre o Gabinete de Igualdade de Géneros com a qual ele foi constituído. O referido Gabinete executa o sistema completo de proteção e promoção da igualdade de género na República da Croácia e desenvolve a política nacional para a promoção da igualdade de género, controlando a sua implementação. O Gabinete coordena todas as atividades que visam a promoção da igualdade de género e pode sugerir novas leis ou mudanças das leis existentes. Colabora também com a comunidade internacional e organizações regionais internacionais, controlando o cumprimento das obrigações internacionais da República da Croácia quanto à igualdade de género.

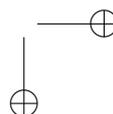
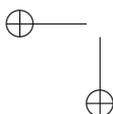
Em 2008 foi apresentado o Plano Nacional de Combate à Discriminação em vigor no período de 2008-2013 e abrange também a luta contra a discriminação das mulheres na família e educação dos filhos e no âmbito do trabalho e da contratação.

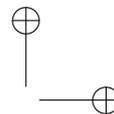
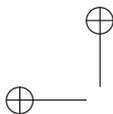
A nível Global

*The Global Gender Gap Report 2012*³⁷ é uma investigação sistemática que desde 2006 pretende medir e abranger a magnitude do progresso das diferenças entre os géneros. Com os dados do período entre 2006 e 2012, 135 países³⁸, entre os quais se encontram Portugal e a Croácia, foram ordenados na lista mundial de acordo com o seu pro-

³⁷ Publicado por *The World Economic Forum*.

³⁸ Que constituem 90% dos países do mundo.





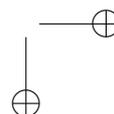
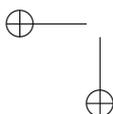
gresso. O estudo é baseado em 30 variáveis que refletem alguns aspetos legais e sociais de cada país³⁹. O objetivo é detetar diferenças entre os géneros e não o desenvolvimento total de um país. Assim pode acontecer que um país rico tenha maior desigualdade, apesar de ter uma melhor oferta de emprego ou educação para todos os cidadãos. É importante realçar que o estudo se baseia na igualdade de género e não no empoderamento das mulheres e por isso os países ganham pontos para a igualdade entre homens e mulheres e não ganham nem perdem se as mulheres dominarem em determinada área.

Portugal ficou em 47º lugar e a Croácia em 49º na lista geral, mas dentro de áreas específicas houve maiores diferenças: a participação e oportunidade económica (Portugal em 55º lugar e a Croácia em 61º), realização educacional (Portugal em 57º, a Croácia em 46º), saúde e sobrevivência (Portugal em 83º e a Croácia em 34º) e empoderamento político (Portugal em 43º e a Croácia em 47º). Podemos ver que a posição geral destes dois países está muito próxima e que não há muitas diferenças entre eles relativamente à questão do género e que estão muito bem posicionados relativamente a outros países. Na lista dos salários (salário baixo, salário médio-baixo, salário médio-alto e salário alto) Portugal e a Croácia ficaram no quadro de salários altos para as mulheres. Comparando com anos anteriores, Portugal melhorou na área da educação primária e terciária feminina e também nas posições ministeriais femininas, o que também aconteceu na Croácia.

Considerações finais

A igualdade promovida pela legislação e/ou programas sociais, políticos e institucionais não se tem feito acompanhar por uma igualdade de facto nas oportunidades e nas condições de vida das mulheres.

³⁹ Alguns direitos básicos como saúde, educação, participação económica e empoderamento político.

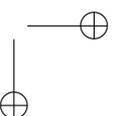
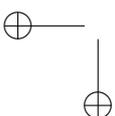


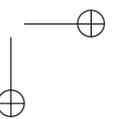
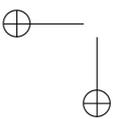
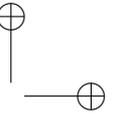
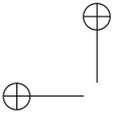


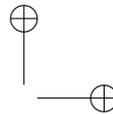
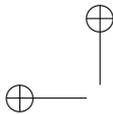
Ainda hoje se podem encontrar desigualdades a vários níveis, nomeadamente ao nível da educação, pois as maiores taxas de analfabetismo continuam a atingir as mulheres. Ao nível do emprego, a maioria dos desempregados são mulheres e neste âmbito, a diferença salarial é mais evidente no salário auferido pela mulher (mais baixo do que o auferido pelo homem). A progressão na carreira é também uma dificuldade para a maioria das mulheres, assim como a discriminação laboral de mulheres grávidas e com filhos.

Deste modo, questionamos que *futuro* está reservado à Mulher nas sociedades lusa e croata? Que desafios a globalização impõe? Será que a meta de 40% de mulheres em empresas cotadas em bolsa até 2020 definida pela Comissão Europeia é possível? Os objetivos do milénio para 2015 terão evidenciado um empoderamento das mulheres de um modo global?

Estas são algumas das questões às quais as sociedades e as suas instituições devem responder, no sentido de possibilitar um futuro diferente e uma História diferente.







Entre as rosas e os espinhos: erotismo e dor em Judith Teixeira

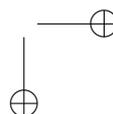
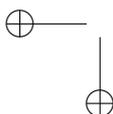
Suilei Monteiro Giavara¹

Depois da realização artística dos meus poemas vermelhos e incendiários, onde esculpi corpos de beleza nas atitudes bizarras em que deslumbrei os meus sentidos, se eu quisesse encontrar o motivo real dessas concepções teria de descer ao meu mundo interior e interrogar o meu “eu” inconsciente. [...].²

A estrita relação da literatura com a psicanálise é indiscutível, haja vista que muitas das descobertas de Freud tiveram textos literários como pano de fundo. *Édipo rei*, de Sófocles, por exemplo, foi o mote a partir do qual o psicanalista desenvolveu o conceito de complexo de Édipo e *O homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann, serviu de base para o desenvolvimento do conceito de estranho como algo que também nos é familiar. Por outro lado, a psicanálise também foi um importante contributo para a hermenêutica literária, pois abriu a possibilidade de deslindar as diversas facetas do humano que a literatura traz à baila. Assim, o objetivo deste texto é analisar, sob o prisma dos conceitos de

¹ Unesp/Assis – Fapesp.

² Judith Teixeira, *Poemas*, Lisboa, Edições & Etc, 2009, p. 217.



Eros e Thánatos, o poema “Rosas vermelhas”, da poetisa viseense Judith Teixeira (1880-1959), cuja obra veio a lume na primeira metade do século XX, mais precisamente na mesma época em que as descobertas de Sigmund Freud sobre a libido ainda mantinham o teor de novidade pelas ideias vanguardistas que traziam acerca da relação entre o sujeito, a sexualidade e a cultura.

Em *O mal-estar na civilização*³, que evidencia o resultado de estudos anteriormente realizados pelo psicanalista, Freud procura des-trinchar as origens da “infelicidade humana”, assegurando que grande parte das neuroses do homem moderno advém da impossibilidade de conciliação dos instintos libidinais com as exigências impostas pela civilização. Esta, ao requerer que o homem renuncie às suas pulsões, poupa-o do sentimento de perda, mas, por outro lado, cobra dele sacrifícios, entre eles a contenção da libido. Com essa assertiva, Freud deixa claro que a civilização e a sexualidade são duas instâncias conflitantes e, por isso, motivo de infelicidade para o ser humano.

Ao explicar a essência do ser, ele se utiliza dos mitos de Eros e Thánatos para explicar, respectivamente, os instintos de vida e de morte. Na concepção dele, o primeiro está ligado às pulsões de vida, impulsiona ao contato com o outro e com a realidade, mas a vida é marcada pela tensão, pelo conflito, então Eros impele para afetos conflitantes, pois nem sempre a realização do princípio do prazer é possível. Thánatos, por sua vez, é o princípio profundo do desejo de retorno à situação uterina ou fetal, quer o repouso, a aniquilação das tensões.

Para o psicanalista, o ser humano é marcado pela ambiguidade, pois as tendências construtivas e destrutivas convivem em constante conflito e interação. A partir do momento em que o sujeito inicia o seu estágio de amadurecimento psicológico, tais forças, originariamente voltadas para o ego, tendem a ser direcionadas para fora, para um objeto exterior, o objeto do desejo. Porém, se esta dinâmica não se efetivar, essas

³ Sigmund Freud, *O mal-estar na civilização*, 1929 (versão eletrônica consultada em 6 de fevereiro de 2013 em http://cei1011.files.wordpress.com/2010/04/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf)



forças podem se transformar em patologia e, ao invés de “combater seus inimigos”, tais pessoas voltam-se contra si mesmas e “combatem (destroem) a si próprias”⁴.

Segundo Karl Menninger, o ser humano não é capaz de desvencilhar-se totalmente destas “tendências autodestrutivas”, assim:

[...] os fenômenos da vida, o comportamento peculiar a diferentes indivíduos, expressam a resultante desses fatores colidentes. Uma espécie de equilíbrio, com frequência muito instável, é conseguida e mantida até ser perturbada por novos acontecimentos no ambiente.⁵

O indivíduo, portanto, é sempre um inimigo de si mesmo, configura-se uma ameaça a si, num círculo vicioso que gera angústia.

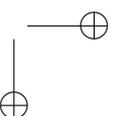
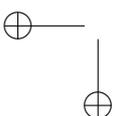
Na obra de Judith Teixeira, o amor erótico aparece como motivo em vários poemas, entretanto, ao invés de apostar no binômio mulher/abandono como fazia a maioria das escritoras suas contemporâneas, a poetisa prefere enfatizar um erotismo venífero muito diverso do usual, lançando mão de imagens pouco convencionais e, em grande parte das vezes, com um pendor para associar a dor como fonte de prazer, como sugere o poema “A outra”⁶: “Nada mais subsiste, / – Mesmo o prazer / e a sensualidade / só na Dor existe!”.

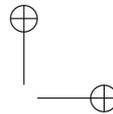
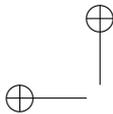
Conforme a própria poetisa assegura em *De mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a vida, sobre a estética, sobre a moral*, a sua atividade poética está imbricada com o seu modo de ver o mundo, por isso ela põe em seus poemas: as porções mais nobres da vida em vibração quando “cant[a]” a dor ou as “alegrias”, no intuito de conferir ao “ritmo verbal” destes sentimentos o “máximo de expres-

⁴ Menninger, Karl, *Eros e tanatos. O homem contra si mesmo*, São Paulo, Ibrasa, 1970, p. 21.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 22.

⁶ Judith Teixeira, *Poemas*, Lisboa, Edições & Etc, 1996, pp. 45-46.





são”. Nas palavras dela:

A Dor tem beleza em todas as suas modalidades; a alegria é saudável e é linda. Mas os artistas, vejamos, que lhes dão a máxima beleza arrancando do bloco rude e frio da sua Realidade, admiráveis estilizações de sofrimento, plásticas novas de triunfo, de lascívia e de heroicidade!⁷

A adoção da Dor como motivo erótico e poético é uma constante nos três livros de poemas de Judith Teixeira e está intimamente ligada com a concepção sobre a luxúria de Valentine de Saint-Point, para quem “[...] a *luxúria* é como conceito-síntese entre enlouquecimento e inteligência, uma espécie de sublimação do corpo e do desejo em actuação poética; [...]”⁸ -

Tal visada foi uma inovação no tratamento dado até então ao conceito de luxúria, uma vez que o afastava da condenação impetrada pela moral cristã como um dos sete pecados capitais, para colocá-lo como uma força vital, criativa, que impele o ser humano para o “dinamismo da vida” bem como para a criação.

Nas palavras de Valentine,

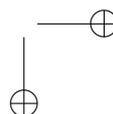
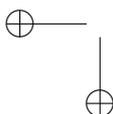
a luxúria é a expressão dum ser projectado para lá de si mesmo; é a alegria dolorosa de uma carne consumada, a dor alegre de uma eclosão; é a união carnal, sejam quais forem os segredos que unificam os seres; é a síntese sensorial e sensual dum ser para a máxima libertação do seu espírito; [...]”⁹

Em nome desta opção da poetisa por um erotismo não convencional, seu primeiro livro de poemas, *Decadência* (1923), por força e pressão da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, foi apreendido pelo

⁷ Idem, *ibidem*, p. 208

⁸ Fernando Cabral Martins, Prefácio, In Valentine de Saint-Point, *Manifesto da mulher futurista, manifesto futurista da luxúria*, Lisboa, Edições Culturais do Subterrâneo Ltda, 2009, p. 5.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 35.





Governador Civil e destinado a ser cremado em praça pública sob a justificativa de que era uma “literatura imoral”¹⁰.

Angélica Soares, ao analisar o erotismo em algumas obras poéticas de autoria feminina diz que “a atividade sexual, ao ser transformada humanamente em exercício de autoconhecimento psicológico [...] torna-se razão de viver e de criar vida: um cerco à forma «viva»”¹¹. Na poesia judithiana, entretanto, ao mesmo tempo em que o erotismo propicia o autoconhecimento a que a estudiosa se refere, porque é uma forma de o sujeito poético deslindar a sua identidade diante do leitor, também é associado de modo muito evidente à “pulsão de morte”, configurando um processo de algolagnia, como notamos em “Rosas Vermelhas”¹², citado a seguir:

Rosas vermelhas

Que estranha fantasia!
Comprei rosas encarnadas
à molhadas
dum vermelho estridente,
tão rubras como a febre que eu trazia
– E vim deitá-las contente
na minha cama vazia!

Toda a noite me piquei
nos seus agudos espinhos!
E toda noite as beijei
em desalinhos. . .

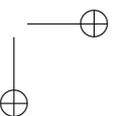
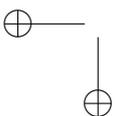
.....

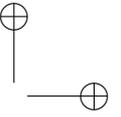
A janela toda aberta
meu quarto encheu de luar. . .

¹⁰ “Literatura imoral”, *O Século*, Lisboa, 6 de março de 1923, p. 4.

¹¹ Angélica Soares, *A paixão emancipatória. Vozes femininas da libertação do erotismo na poesia brasileira*, Rio de Janeiro, Difel, 1999, p. 21.

¹² Judith Teixeira, *Poemas*, Lisboa, Edições & Etc, 1996, pp. 48-49





– Na roupa branca de linho,
as rosas,
são corações a sangrar. . .

.....

Morrem as rosas desfolhadas. . .
Matei-as!
Apertadas
às mão cheias!

.....

Alvorada!
Alvorada!
Vem despertar-me!
Vem acordar-me!

.....

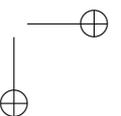
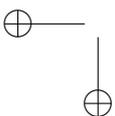
eu vou morrer. . .
e não consigo desprender
dos meus desejos,
as rosas encarnadas,
que morrem esfarrapadas,
na fúria dos meus beijos!

Junho – Madrugada – Céu em Fogo
1922.

Segundo Freud, a civilização impõe “um único tipo de vida sexual para todos”, não levando em consideração “as dessemelhanças” da sexualidade de cada indivíduo. A frase exclamativa do eu poético, em que há a caracterização da fantasia através do adjetivo “estranha”, põe em evidência esse descompasso entre o sentimento e a convenção.

Ao tratar da imagem na poesia, Alfredo Bosi diz que:

Pre(dic)ar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com as outras coisas; referir o curso da





experiência. Predicar é exercer a possibilidade de ter um ponto de vista¹³.

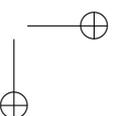
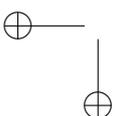
O qualificativo “estranha” sinaliza, portanto, não só a distância do sujeito poético diante do que expõe, mas também de onde ele fala, deixando evidente que, à luz da racionalidade e das interdições impostas pela cultura, sua fantasia – ainda que fantasia – é motivo de estranhamento, porque não atende a convencionalismos. O universo onírico, portanto, é o espaço onde é permitido viver o prazer sem receio da proscricção, pois somente ali ele pode desvelar os seus desejos patológicos, sugeridos pelo núcleo sêmico “febre”, “sangrar”, “matei-as”, “morrer” e “fúria”.

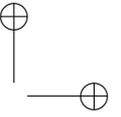
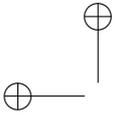
Além disso, a associação da noite como um momento de inconsciência no qual se torna viável a realização do prazer, ao passo que a alvorada é o momento do despertar da consciência e, conseqüentemente da culpa, também contribui para a construção de uma concepção do erotismo como proibição, como tabu que a sociedade permite somente depois de passar pelo crivo do permitido, do não afrontoso.

Dentro da concepção freudiana, o ser humano pode buscar várias formas para minimizar o seu sentimento de desprazer, uma delas é o ato de deslocar a libido para o próprio interior, pois, se as satisfações são buscadas em si mesmo (*self*), ele se torna independente do mundo exterior e, deste modo, protege-se de uma possível frustração. Entretanto, essa postura implica um bloqueio do desenvolvimento emocional, uma vez que o indivíduo passaria também a ser o alvo da própria pulsão de morte.

Assim, no poema, o fato de os instintos libidinais do sujeito poético não pressuporem a presença do outro, do “objeto” desejado, como fica evidente pelo uso do adjetivo “contente” e da expressão “cama vazia”, remete a uma experiência erótica solitária, narcísica, portanto ligada ao sofrimento e também destoante da concepção que a cultura supõe aceitável para a sexualidade, pois ela requer que amemos o outro e,

¹³ Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*, 7.^a ed., São Paulo, Cia das Letras, 2000, p. 33.





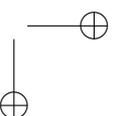
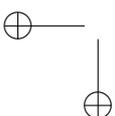
mais do que isso, que esse outro seja de um sexo diferente do amador, devido às imposições do instinto de preservação da espécie.

Os instintos de vida e de morte concorrem igualmente nos eventos da existência humana, contudo o segundo age silenciosamente podendo voltar-se para o próprio ego, configurando, então, o que chamamos de masoquismo, essa “união entre a destrutividade dirigida para dentro e a sexualidade” e, desse modo, tornando-se passível de ser verificado.

Neste poema, o masoquismo, instaurado no nível lexical a partir do par de verbos “piquei / beijei” e dos substantivos “espinhos / desalinhos” e no nível imagético através da associação simbólica das “rosas vermelhas” a “corações a sangrar”, alcança uma maior expressão pelo despertar da consciência e, conseqüentemente, da constatação da transgressão: “Eu vou morrer... / e não consigo desprender / dos meus desejos”. A consumação do amor erótico passa a se configurar uma experiência dolorosa na qual o prazer é gerador de angústia e culpa.

Em Judith Teixeira, embora ela não tenha tido contato com o referido texto de Freud uma vez que ele é de 1926 e o seu poema foi composto em 1922 como indica a datação ao final do mesmo, a perspectiva recai sempre sobre o próprio sujeito poético, evidenciando-nos um processo de revisão de sentimento que, na maior parte das vezes, se configura um malogro, porque culmina sempre na constatação de uma solidão existencial.

É conveniente ressaltar também que, na poesia judithiana, as imagens eróticas são um importante processo de construção de sua poética, pois elas permitem a reprodução de toda natureza imagética que o assunto suscita, compondo cenas e as colocando diante dos olhos do leitor. Além disso, também permitem uma abrangência muito maior das possibilidades de interação entre os interlocutores, uma vez que somente a natureza icônica das figuras possibilita ao leitor fazer a ligação entre dois significantes com significados bastante díspares e criar um terceiro significante cujo significado proveio dessa articulação. Esse mecanismo verbal e mental é o que possibilita a compreensão de que as expressões “toda noite me piquei nos seus agudos espinhos”, ou então





“morrem as rosas desfolhadas” não se referem ao contato físico com o objeto rosa, mas sim a uma metáfora da dor advinda da dissonância entre o sujeito e o sentimento amoroso.

O poder expressivo das imagens, embora incitado pela palavra, vai muito além dela, atingindo os níveis mais profundos do pensamento e possibilitando a recriação da dinamicidade do mundo dentro do universo poemático, conforme atestam as seguintes palavras de Antonio Candido:

O pensamento viveu poeticamente porque se transpôs em experiência; porque se traduziu em palavras que exprimem uma forte capacidade de visualizar, ou de ouvir, ou de imaginar, que objetiva a vida interior, dando-lhe realidade palpável pelos ‘olhos da alma’.¹⁴

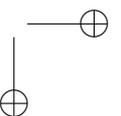
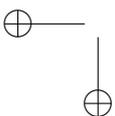
Especificamente neste poema, Judith se apropria de uma metáfora bastante comum para sugerir o erotismo: rosas vermelhas. Contudo, a contravenção desta imagem nasce pela intensidade com que este sentimento é expresso desde o início: “comprei rosas encarnadas / às molhadas”. É, portanto, um sentimento marcado pelo excesso e pela violência da manifestação: “toda noite as beijei em desalinhos”.

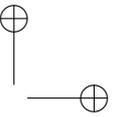
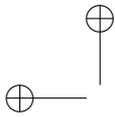
Para Stephen Ullmann, uma faceta importante da imagem é que a ela deve ter “algo sorprendente e inesperado” que produz um “efecto de asombro, devido ao descubrimiento de algún elemento común em dos experiencias aparentemente dispares”¹⁵. Esse efeito de assombro decorre essencialmente da valorização poética alcançada por essa associação inusitada de termos, conforme podemos ver na associação de “rosas vermelhas” a “corações a sangrar”, apontando para o desfecho fatal do instante erótico.

Ullmann também frisa que uma imagem poética pura deve ter um teor de “frescor y novedad” e, mesmo que ela já tenha sido desgastada

¹⁴ Antonio Candido, *O Estudo Analítico do Poema*, 4.^a ed, São Paulo, Humanitas, 2004, p. 108.

¹⁵ Stephen Ullmann, *Lenguaje y Estilo*, Madrid, Aguilar, 1973. p. 209.

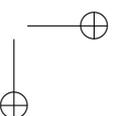
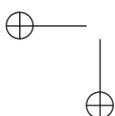


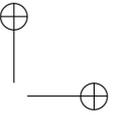
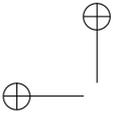


pelo uso, o poeta deve insuflar-lhe um novo fôlego, acrescentando-lhe novos contornos que ativam o seu poder de visualidade. É o que podemos perceber na poesia de Judith Teixeira, cujas imagens bizarras, como as qualificou René Pedro Garay, são importantes recursos poéticos utilizados para compor uma ambiência erótica bem pouco usual.

Por fim, a partir do despertar da consciência do eu lírico diante da força destrutiva de seu sentimento – “Matei-as” – simbolicamente representando a morte da barbárie humana, da incapacidade de portar-se fora dos padrões da civilização, indica para uma aceitação, ainda que não voluntária, da civilização e do seu peso. A violência que passa os vários níveis deste poema configura-se, portanto, a mesma violência com que a cultura impede o ser de manifestar as categorias eróticas consideradas “perversas”.

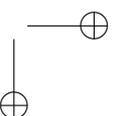
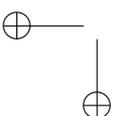
O êxtase erótico explícito no poema em questão apresenta um erotismo feminino marginal que, no contexto português, nenhuma outra mulher escritora da época ousou retratar e, por isso, tais imagens foram consideradas uma afronta aos tradicionalismos de uma sociedade predominantemente católica e, por isso, a voz de Judith Teixeira foi silenciada pela ignorância da maioria.

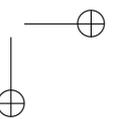
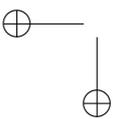
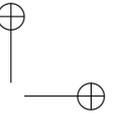
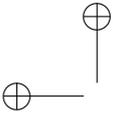


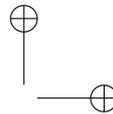
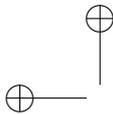


Parte II

Autores Masculinos Lendo o Feminino







Comparações e *exempla* femininos nos Sermões de Vieira: natureza e classificação¹

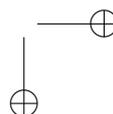
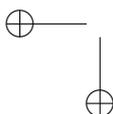
José Eduardo Franco²
Maria Isabel Morán Cabanas³

Nem é preciso lembrar que a obra parenética de António Vieira abrange temáticas de banda muito ampla – diplomática, missiológica, política, literária, religiosa, apologética e social –, em cujo desenvolvimento se põe em relevo o seu compromisso perante diversas causas especialmente candentes, observando-se uma insistente evocação de atitudes ou reacções que na mentalidade da época e no pensamento do orador se consideram caracterizadoras da mulher.

¹ Este texto retoma um aspecto temático desenvolvido na nossa obra sobre o momentoso assunto da mulher segundo Vieira: José Eduardo Franco e Maria Isabel Morán Cabanas, *O Padre António Vieira e as mulheres: O mito barroco do universo feminino*, Prefácio de Tom Earle (Universidade de Oxford), Porto, Campo das Letras, 2008. Também publicada em Itália sob o título *Padre Antonio Vieira e le donne. Il mito barocco dell'universo femminile*, Roma, Aracne editrice, 2012 (versión traduzida e ampliada con posfácio de Sara Paleri (Università degli Studi dell'Aquila).

² Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL/FLUL).

³ Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela e colaboradora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL/FLUL).



A interação entre o secular e o religioso domina o devir da existência no contexto do Barroco, sendo muito intensa a vivência sacra do profano ou a assimilação laica do religioso. Em qualquer motivo da vida gravita a presença do transcendente e do sagrado, pois ambos se imanetizam numa unidade totalitária⁴.

As pregações constituem durante o século XVII o instrumento mais eficaz tanto para a elevação do nível de cultura cristã dos fiéis, como para o fortalecimento de determinados sistemas de valores. Assim, uma simples aproximação dos sermões permite logo descobrir que todas as referências concretas ao universo feminino servem como estratégia para ilustrar reflexões moralizantes. E, no empenho de persuadir os ouvintes, de fazer com que todos compreendam, assimilem e aceitem uma “verdade” que se pretende afirmar, as menções a mulheres amiúde se colocam sob o apoio textual de reconhecidas autoridades – algumas delas qualificáveis como misóginas.

Aliás, o papel do orador não só se prende com a função de ensinar, mas também com a de deleitar: importa não aborrecer o público, mas comovê-lo, de modo a que os ouvintes fiquem com a sua *virtus* interior accionada para certas condutas. Neste sentido, o *exemplum* apresenta-se como um recurso muito pertinente à *ars praedicandi* e até por ela “receitado”. A sua sistematização provém da retórica clássica e, mais concretamente, de tratados como o ciceroniano *De inventione* ou o pseudo-ciceroniano *Rhetorica ad Hereniumm*, onde aparece definido como a citação de algo que se fez ou disse no passado, acompanhada da indicação do agente ou autor. Como observa nos nossos dias o historiador Jacques Le Goff, o *exemplum* consiste numa história breve e fácil de ser lembrada, um pequeno talismã que, se for bem compreendido e utilizado, deve trazer a salvação, tornando-se desta forma “a chave para o Paraíso”⁵.

⁴ Cf. João Francisco Marques, “Introdução Geral à Obra Parenética”, in Padre António Vieira, *Obra Completa*, Tomo II, Vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013, pp. 9-48.

⁵ Jacques Le Goff, *A bolsa e a vida*, São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 13. Lembrem-se que a Retórica foi incluída em Portugal nos *curricula* universitários a partir do iní-

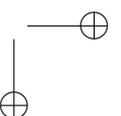
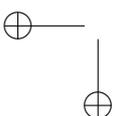


Assim, as figuras femininas, cujas biografias são evocadas com maior ou menor pormenor nos sermões, tornam-se referentes fundamentais para a eficácia prática de textos que são essencialmente ideológicos. Por vezes, Vieira selecciona como paradigma mulheres sem nomear (sem indicar o nome), apresentando-as com breves notas relativas ao seu ofício ou *modus vivendi*, ou ao seu *status* social, ou à sua terra natal, ou ao seu estado anímico, ou à sua morada, etc. e nem sempre dá indicações do livro que lhe serviu de fonte. Neste sentido, registamos no seu discurso expressões que iniciam pequenos relatos, tais como “a matrona romana que se achava presente”; “enviuvou (diz ele) uma mulher mais ilustre que nobre (...). Deixou por sua morte duas filhas, tão ricas de dotes e graças da natureza”; “caminhavam por um deserto duas donzelas montanhesas”; “uma senhora espanhola, sendo cativa pelos mouros de Granada”; “uma mulher portuguesa condenada à morte, e enforcada em Lisboa”; ou “uma pastorinha pobre estando já agonizante”.

Mas, noutras ocasiões, as figuras femininas trazidas à colação são identificadas e facilmente reconhecíveis para os fiéis. Embora seja diversa a natureza das personagens, estas são maioritariamente bíblicas, conforme o costume da oratória praticada na época:

Os pregadores do Barroco cimentam as suas afirmações em textos bíblicos, servindo-se dos estudos de exegese bíblica para a sua interpretação, de tal modo que a média de citações bíblicas por sermão é de 18 do Antigo Testamento e 11 do Novo, ainda que, evidentemente, varie muito o número de um sermão a outro (...). Embora os pregadores usem o texto sacro na sua totalidade

cio do século XVI. O movimento humanista deu à disciplina um impulso definitivo. Cícero e Quintiliano, a que se lhes juntará Aristóteles, são assimilados pela formação académica, directa ou indirectamente. Destaca-se do ponto de vista pedagógico, o *De Arte rhetorica*, compêndio do Padre Cipriano Soares que se tornou um manual fundamental de moralistas e oradores. Sobre este assunto, consulte-se especialmente o capítulo I da obra de Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, pp. 13-81.



para ornamentar o sermão e ilustrar os fiéis, é principalmente o Antigo Testamento de que se lança mão. (...). Concebe-se mesmo como antecipação do momento histórico que se vive para explicar acontecimentos, condutas ou doutrinas presentes⁶.

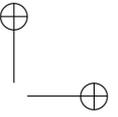
Com efeito, as referências a um variado elenco de mulheres vetero-testamentárias que se registam nos sermões de Vieira ilustram-nos bem sobre a identificação que fazem os pregadores entre as vicissitudes do Portugal católico de Seiscentos e do povo judeu, olhando-se como num espelho. As Escrituras Sagradas acomodam-se sempre, “como túnica inconsútil”, ao corpo de doutrina apresentada desde o púlpito. Aqui deparamos com a omnipresença de Eva e com a importância paradigmática de personagens como Sara, Agar, Tamar, Jael, Ester, Lia, Rebeca, Micol, Dalila, Rute, Noemi, Abigail, Betsabé, Judite, Jetzabel, a Rainha de Saba, Dina, Raquel...⁷

Quanto à presença de mulheres do Novo Testamento, que são referidas como *exempla*, Vieira segue também a linha dos pregadores coetâneos, que, tomando os Evangelhos como a base da doutrina cristã, se referem a eles tanto na reflexão teológica como no ensino de condutas. Para os oradores, Maria é a correcção e a perfeição de todas as pessoas de sexo feminino. Ela (Ave) teve a missão de desempenhar o papel não cumprido de Eva, representando a utopia de uma era nova da humanidade fundada em Cristo. Através do seu poder as mulheres renascem e se plenificam, tal como sublinha Vieira no *Sermão do Nascimento da Mãe de Deus*, pregado, precisamente, às freiras do Convento de Odivelas:

Em todas nasceu Maria, ou todas tornaram hoje a nascer em Maria muito mais avantajadas que em si mesmas, e para fins muito

⁶ Miguel Ángel Núñez Beltrán, *La oratoria sagrada de la época del Barroco*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus Abengoa, 2000, p. 101. A tradução é nossa.

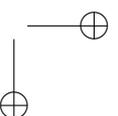
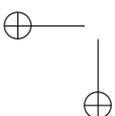
⁷ Para uma perspectiva multidisciplinar veja-se especialmente a obra de Erika Bornay *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco. Imágenes de la ambigüedad* (Madrid, Cátedra, 1998), que atenta sobretudo no Velho Testamento.



mais gloriosos. Nasce hoje Eva para meter debaixo do pé e quebrar a cabeça à antiga e enganosa serpente, que com o veneno original tinha infeccionado toda a sua descendência. Nasce hoje Sara para ser mãe universal da Fé, e de todos os que desde então haviam de esperar escuramente, e depois crer com toda a luz, a divindade do Messias. Nasce Rebeca para tirar a bênção do cego Isaac ao rústico e fero Esaú, e dá-la ao manso e religioso Jacob. Nasce Raquel para ser a mais formosa, e a mais servida, e a mais amada que Lia, mas como Lia a mais fecunda. Nasce Ester para ser a maior Senhora do mundo, a mais respeitada do seu supremo monarca, isenta de todas as leis, e superior a todas. Nasce Débora, a famosa guerreira, a quem seguiam como soldados em ordenados esquadrões as estrelas do céu e por quem os soldados venciam sem ferida como estrelas da Terra. Nasce Judite para libertar dos exércitos inimigos a sitiada Betúlia, e arvorar sobre seus muros, cortada com a própria espada, a cabeça do soberbo Holofernes. Nasce Abigail para convencer com sua prudência, e aplacar com sua piedade, não a David descortemente ofendido, mas ao mesmo Deus, das vinganças justamente irado. Nasce Rute, não só para colher, mas para regar com o orvalho do céu e criar as espigas, de que se há-de fazer pão, que há-de ser o sustento do mundo. Nasce finalmente hoje Maria, não a irmã, mas a mãe do verdadeiro Moisés, para passar o Mar Vermelho a pé enxuto, para ser a primeira que cante o triunfo da tirania de Faraó, e a primeira que ponha os passos seguros no caminho da Terra da Promissão.⁸

Para além de Maria, destacam-se como objecto de comentário e *exempla*, Isabel, parente da Maria e também escolhida para dar à luz um ser “cheio do Espírito Santo já desde o ventre de sua mãe”. E,

⁸ Para uma perspectiva multidisciplinar e as diversas interpretações das figuras femininas do Velho Testamento, veja-se especialmente a obra de Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la Pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998 e Ana Morte Acín, “Mujeres ejemplares en los modelos de santidad femenina barrocos”, in Eliseo Serrano Martín (coord.), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en historia moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 935-948.



igualmente, as mulheres presentes no fim na paixão e morte de Jesus, tais como Salomé, a “mãe dos filhos de Zebedeu”; ou as pioneiras no anúncio da realidade da ressurreição, tais como Maria Madalena, Marta e Maria (de Betânia). E, ainda, a Samaritana e certas protagonistas das parábolas dos Evangelhos servem também de apoio a Vieira.

Lembre-se que, no seu posicionamento de severidade para com o universo feminino, Vieira estatui como principal missão para ele a prática da penitência: a verdadeira mulher-mulher é a que se esforça por agir quotidianamente como uma autêntica penitente. Assim, no *Sermão da Penitência da Quarta Domingo do Advento* sublinha uma maior propensão ao pecado nas mulheres, porque não só ofendem a Deus enquanto seres imperfeitos, como são ocasião de pecado, isto é, suscitam as faltas do outro sexo. E elege arquetipicamente como anti-modelo de mulher que foi tocada depois pela virtude Maria Madalena: os caminhos dissolutos que seguiu outrora não impediram que um dia chegasse para ela o arrependimento. Tenha-se em conta a importância da representação de Maria Madalena no Barroco (época de contrastes, de extremos, de Evas *versus* Aves). A devoção por tal figura contava já com ampla tradição desde a Idade Média – de facto, já Humberto de Romans, vigário-geral da ordem dos dominicanos no século XIII, no sermão “Às mulheres de corpos malignos, ou prostitutas”, declarou que, depois da Virgem, nenhuma outra mulher no mundo merecia maior glória [do que Madalena].

Para a iconografia e as diversas interpretações de Madalena a partir de leituras críticas dos quatro evangelhos ao longo dos tempos, rememtemos, por exemplo, para o livro de Susan Haskins⁹. A ênfase colocado na Paixão e a insistência da Igreja nos conceitos de pecado e arrependimento contribuíram para a sua exaltação. A transição de prostituta a arrependida constituía um relato edificador cuja beleza aumentava cada vez que se contava. Concretamente no século XVII, prolífico nas manifestações artísticas da lenda, a imagem da penitente na sua gruta tornou-se a mais recorrente. A sua história vai ser especialmente

⁹ Susana Haskins, *Maria Madalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1996.

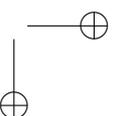
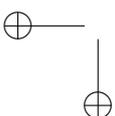


difundida nas prosas por intermédio do livro de Anton Giulio Brignole Sale (1605-1665), *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, que foi publicado em Génova em 1636 e que contou com onze reedições! O autor foi embaixador em Espanha entre 1644 e 1646, converteu-se em 1648 e entrou na Companhia de Jesus, onde se tornou um destacado pregador – alguns anos mais tarde, em 1670, Frei António Lopes Cabral traduz para português aquele seu *best-seller*.

Recorde-se também que Inácio de Loiola, o fundador da Ordem, consagra um capítulo à conversão da Madalena nos seus *Exercícios espirituais*, destinados a guiar o participante através das diferentes fases da meditação em vista de uma cada vez maior intimidade com Deus. Vieira não alude apenas neste *Sermão da Penitência da Quarta Domingo de Advento* à figura desta *beata peccatrix*. Ela é motivo de reflexão em voz alta em bastantes outras peças da sua autoria, apontando para diversos biografemas. Na verdade, usa a personagem aleatória e indiscriminadamente de acordo com as necessidades e as circunstâncias, tal como faziam os seus pares medievais quando recorriam aos legendários e aos catálogos de *exempla*. Até lhe dedica exclusivamente o chamado *Sermão das Lágrimas da Madalena no sepulcro, no Mosteiro da Encarnação*, que apresenta como epígrafe a frase *Mulier quid ploras?* e que explora fundamentalmente o tema das lágrimas¹⁰, também levado à poesia no século XVII nos sonetos de Álvaro Afonso de Almada: “Com Lágrimas Maria que choraste / Prostrada aos pés de Christo por pecados, / Te foram logo todos perdoados, / Quando por amor seu tudo deixaste (. . .)” ou de Estêvão Rodrigues de Castro: “Lágrimas mais que nunca poderosas / Alagai gostos vãos que nunca nasçam / E regai estes bons que agora nascem”.

No tocante aos *exempla* protagonizados por mulheres pertencentes a muito diversas épocas da história e famosas em diferentes graus

¹⁰ Um estudo interessante quanto às recriações do mito é *Imagens e sombras de Santa Maria Madalena na literatura e arte portuguesas. A construção de uma personagem: simbolismos e metamorfoses*, in <<http://www.fcsh.unl.p/docentes/hbarbas/Tese.htm>>, 2005.



de reconhecimento eclesiástico, aparecem no discurso desde freiras a “astros canonizados”, por usar a terminologia do pregador. É claro que a presença de tais figuras hagiográficas também se liga aqui directamente à natureza dos textos. Registamos no *corpus* parenético em questão santas oriundas de terras afastadas geograficamente de Portugal, outras de países mais próximos e outras nacionais ou, por certas circunstâncias que Vieira menciona, ligadas às terras lusitanas. Vidas de virgindade, celibato e ascese ilustram sobretudo virtudes como a devoção e a caridade, sendo objecto de um culto já multissecular e alheio a fronteiras espaciais. Por vezes, chama-se a atenção para figuras canonizadas precisamente no século XVII, publicitando, ratificando e apoiando a “oficialização” da veneração pelos católicos. Entre outras, podem destacar-se Santa Teresa de Jesus, Santa Isabel de Aragão ou Portugal, Santa Madalena de Pazzi ou Santa Rosa de Lima, consagradas na seguinte ordem pela Igreja: no ano de 1622 pelo Papa Gregório XV a primeira; em 1625 pelo Papa Urbano VIII a segunda; em 1669 pelo Papa Clemente IX a terceira; em 1671 pelo Papa Clemente X a quarta¹¹.

Por outro lado, uma das figuras da historiografia romana de que o pregador português lança mão é, *verbi gratia*, Lucrecia. A sua história, sobejamente conhecida, foi contada, entre outros, por Ovídio e por Tito Lívio. Sexto, filho do déspota Tarquínio, abusa de Lucrecia que, negando-se a viver na desonra, envia um mensageiro prevenir o seu esposo e o seu pai. Depois de lhes pedir vingança, esta suicida-se, exclamando: “– Nenhuma mulher, tendo no futuro perdido a honra, poderá para sobreviver apontar o exemplo de Lucrecia”. Tais factos tiveram imediatamente consequências políticas, pois Bruto, sobrinho de Tarquínio, chefia uma revolta que leva à proclamação da república e

¹¹ O mesmo acontece, por exemplo, com Santo Inácio ou São Francisco Xavier (canonizados ambos em 1622), trazidos também com notável frequência à colação na oratória da época. Nessa presença de santos e santas descobre-se a devoção que despertaram e a dimensão de universalidade. Assim as suas vidas projectam-se para o além, manifestando algo tão peculiar do Barroco como é a existência na terra concebida como trânsito fugaz para a eternidade.

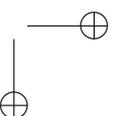
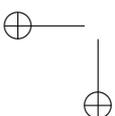


ao exílio do tirano – o acto de se dar morte a si própria foi condenado pelo cristianismo, mas tido em alta estima pela literatura e pela filosofia estóica que tanta importância tiveram no século XVII.

Junto com ela Cleópatra, filha de Ptolomeu XII, rainha do Egipto e amante de Marco António, regista-se no catálogo vieirense de mulheres que foram causa de episódios nefastos sob vários pontos de vista. O pai deixara o reino em testamento para o seu filho Ptolomeu XIII e para ela prevendo o casamento entre ambos, segundo reza a tradição. Três anos depois, no entanto, entrou em choque com os ministros, deflagrou uma guerra civil contra o irmão e foi reconduzida ao trono por Júlio César. Unida a ele, foi para Roma e, após o seu assassinato, voltou ao Egipto. A presença de Marco António, que se encontrava na Anatólia como governador da porção oriental do Império Romano, estimulou a sua ambição, seduziu-o e casou-se com ele. O Senado declarou-lhes guerra e, após serem derrotados, ambos se suicidaram. As relações amorosas de Cleópatra vinculam-se assim à política de dois grandes impérios da Antiguidade.

Quanto à história medieval, são raras as figuras femininas que o jesuíta selecciona como *exempla*. Uma das mais famosas que traz à colação é Florinda, filha do conde godo Dom Julião e também conhecida pelo cognome de “La Cava” (que, em árabe, significa prostituta). O rei Rodrigo apaixonou-se loucamente por ela, mas a jovem repudia-o. É então violada quando se banhava nas águas do Tejo e reclama vingança ao pai, o qual se crê ser o responsável pela entrada dos islamitas na Península Ibérica, entregando-lhes Ceuta e ajudando-os a passar o Estreito de Gibraltar – é por isso que vem representar alegoricamente a traição e a desonra do seu próprio povo.

Maior é o número de personagens do sexo em foco pertencentes a épocas mais próximas, circunstância que parece torná-las também mais próximas da realidade. O que ressalta logo é o facto de a grande maioria destas mulheres possuir um *status* muito elevado na pirâmide social, o que é aproveitado para ilustrar virtudes e advertir dos perigos inerentes a tal condição. Com efeito, rainhas e princesas portuguesas

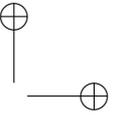
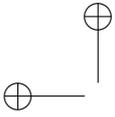


(e também de outras nações) não fazem parte apenas das dedicatórias dos Sermões, mas também se elevam, geralmente em tom evocativo, como seres emblemáticos de determinadas formas de ser e de agir com respeito às qualidades cristãs e com implicações de relevância política, religiosa ou social. Para citar apenas alguns casos, a rainha Margarida, que foi arquiduquesa da Áustria e, pelo seu casamento com Filipe III de Espanha (II de Portugal), tornou-se em 1599 rainha consorte de Espanha, Portugal, Nápoles e Sicília. E, um lugar privilegiado neste sentido ocupa na obra de Vieira a rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia ou, ainda, a sua filha, a princesa D. Isabel.

Por sua vez, a natureza mitológica e/ou literária de certas figuras marcadas genericamente como femininas também não as exime de aparecer como *exempla*, embora em menor medida¹². Com efeito, Vieira chega a justificar explicitamente perante o auditório este tipo de demonstração da verdade:

Nem cuide alguém que é descrédito da nossa religião, parecem-se os seus mistérios com as fábulas dos gentios; porque antes esse é o maior crédito da Fé, e o maior abono da onipotência. Louva David os mistérios da Lei escrita, e encarece-os por comparação às fábulas dos gentios: *Narraverunt mihi iniqui*

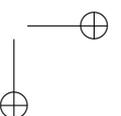
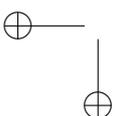
¹² Uma revisão panorâmica das principais fontes utilizadas pela tradição peninsular quanto aos *exempla* de mulheres pagãs, encontra-se, *verbi gratia*, em Pedro Serra, “Da figura histórica à voz anónima. Aproximação aos *exempla* femininos no discurso moralístico sobre o casamento (sécs. XVI-XVII)”, in *eHumanista*, vol. 1, 2001, pp. 98-118. Lembre-se que, nos séculos XVI e XVII, dispõe-se de colecção de mulheres notáveis, uma tradição que remonta aos catálogos de feitos memoráveis da Antiguidade e que chega ao Humanismo. A invocação de um Plutarco ou de um Tito Lívio, entre outros, vale pela credibilidade que confere ao texto, ainda que o moralista não o conheça em primeira mão. Das fontes clássicas mais importantes para as mulheres pagãs destacou-se o *De mulieribus virtutibus* – incluído nos *Moralia* de Plutarco (45-120). Uma obra bastante popular na Península Ibérica foi o *De factis dictisque memorabilibus* de Valério Máximo e também as *Décadas* de Tito Lívio. Ora, o estudo crítico e exaustivo das fontes directas parece tarefa difícil ou impossível, como sublinha Agustín Boyer ao comentar neste sentido o *Libro de claras e virtuosas mugeres*, de Álvaro de Luna (século XV).

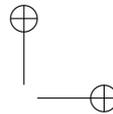
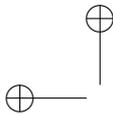


fabulationes, sed non ut lex tua. Louva S. Pedro os mistérios da lei da Graça, e encarece-os por comparação às fábulas da mesma gentilidade: *Nom enim doctas fabulas secuti notam facimus vobis virtutem, et praesentiam Jesu Christi.* Notável comparação, e notável conformidade entre as duas maiores colunas da Lei velha e nova! Se David e Pedro querem encarecer os mistérios divinos da Fé por comparação à gentilidade, porque os não comparam com as histórias dos gentios, senão com as fábulas? A profissão da história é dizer a verdade; e as histórias dos gentios tiveram feitos heróicos, e casos famosíssimos, como se vê nas dos Gregos e dos Romanos. Pois porque comparam David e Pedro os mistérios sagrados, não às histórias, senão às fábulas? Porque as histórias contam o que os homens fizeram, e as fábulas contam o que os homens fingiram; e vencer Deus aos homens no que puderam fazer, não é argumento da sua grandeza: mas vencer Deus aos homens no que souberam fingir, esse é o louvor cabal de seu poder. Que chegassem as obras de sua Omnipotência, onde chegaram os fingimentos da imaginação!¹³

Assim, seres de cuja lenda os autores antigos fizeram relatos tornam-se ilustrativos dos Sermões *ad maiorem Dei gloriam*. Entre outros, refira-se Helena, cuja extraordinária beleza inflamou paixões e provocou cobiças: está na origem da Guerra de Tróia, convertendo-se numa mulher fatal por excelência; Circe, conhecedora também da arte da magia e, portanto, de modos extravagantes de enganar os homens; Prosérpina, identificada com a Perséfone grega e deusa do mundo subterrâneo dos Infernos; a rainha Dido, apaixonada por Eneias e enfurecida ao saber que ia perdê-lo; ou Medeia, possuidora de talentos de feiticeira e de um papel essencial no ciclo dos Argonautas (os tripulantes da nau Argo em busca do Velocino de Ouro). A paixão desta por Jasão e as consequências funestas que daí resultam fazem dela o tipo de ser temível, vingativo e traidor – exemplos da proliferação das

¹³ “Sermão do Santíssimo Sacramento”. Sobre tal prática veja-se Raymond Cantel, “Ovide et les sermons du Père Vieira”, in *Bulletin des Études Portugaises et de l’Institut français au Portugal*, n° 18, 1954, pp. 81-92.



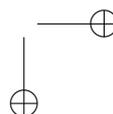
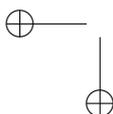


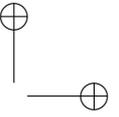
referências a este casal como símbolo de uma oposição entre valores, encontram-se no *Divino Jasão* (1634), do dramaturgo espanhol Calderón de la Barca; por seu turno, o francês Pierre Corneille envolve Medeia de numerosos efeitos dramáticos em *A Conquista do Velo de Ouro* (1660), mas enfatizando a sua solidão e sofrimento; e na tragédia lírica de Marc-Antoine Charpentier (1693), a bruxa exprime também sentimentos humanos, dado o seu amor por Jasão. Para citarmos o seu tratamento na literatura portuguesa, lembre-se a “ópera” de António José da Silva, o Judeu, intitulada *Os Encantos de Medeia*, representada no Teatro do Bairro Alto de Lisboa em Maio de 1735.

Ora, a posição que manifesta António Vieira quanto às referências de carácter mitológico e/ou literário contrasta, em certa medida, com a dos teorizadores da eloquência sacra de Seiscentos, que reclamavam amiúde moderação, brevidade e uma cuidadíssima selecção quanto à sua inserção nas homilias, tal como se regista na *Instrucción de Predicadores* redigida em 1617 pelo bispo de Tui, Francisco Terrones del Caño, que recomendava silenciar ou substituir os nomes e as obras de certos poetas por expressões perifrásticas com um sentido eufemístico.

Estamos diante do mito adâmico interpretado historicamente em desfavor de um sexo por uma cultura androcêntrica, acusando-o de ser a fonte de todos os desmandos e dislates que a humanidade teve de suportar. E tudo isto é apresentado sob o signo da inevitabilidade, porque a mulher não pode deixar de atrair a ira divina pela sua condição. No desenvolvimento de tal óptica e através de um elenco de protagonistas, consideradas as causantes de grandes guerras e outros desastres, Vieira formula esta questão retórica: E se uma só mulher ao longo da história, Helena em Tróia, Semíramis na Babilónia, Cleópatra no Egipto, Lucrecia em Roma, foi causadora de tantos males, o que não será da intemperança de muitas mulheres juntas?

Herdeiro de uma imagem genérica da mulher, molda as suas figuras segundo o objetivo visado. Assim, o caso extremo da “moldagem” é o de algumas que são mencionadas ora por atributos positivos ora negativos, como acontece com as dez virgens. Numa ocasião, utiliza-as para

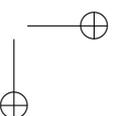
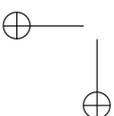


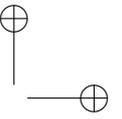
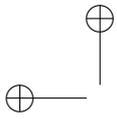


ilustrar o domínio da insensatez sobre a prudência no comportamento feminino, lançando mão da parábola bíblica em que Cristo assemelhava o Reino dos Céus a dez virgens que esperam o seu futuro esposo, sendo uma metade delas prudentes porque traziam óleo e a outra parte néscia porque, enquanto o compravam, o noivo chegou e foram deixadas fora para sempre. Vieira até chega a manifestar aqui certa discordância quanto à magnanimidade de Jesus Cristo nessa percentagem, pois o número de sensatas deveria ser muito menor. Por sua vez, no *Comento ou Homilia sobre o Evangelho da Segunda Feira da Primeira Semana da Quaresma*, recorda novamente esta história exemplar, mas acomodando-a agora em prol da mulher: estabelecendo-se uma comparação entre o juízo final e o casamento: cinquenta por cento das mulheres ficarão salvas, o que considera uma percentagem extraordinária.

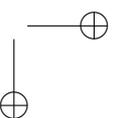
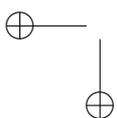
Daí o pregador tira a ilação profética de que as mulheres atingiriam o Paraíso em maior número. Para reforçar tal interpretação lança mão de diversas vozes, rementendo-nos para o Evangelho de São Mateus: “Muitos são os chamados e poucos os escolhidos”, assim como para a tese de Santa Teresa, segundo a qual Cristo falava mais com as mulheres. Na verdade, se no plano histórico-temporal e da consideração antropológica, o sexo feminino é manifestamente desvalorizado, já no âmbito escatológico (e, por isso, transhistórico), Vieira profetiza-lhe vantagens. Ora, os argumentos fornecidos têm uma base de cariz sociológico, pois alegam-se razões tiradas do espaço quotidiano: as mulheres ordinariamente morrem com os sacramentos, o que não acontece aos homens devido a guerras, naufrágios, brigas...

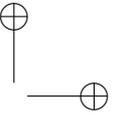
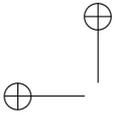
Elas têm menos ocasiões de pecar “porque não são juízes, nem advogados, nem presidentes, nem ministros de reis; nem são bispos, nem sacerdotes; a fazenda ordinariamente não corre por suas mãos; e finalmente estão livres de ocasiões de ofender a Deus; (...) merecem dobrado Inferno, as que lá forem”. Não se assinalam, portanto, méritos próprios nas mulheres como contributos para o seu sucesso, mas o papel passivo que lhes é conferido, pois não se vêem perante tantas situações de perigo de pecado – por não serem, em geral, manifestamente





ineptas para as actividades empresariais. É de tal “presença passiva” na construção da história humana, assim como da sua condição de carência e inferioridade que derivaria o salvo-conduto no Juízo Final.





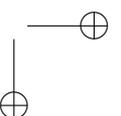
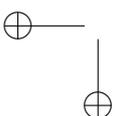
A textura da exclusão: simulacro, desejo, culpa e fantasia em *A Ordem Natural das Coisas*, de António Lobo Antunes

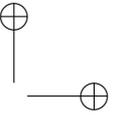
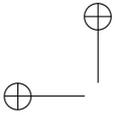
André Corrêa de Sá¹

Se quisermos assinalar, na interminável obra antuniana, uma só figura representativa das atitudes autorais face aos sistemas contemporâneos da exclusão, o dueto de vozes constituído por Julieta e Maria Antónia, duas figuras de *A Ordem Natural das Coisas*², entrará com certeza no lote decisivo de pretendentes. É quase sempre possível sermos introduzidos, enquanto leitores, num papel de voyeuristas confortavelmente sentados em frente à tela: nunca estamos *de fato* dentro da realidade do livro, uma vez que dela podemos sair a qualquer momento, ainda intatos e numa operação sem custos psicológicos. Aumentemos, porém, o grau de envolvimento com a leitura, propondo que se imagine o romance como um contrato psicodinâmico. Neste sentido, talvez não seja inteiramente descabido admitir, como hipótese interpretativa, que

¹ Universidade de Évora.

² António Lobo Antunes, *A Ordem Natural das Coisas*, 3^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2008.

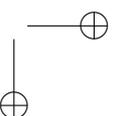
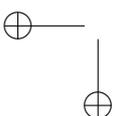


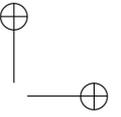


A Ordem Natural das Coisas nos descreve, em modo polifônico, o dispositivo terapêutico de que o funcionário público, de quem nunca ouviremos o nome próprio, se serve para harmonizar o seu mundo psíquico. Falamos, por isso mesmo, de aplicar as propriedades do dialogismo literário para relatar uma ambiência psíquica que, no formalismo do grupo, explicita um processo de integração da personalidade.

Não haverá, temos a sensação, quaisquer dúvidas em chegar à conclusão que o enigma do funcionário público é o elemento unificador do nó temporal em que as vozes constituem os termos dessa fórmula terapêutica. Só ele, com toda a sua incapacidade de se relacionar com as pessoas e com as coisas do mundo, dá voz aos minúsculos acontecimentos nos quais estes indivíduos depositam os gestos das suas vidas. Nada, por certo, senão esse traço detetivesco que nos aguça o espírito para os ruídos do sótão e para as confissões insones, nos faria dar importância às vidas desgraçadas de todos os que habitaram a casa da família Valadas e, anos depois, a casa sombria da Quinta do Jacinto. A necessidade que temos de acompanhar essa gigantesca desordem de vivências emocionais equivale à persistência com que somos levados a decifrá-la. Ressalta então, no filtrado de tudo isto, a figura do nó, o nó de uma amálgama obscura que é, contudo, ainda possível desdobrar.

O romance forma-se no cruzamento de dez vozes, duas em cada uma das cinco partes que o constituem. Em trezentas páginas de romance, só usufruímos das vozes de Julieta e Maria Antónia em primeira mão quando, à vez, dividem entre as duas a última série de capítulos: os fios de Maria Antónia, uma marioneta do autor, que, por sua vez, manobra as marionetas que habitam a casa da Calçada do Tojal, são desvendados já perto do fim, enquanto Julieta, a sombra de quem, entretanto, fomos ouvindo os passos em todas as curvas do romance, se transforma no filão de luz que, sem que o imaginássemos, afinal estivemos a perseguir. Estas mulheres são tão extraordinariamente inventadas e despertam com tal avidez uma síntese do romance que até aí lêramos, que eu, que me apaixono não sei quantas vezes por dia por





mulheres de outros romances, não tenho energia psíquica para esquecer nenhuma das duas.

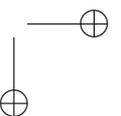
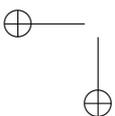
Na verdade, seria mais prudente optar por outras personagens para examinar a dialética da exclusão na ficção deste autor. Qualquer dos elementos do quarteto de vozes de *Esplendor de Portugal*³, Isilda, Carlos, Clarisse e Rui, para fazermos só esta menção, daria um excelente caso-estudo, e com a vantagem de não termos que o derivar da sintonia entre duas personagens, ainda para mais com níveis de atuação tão distintos. Mas *A Ordem Natural das Coisas* é um dos livros que relemos com maior prazer e, como afirma Maria Alzira Seixo:

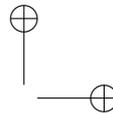
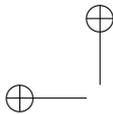
[...] é, de facto, um livro de mortos e de noite, de crimes e de ausência, de afastamento e escuridão [...], mas é também um livro de amor e da vibração do corpo, da natureza a projectar-se sobre a destruição social e cultural, da relevância do sonho sobre a inanição de projectos impossibilitados pela crueldade e devastação.⁴

Não há psicologias de uma pessoa só. A psicologia humana é uma psicologia da relação, com as respetivas leis de autoridade. A afirmação de um setor, deste modo, reporta-se à segregação intencional do outro. Um dos efeitos da exclusão é a culpa; outro dos efeitos é o desejo de não ser recusado: na interação entre eles confina-se o simulacro existencial. A leitura que queremos sugerir deste romance evoca (um pouco levianamente) estas noções. A ironia põe a nu o caráter ficcional da narrativa e remodela as relações entre o autor e o seu público. Neste momento, enquanto escrevemos isto, a três de maio de dois mil e treze, depois de o governo anunciar novos cortes de despesa, estamos persuadidos que Julieta e Maria Antónia, no duplo andamento em que queremos ouvir os seus timbres *femininos*, dificilmente poderiam tornar-se uma presença mais aperfeiçoada da ironia do autor.

³ António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1997.

⁴ Maria Alzira Seixo, *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 224.

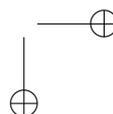
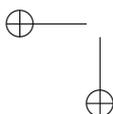


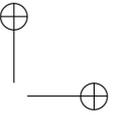
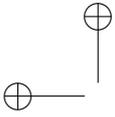


Por outro lado, de um ponto de vista mais exterior à obra em si, e sendo certo que os romances não ensinam nada que se aplique aos problemas óbvios da vida, como afirma Nabokov, enquanto visão alegórica sobre a exclusão, *A Ordem Natural das Coisas*, para leitores como nós de uma Europa do Sul que muita Europa quer banir, estará hoje mais atual do alguma vez esteve. O romance não procura denunciar nada, salvo talvez a densidade com que a infância permanece no tempo dos adultos: mas envolve-nos, contudo, num estremecimento emocional que nos faz ter vontade de viver melhor. Há alguns anos atrás, quem comentasse este livro via nele, injustamente, uma conspiração contra o progresso social, hoje, se o lesse de novo, descobriria-lhe o traço prognóstico.

O modelo social europeu em que há vinte anos pensávamos estar integrados está praticamente perdido, o que tem suscitado analogias revisionistas. Devastados por uma deslocalização das forças produtivas e dramaticamente dependentes da importação de combustíveis fósseis, os europeus, sobretudo os portugueses, os gregos, os espanhóis e os italianos, em dez anos, tomaram consciência de que estavam condenados ao espetro da inutilidade, uma doença profunda que na União Europeia afeta hoje mais de vinte e cinco milhões de pessoas.

A ordem natural das coisas financeiras tem desmantelado as condições económicas que permitiram a instalação dos sistemas sociais mais evoluídos da história contemporânea. Deslocando para os dias atuais os elementos narrativos desse romance, talvez possamos refletir nalgumas equivalências. A urgência da austeridade económica fertilizou os pequenos universos morais de um bairro devoluto e transferiu-os, deslocando as esferas de exclusão que acionavam sobre si próprios, para a realidade social pós-dois mil e oito. Ficcionalizando nós, atualizemos, para o efeito, a personagem de Julieta: a do romance, avó da que hoje escreveríamos, foi proibida de existir porque impedia que o pai dos seus irmãos esquecesse o par de cornos com que a mulher o enfrentara e à sua impotência sexual. Foi fechada no sótão, escondida de toda a gente, encerrada num clima de culpa. Julieta, a neta com o nome e o cabelo

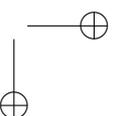
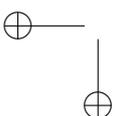




ruivo da avó, tem assistido, com os irmãos, uns de parte da mãe e outros do pai, aos vários divórcios dos pais. Esteve seis meses em Florença a meio do mestrado integrado. Há dois meses não vivia sem o iPhone 4; agora, o desejo do iPhone 5 é o sinal de que está viva. Quando deixou o namorado, dividiu com ele o casal de gatos e voltou a viver na Calçada do Tojal. Terça e sexta são os dias da visita parental, os dois vão de metro até à estação do Chiado e trocam entre si os felinos por dois dias. Julieta, neta, tem agora trinta e um anos, e não projeta engravidar, mas também não está à espera de encontrar emprego em Portugal. Depois de adulta, sente-se excluída pelo país onde cresceu.

Dois mil e treze, Portugal, estão em curso as reformas conjeturadas no programa de assistência financeira: o novo capitalismo dissolveu a tal ponto os níveis de integração social que se alinharam, agora, as fileiras de uma imensa legião de pessoas devolutas: pós-modernas, doutoradas e *online*, mas sem meios nem ritmos para produzir os territórios para viver. Este cenário de intensa exclusão social, de que o desemprego é epítome, corresponde, no âmbito da saúde pública, a uma maior prevalência das síndromes depressivas. A exclusão agencia, portanto, ritmos vitais distorcidos: humor deprimido, incapacidade de experimentar prazer, diminuição das capacidades cognitivas, ausência de energia, retração social, inquietação contínua.

São necessários nove meses para gestação completa de um ser humano, mas, para a abstração que designam de mercados de capitais, a vida não passa de uma representação de carteiras de ações e obrigações, com maturidades médias de três meses. Com os seus traços disfóricos, a montagem de *A Ordem Natural das Coisas* ainda alude, entre delírios e mortos, a um horizonte de redenção. A coação fiscal e a dor aflitiva do desemprego representam, neste princípio de década, as expectativas realistas dos filhos e netos das pessoas a que a ficção antuniana, em mil novecentos e noventa e dois, deu voz de comando para revezarem as vidas que *dão um filme* que eram, nesses tempos entediados de fundos europeus e animação económica, os heróis da arte romanesca. E essa doutrina dos mercados, ao que sei, não tem perdão que a saiba redimir.



Lobo Antunes afirmou em tempos que *A Ordem Natural das Coisas* era uma história desgarrada de amor. Sustento, para mim, que é essencialmente um amor pela crença num horizonte que não seja mitológico, determinado pelo estatismo do superego hipertrofiado e algumas das proposições que dele extraio auxiliam-me a ponderar com outros olhos, menos amestrados, a crise humanista em que nos tornámos.

O *Facebook* dissolve a nossa temporalidade individual num circuito oscilatório de representações, monta-nos um suporte aparentemente material, mas em que nada, em termos de tangibilidade, possui uma presença. Mas a textura das polifonias literárias, salvando o que ainda puder ser salvo, serve para mostrar a inequívoca existência de vozes distintas, dando presença aos seus ritmos de fala e às pontuações do silêncio. A interpretação das composições a várias vozes arrasta, por isso, uma ousadia irónica, se entendermos a ironia como um fenómeno que se produz pela relação entre vozes heterogêneas, num movimento que queremos aproximar da ironia de Baudelaire, revista por Paul de Man, que encontrou nos seus efeitos uma terapia que curasse a loucura pela palavra falada ou escrita⁵.

Nesta ordem de ideias, possuo a convicção de que é fatal que examinemos este dueto de mulheres, juntando-as à companhia do autor, como as superfícies de um desdobramento irónico: Julieta, ouvida sobretudo nos passos incessantes pelo sótão, é a solução do mistério familiar, o *infra*-romance, que Maria Antónia vai em definitivo silenciar, quando denuncia os bastidores da própria invenção. Por sua vez, Maria Antónia, apesar desse estatuto ilusório de criadora, não é senão uma das variações temáticas do livro que o autor escreve que, assim, quebra duas vezes a ilusão romanesca.

Insinuámos, há pouco, que existe uma interação entre os traços da exclusão que este romance invoca e a ordem do mundo contemporâneo que o autor quer subjetivamente retratar. A casa de Benfica, centro ontológico da trama que atravessa o enredo policial do romance, longe de

⁵ Paul de Man, “A Retórica da Temporalidade” in *O Ponto de Vista da Cegueira*, Lisboa, Angelus Novus & Edições Cotovia, 1999, p. 237.



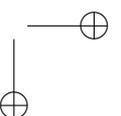
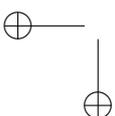
qualquer infância idealizada, assemelha-se a uma vastíssima fantasmagoria: os que lá ainda vivem, ou os que lá viveram, estão constrangidos a um universo psíquico de inoperância vital.

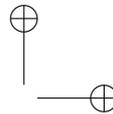
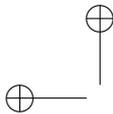
Nas minhas reflexões, estes conceitos não são propriamente recentes. Tenho noutros lugares vindo a defender que a narrativa antuniana pode ser perspectivada através de um foco psicoterapêutico, radicando-se, primeiro que tudo, numa expressão multiforme da doença depressiva e, num plano que se eleva diretamente dessa metáfora, estruturando-se, em termos de montagem técnico-discursiva, como modulação de uma terapêutica analítica. Na específica textualização deste romancista, como bem salienta Olívia Figueiredo⁶, dando consistência às nossas reflexões, ganha relevância a originalidade processual que tira partido tanto dos recursos polifónicos da ironia, como dos mecanismos da interrogação retórica.

Tanto um como outro desses recursos linguísticos vai dotar a narração de um carácter prismático: dando voz a quem neste mundo a viu diluída pelos *Produtos Financeiros Complexos*. Lobo Antunes, opondo aos mercados a climatização artística, opera uma contracorrente à obliteração de personalidades que se tornou endémica nas sociedades contemporâneas. Dissimulado pela retórica policial, posiciona-nos, sem pé, em frente a uma caixa de perspetiva, para assistirmos a uma desencantada encenação da vida que temos.

Nessa matriz de psiquismos polifónicos, Julieta é o nó da autoafirmação, a voz que produz vida. A possibilidade de esquecer a história de que precedemos formaliza a esperança que este romance vai dramaticamente comunicar, a direção luminosa que um voo simboliza. Fruto de uma relação extraconjugal da mãe, casada com um militar impotente, foi confinada ao sótão da casa, como se não existisse, e proibida de manter quaisquer relações sociais. Efeito claro desta noção,

⁶ Olívia Figueiredo, “Da polifonia irónica à interrogação retórica em *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*” in *O Fascínio da Linguagem: Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*, Porto, Centro de Linguística da Universidade do Porto, 2008.





a existência de Julieta só é possível no espaço da linguagem, como um duplo de Maria Antónia, a senhora idosa a morrer com um cancro a quem o desenlace policial do romance atribui a invenção do universo narrativo, que até aí ouvíramos nas vozes da família fragmentada. Despersonalizando-se

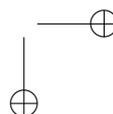
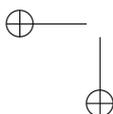
num eu empírico que existe num estado de inautenticidade e num eu que existe apenas sob a forma de uma linguagem que afirma o conhecimento dessa inautenticidade⁷.

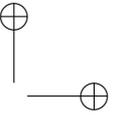
Maria Antónia questiona a sua presença no mundo, entra no dinamismo da autorreflexividade. Face ao fim que a doença antecipara, Maria Antónia desenvolve o talento de apaziguar as memórias. A ilusão começou com uma pequena ficção das suas memórias e o romance em que as refratou transformou-a num espírito liberto que anula a morte com estados sucessivos de nascimento. A árvore, e as suas diretrizes ascendentes, tornam-se o símbolo por excelência da natureza redescoberta. Como observa Paul de Man:

O acto da ironia, como agora o entendemos, revela a existência de uma temporalidade que definitivamente não é orgânica, na medida em que se relaciona com a sua fonte apenas em termos de distância e de diferença e não permite fim algum, totalidade alguma. A ironia divide o fluxo da experiência temporal num passado que é pura mistificação e num futuro que permanece para sempre assediado pela possibilidade de uma queda no inautêntico. Pode conhecer tal inautenticidade mas nunca a pode ultrapassar. Pode apenas reafirmá-la e repeti-la a um nível progressivamente mais consciente, mas permanece interminavelmente prisioneiro da impossibilidade de tornar tal conhecimento aplicável ao mundo empírico. Dissolve-se na espiral afunilada de uma signo linguístico cada vez mais afastado do seu significado, e não pode evadir-se de tal espiral.⁸

⁷ Paul de Man, “A Retórica da Temporalidade”, art. já cit., p. 234.

⁸ *Ibidem*, p. 243.

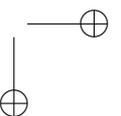
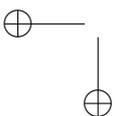


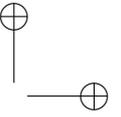


Para lermos a Julieta que propomos é preciso invertermos o sentido da marcha a partir desta posição irónica. A genealogia bastarda de Julieta convertera-se num estatuto da invisibilidade e, enquanto o pai e a sua fotografia habitam o círculo vital da casa, quaisquer vestígios de que nela pulsassem os sons da família seriam vivamente sepultados. A lei do pai morre no leito da sua morte, arruinando-se também as suas representações do mundo. A mulher que nunca foi senão um segredo silenciado e uma resistência à regularidade da vida familiar (que a raposa duplica, impedindo o esquecimento) passa a poder restituir a densidade dos fragmentos, que até esse dia praticamente só entrevira da pequena janela do sótão.

A dialética entre o interior e o exterior, ambos alienados, passa a confundir-se com a matéria dos sonhos. Julieta deslocou para a imagem desconhecida das ondas a imensidão do seu desejo. O mar, nas passagens do romance que descrevem as visitas do filho da costureira, que a engravidou, confunde-se com necessidade de construir uma presença no mundo para lá do sótão:

Sentia que com a sua chegada havia um ciclo que terminava em mim e que, como sucedera ao meu pai, não me restava mais do que deitar-me, esquecer Monsanto e morrer como morrem as quintas de Benfica e as vinhas-virgens da infância, e qualquer coisa se aperte no interior de nós idêntica à incomodidade do remorso. Lembrei-me da mãe dele [...] e o filho, a aproximar-se de mim, Olá menina, e eu Por que motivo não me desenhaste o mar? [...] Olá menina, e eu Não me desenhaste o mar porque o mar não existe, que mentira o mar, escondeste as ondas como os dedos e fizeste alpendres e girassóis e borboletas [...] A miúda vê-se logo que não é minha filha, não insistas, berrou o meu pai no escritório, eu devia dar cabo dela e de ti, e soluços, e bofetadas, e mais gritos, e o meu irmão Jorge O pai tem destas coisas, já lhe conheces as manias, e ele Claro que o mar não é mentira, menina, eu é que não sabia explicar, se tiver uma caneta mostro-lhe, a nossa mãe trouxe-me o almoço com uma inchaço na testa e a bochecha ferida, deixou o tabuleiro em cima





da cama, desceu as escadas sem me fazer uma festa, sem me beijar, e eu A nossa mãe não é minha mãe, Jorge? [...] Se a nossa mãe não é minha mãe não tenho mãe nem pai, coloquei uma ária de ópera na grafonola e ele agarrou num lápis e pôs-se a riscar uma praia na parede, dunas, rochedos, toldos de banhistas, pacotes, eu eu, logo que após os violinos o tenor começou a cantar, O mar é verde, tens de o pintar de verde, e o meu irmão Jorge Mesmo que não fosses deles eras minha irmã, maninha Querido Jorge eu sou tua irmã não sou?⁹

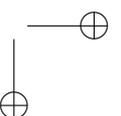
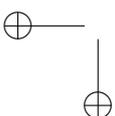
Entre a proibição, o simulacro, o desejo, a culpa – a matriz depressiva parece defini-la praticamente por inteiro. Querendo projetar-se para além da perda, Julieta quis que da clausura nascesse um filho. Nascendo o filho, herda-se uma outra metáfora da proibição sobre a metáfora da proibição que a gerou. Demandando durante cinquenta anos o amor materno que não conhece, o filho irá repetir os passos dela, das sombras sem nome ao corpo liberto, entre o segredo vergonhoso e o mar idílico. A mão da mãe dá sem cessar corda à grafonola, o filho sopra histórias madrugada fora, investigando a infância e iluminando, pouco a pouco, os seus segredos. A narração funda esta esfera do sigilo e da sua decifração e funda conseqüentemente o sistema infinito de consciencialização irónica:

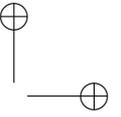
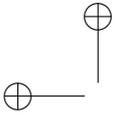
(O que será feito do Senhor Jorge em Tavira, o que será feito do Senhor Fernando, e da Dona Anita, e da Dona Maria Teresa, e da costureira, e do filho da costureira, e da outra, **eles cuidam que não vi a outra mas vi, a que talvez fosse minha mãe, a dar corda à grafonola**) (destacados nossos).¹⁰

Nomeando-a com o poder do interdito, as forças destrutivas e criacionistas harmonizam-se nesta mulher fugindo da angústia, tornando indistintas a vida e a morte. O seu conceito de eternidade é peculiarmente dinâmico, e abreviado. Ao contrário de *Maria Clara*, personagem de outro romance antuniano, Julieta nada tem de autobiográfico,

⁹ António Lobo Antunes, *A Ordem Natural das Coisas*, *op. cit.*, pp. 280-281.

¹⁰ *Ibidem*, p. 240.



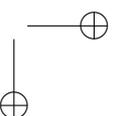
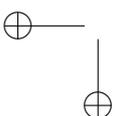


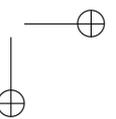
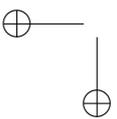
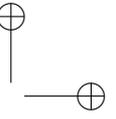
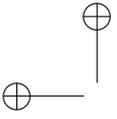
mas é uma figura profundamente universal. Esta reflexão compreende a evidência de um distanciamento, para recomeçar. Quem esquece é capaz de agir – parece advertir-nos esta extensa metáfora. Assim se prova que a liberdade é não ter que pertencer a nenhuma forma de tempo:

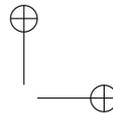
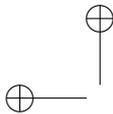
Mas isso, como o resto, também se passou há muito tempo, ou então tudo se passou ao mesmo tempo num ano ou num mês ou num minuto da minha vida que não consigo determinar ao certo, onde o antes e o depois possuem uma idêntica textura que me exclui, como o que sucedeu antes do meu nascimento e se prolongará quando eu me for embora [...].¹¹

A poética antuniana privilegia uma estética de morte a partir da dinâmica do silêncio e do vazio, que a positivam como construção criativa. E até como símbolo de paz. À luz do que disse, o espectro do difuso e do vago produz uma nova intuição simbólica. Em *A Ordem Natural das Coisas*, na figura de Julieta, manobrada pela autorreflexividade de Maria Antónia, esta essência condensa-se na imagem das gotas de chuva que, ao invés de descerem, ascendem até às janelas iluminadas. Imagem que pode muito bem significar o mar que toda a vida lhe foi interdito, símbolo da individualidade perdida e da esperança de a reencontrar. A narração da morte de Julieta, em contraponto lírico aos ecos de ruína que soterram tudo, sobrevivendo sozinha à depressão que atinge a família inteira, não passa enfim de um pretexto para recodificar o palco criativo do humano, o palco que, nós próprios, para podermos sobreviver intatos a este mundo teremos, sem dúvida, e sem dívidas, que reaprender a ocupar.

¹¹ *Ibidem*, p. 259.







**Numa fenda escura, guardo o meu segredo.
Breve nota sobre *Não é meia noite quem
quer*, de António Lobo Antunes**

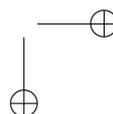
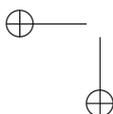
Evelyn Blaut Fernandes¹

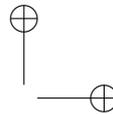
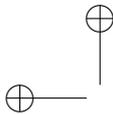
conheço a noite sob todas as suas formas
e disso vos entregarei um relatório quando
chegar o momento, esperem²

Quando alguém diz que só escreve sobre aquilo de que gosta nem sempre quer dizer que só escreve sobre livros, escritores ou coisas que expressam o seu gosto pessoal, mas, muitas vezes, são justamente o desgosto ou o incômodo que se transformam na vontade de escrever. Tudo começa, portanto, por esta vontade que não é senão a maneira como os afetos impõem a presença de situações, memórias, fantasias, aquilo que compõe a *experiência interior*.

¹ FLUC/CAPES/CLP.

² António Lobo Antunes, *Não é meia noite quem quer*, Lisboa, Dom Quixote, 2012, p. 418.





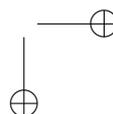
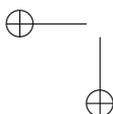
Leio num livro de George Bataille, cujo título *L'expérience intérieure*³ chama-me especial atenção, a epígrafe: “La nuit est aussi un soleil” (Zarathoustra). Escolhi citar a epígrafe de Bataille para falar sobre a noite, o que significa também falar sobre um estado atemporal, tempo propício à imersão, como no começo de um eclipse. Falar sobre a noite consiste, no fundo, no desejo de refletir sobre a “noite que principia no interior de si”⁴ e lá permanece enclausurada como num estado de suspensão, como num instante gestatório, de preparação para um rito iniciático, se bem que muitas vezes ela parece reverberar o lado obscuro das coisas. Não gostaria entretanto de abordá-la segundo uma dualidade com tons neobarrocos: a “noite escura” *versus* o “dia claro”, mas de pensar o tempo conforme uma concepção cíclica. Acredito que a própria concepção cíclica do tempo pode ser compreendida a partir de uma imagem, a das bonecas russas, por exemplo, em que um período de tempo gera o seguinte. A noite simboliza o tempo iniciático. Por isso, se traduzirmos a epígrafe de Bataille, a noite também é um sol, um *fiat lux*.

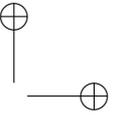
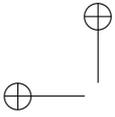
Segundo este entendimento, a meia noite configuraria simultaneamente o limiar do tempo e o começo da jornada, tornando implícita a noção de renascimento, de uma aurora que, contudo, nunca chega. Em outras palavras, o tempo é concebido como camadas de planos temporais em que o presente, dada a sensação de uma duração ampliada, abarca e entrelaça reminiscências e devires. E este instante alongado, geralmente obscuro, irrompe no desejo de buscar momentos de luz quando, já se sabe, “não será manhã nunca”⁵. Mas o tópico noturno que aqui se desdobra é outro, o da “noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz, o da “dark night” de Dylan Thomas. No fundo, a noite poderia ser um lugar de insulamento, momento romanticamente asso-

³ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, 5.^e éd., Vienne, Librairie Gallimard, 1943.

⁴ Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, Alfragide, Texto, 2012, p. 244.

⁵ António Lobo Antunes, *O arquipélago da insónia*, 6.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2008, p. 263.





ciado a uma fantasmagoria, nostalgia de infância, morada de reflexões e revelações. Lembremo-nos de Novalis: “sem tempo e sem espaço é o império da Noite”⁶. Contudo, mesmo o sol, mesmo a noite, são impalpáveis e só um sentido é capaz de lhes tornar perceptíveis: “tal como os fantasmas, só têm existência visual. Eles só estão, aliás, no limiar da visão profana, não são geralmente vistos”⁷. Talvez por isso “[e]scusam de insistir que só à meia-noite se vê”⁸.

Há um mundo contíguo entre iluminação e sombra, em que a sombra é criada de acordo com a perspectiva da iluminação. Mas é entretanto a projeção da luz, como índice que delimita os contornos das coisas, que lhes dá forma. Esta contiguidade entre luzes e sombras faz-me lembrar, inevitavelmente, de *Fase, four movements to the music of Steve Reich* (1982). Em “Piano Phase”, primeiro movimento desta composição coreográfica de Anne Teresa de Keersmaecker, há uma relação entre os corpos das duas bailarinas, o movimento repetitivo, a música geométrica, o ritmo contínuo, a estrutura dramática, mas sobretudo a iluminação. Cada corpo apresenta duas sombras, de modo que surgem no palco, conforme o efeito de iluminação, de cinco a seis figuras em movimento. É a incidência da luz que multiplica as sombras. Isto fica mais claro nos instantes em que se sugere que umas dão as mãos às outras, bailarinas e sombras. O desenho da luz também produz sombras, fazendo com que estas, as suas próprias sombras projetadas, sejam as suas parceiras de dança. Este também é o caso da cena clássica de Fred Astaire em *Swing Time*⁹, citada recentemente por Werner Herzog¹⁰.

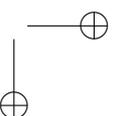
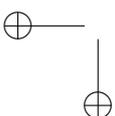
⁶ Novalis, *Os hinos à noite*, 2.^a ed. (prefácio e tradução de Fiama Hasse Pais Brandão), Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 22 (“zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft”).

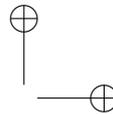
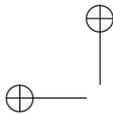
⁷ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, 7.^a ed. (prefácio Claude Lefort), Lisboa, Vega, 2009, pp. 27-28.

⁸ António Lobo Antunes, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, 3.^a ed., Alfragide, Dom Quixote, 2009, p. 242.

⁹ SWING TIME. Direção: George Stevens. Roteiro: Howard Lindsay e Allan Scott. EUA, 1936.

¹⁰ CAVE OF FORGOTTEN DREAMS. Direção: Werner Herzog. Roteiro: Werner





De acordo com António Pinto Ribeiro, “[o]s desenhadores de luz retiram das trevas os acontecimentos para os iluminarem”¹¹. Pode daí surgir a linha como limiar que define ou torna visíveis as coisas, ainda que de modo permeável. Poderia dizer que a linha sugere tão-somente a materialização de uma visibilidade, a “modulação de uma espacialidade prévia”¹². Assim como o direcionamento da iluminação, a disposição dos móveis parece ser essencial para a perspectiva de representação. Cada voz que fala designa não só a vez de cada um apresentar seu ponto de vista, ou mesmo de elaborar a sua parte de um conjunto (dentro de um espaço, de uma vida familiar, por exemplo), numa espécie de monólogo em que cada vez que uma das vozes fala são como *spots* de luz, como uma animação interna que apela ao visível ou “onde as luzes acentuam o escuro”¹³.

É esta coreografia de sombras e vozes que compõe a ambiência noturna de boa parte da obra de António Lobo Antunes e desencadeia um mergulho para dentro das coisas e das personagens. A noite é escrita como um tempo total, espécie de túnel que se atravessa. Atravessar a noite, neste sentido, propicia a evocação de recordações, mas significa sobretudo atravessar a noite interior, o lado obscuro (íntimo), como se pode ver, por exemplo, em *Ontem não te vi em Babilónia*, que começa à “meia-noite” numa noite de insônia em que Ana Emília recorda-se da filha que “morreu há uma data de anos”¹⁴. E este é só o começo de uma *longa jornada noite adentro*. É esta perda que estrutura o romance, ao procurar, de alguma forma, dar um sentido ao desaparecimento de sua filha: “Escrevo o fim deste livro em nome da minha filha que não pode escrever”¹⁵.

Herzog. Canadá/USA/França/Alemanha/Reino Unido, 2010.

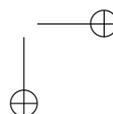
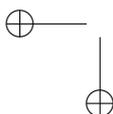
¹¹ António Pinto Ribeiro, “A arte das trevas”, *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega, 1994, p. 103.

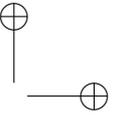
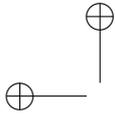
¹² Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 61.

¹³ António Lobo Antunes, *O arquipélago da insónia*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ António Lobo Antunes, *Ontem não te vi em Babilónia*, 3.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2007, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*, p. 459.





Como disse certa vez Virginia Woolf, “é muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade”¹⁶. Pois, este artifício consiste em tornar presente um objeto ausente puramente por meio de uma vidência / ilusão, o “que nos permite ver na ausência de um objecto verdadeiro a forma como o vemos na vida e, nomeadamente, nos dá a ver espaço, aí onde espaço não existe”¹⁷. O que Maurice Merleau-Ponty quer dizer é que é a visão que, de uma forma ou de outra, ou seja, real ou fantasiosa, nos dá a ver as coisas, quer estejam próximas ou irremediavelmente distantes. No fundo, *ver* as coisas, reais ou imaginadas, são atributos do mesmo sentido: “ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou da presença de si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do Ser, no final da qual, somente, me fecho sobre mim”¹⁸. Bem disse James Joyce: “Fecha os olhos e vê”¹⁹. Esta “fissão” a que se refere Merleau-Ponty também ocorre, por exemplo, com “o meu irmão surdo imerso no interior de si mesmo”²⁰ ou no episódio em que a mãe da narradora de *Não é meia noite quem quer* grita consigo mesma, como se ruminasse em voz alta. Este momento de suspensão para quem se volta sobre si mesma (e tantas vezes sugere um movimento em *slow motion* para quem assiste) provoca a sensação de que o tempo passa mais devagar ou mesmo, por um breve instante, suspende-se:

lembro-me de pensar
– Contra quem grita ela?
porque não era contra o meu pai nem contra o meu irmão surdo
que gritava, era contra si mesma, por exemplo estava muito bem
a tratar da casa e de repente imobilizava-se, de fada na mão, a
olhar para dentro, se algum de nós falasse parecia vir de longe,

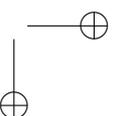
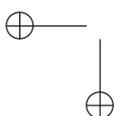
¹⁶ Virginia Woolf, *O estatuto intelectual da mulher. Seguido de Profissões para mulheres*, tradução de Manuela Felício, Lisboa, Padrões Culturais, 2008, p. 13.

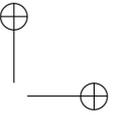
¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 64-65.

¹⁹ James Joyce, *Ulysses*, tradução de Antônio Houaiss, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 42.

²⁰ António Lobo Antunes, *Não é meia noite quem quer*, *op. cit.*, p. 107.





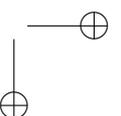
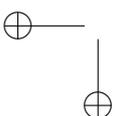
subindo a custo no interior de si
– Como?
havia alturas em que tinha quase a certeza de que não gostava de
nós, solitária no meio dos estranhos que éramos, não seus filhos,
estranhos, o que faria se não existíssemos²¹

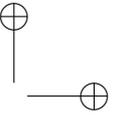
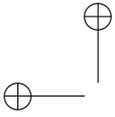
Um instante repentino de imobilidade emparelha-se com o que diz Georges Didi-Huberman: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”²². Como se fosse necessário fechar os olhos para começar a verdadeiramente *ver*. Mas esta cena de *Não é meia noite quem quer* sugere um momento involuntário de pausa mediante a cruz que carrega. É assim que a mãe da narradora se refere à sua família: “a minha cruz [...], um surdo, uma inútil, outro que se mata, outro louco, não mencionando o marido com os fumos do álcool”²³. Ao buscar um refúgio, a narradora volta-se sobre si mesma. Voltar-se sobre si mesma, olhar para dentro e revisitar lugares escondidos são atitudes de um mesmo princípio. Desde que a palavra “dentro” aparece numa expressão quer no fundo dizer da necessidade do seu extremo complementar, o “fora”. Se uma casa de férias da infância está gravada na cabeça, por exemplo, quer dizer que lá, *dentro* da memória de alguém, esta casa mantém-se viva. E com ela todo o passado. Neste sentido, olhar para dentro é como pôr-se diante de um labirinto interior em que se imiscuem formas contíguas, luzes e sombras. Consiste este olhar, entretanto, numa *re-visão* do passado e na emersão de emoções, como uma espécie de chamamento após um período de hibernação. Olhar para dentro torna-se num pré-requisito para pôr para fora e fazer

²¹ *Ibidem*, p. 363.

²² Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* (tradução de Paulo Neves), São Paulo, Editora 34, 1998, p. 31.

²³ António Lobo Antunes, *Não é meia noite quem quer*, *op. cit.*, p. 15.





com que fique aos poucos “tudo tão claro” como “nos sonhos”²⁴:

pela primeira vez a minha existência clara [...]
– Vejo tudo
sem necessitar de bengala²⁵

Assim como voltar a casa da infância, escrever uma espécie de diário pode também ser um exercício para exorcizar espectros. Com espectros quero dizer “percepções sem objecto”²⁶, imagens que persistem em assombrar para além do visível. Volto, portanto, à epígrafe de Bataille: “La nuit est aussi un soleil” porque o título *Não é meia noite quem quer*, colhido de um poema de René Char²⁷, quer dizer explicitamente que a zero hora, ou *hora sem sombra*, designa um limite e conhecer esse limite não é para *quem quer* mas para quem tem “a coragem de não ter coragem”²⁸. Para isso, a narradora empreende “uma descida ao universo familiar”²⁹ e ao mesmo tempo uma “descida silenciosa à [sua] noite”³⁰, ao regressar a casa de férias da infância durante um fim de semana; casa já vazia, plena entretanto de lembranças e fantasmas. É este regresso que possibilita uma *re-visão* do passado através da *re-visitação* desta casa, onde a narradora pretende reencontrar a família de quando era criança, imaginariamente evocada num misto de ilusão e memória. Este fim de semana (sexta-feira, sábado e domingo – 26, 27 e 28 de Agosto de 2011) na casa do Alto da Vigia configura,

²⁴ António Lobo Antunes, *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Poema, 6.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2008, p. 33.

²⁵ António Lobo Antunes, *Não é meia noite quem quer*, *op. cit.*, p. 141.

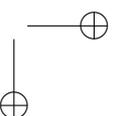
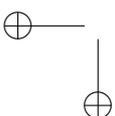
²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 33.

²⁷ René Char, “Entraperçue”, *Œuvres complètes/Chants de la Balandrane* [1977], Paris, Gallimard, 1983.

²⁸ António Lobo Antunes, *Não é meia noite quem quer*, *op. cit.*, p. 125.

²⁹ Alexandra Lucas Coelho, “Um escritor para três gerações de leitores. «Um imenso poeta no domínio da prosa»”, *Público*, 15 de Março de 2007, p. 3 *apud* Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa 1980-2010: cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, p. 375.

³⁰ Tereza Coelho, *António Lobo Antunes. Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004, p. 23.



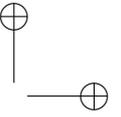
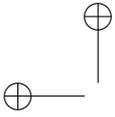
no fundo, um grande ajuste de contas com seus fantasmas familiares. Ao retornar a esta casa, a narradora expressa o desejo de um reencontro que acaba por ser, na verdade, uma longa despedida da casa e dos que por lá passaram: “vim despedir-me da casa ou do meu irmão mais velho e, através dele, de mim mesma”³¹.

O relato central de *Não é meia noite quem quer* gira em torno de uma mulher de cinquenta e dois anos, professora, casada, numa relação já sem perspectivas, que mantém um relacionamento também aborrecido com uma colega da escola onde dá aulas, teve cancro de mama e foi-lhe tirado um seio, engravidou certa vez e perdeu o filho (ainda feto) e, desde então, não houve a possibilidade de engravidar novamente. O seu núcleo familiar original é composto pelo pai, pela mãe e pelos três irmãos, isto é, “um surdo [...], outro que se mata, outro louco”³². Durante a infância, costumava frequentar nas férias com os pais e os irmãos uma casa na praia. Brincava com a Tininha, menina rica da casa ao lado, de escrever um diário e escondê-lo na fenda do muro que separava as casas de ambas.

Para reencontrar a família, a narradora planeja, tal qual fizera o irmão mais velho anos antes, saltar do Alto da Vigia, no domingo, 28 de agosto de 2011, às sete horas da tarde. O salto (para dentro de si mesma, para longe, para o passado ou para a morte) como possibilidade de fuga, expressa, neste sentido, uma ânsia de sair, ou sumir talvez na sequência de outros sumiços, como perdas organizadas numa espécie de sinédoque do desaparecimento: o Ernesto (um hipopótamo de pelúcia) já sem um olho, ela mesma sem uma das mamas e sem um irmão, isto é, a família sem um membro, a casa de férias a ser vendida, como se uns fossem gradativamente desaparecendo para os outros, até que é a casa (e tudo o que ela contém) que desaparece e junto com ela

³¹ António Lobo Antunes, *Não é meia noite quem quer*, op. cit., pp. 83 e 92.

³² *Ibidem*, p. 15.



a própria narradora:

daqui a pouco ninguém se lembra de mim, a certeza de ser esquecida assustava-me porque, ao não ser, não fui nunca e, se não fui nunca, quem existiu no meu lugar, quem existe até hoje no meu lugar, come a minha comida, dorme na minha cama, usa o meu nome e desaparecerá ao mesmo tempo que eu [...], não apenas a minha casa, tudo a desaparecer neste sítio³³

A própria casa do Alto da Vigia é, neste sentido, um abismo, assombrada e assombrosa, prestes a se transformar, também ela, numa fantasmagoria:

antepassados improváveis que nem existem no álbum se deitaram um dia, não só tantos bichos no mundo, gerações de estranhos desaguando em mim que não desaguarei em ninguém, terminou a viagem, meus amigos, perdi o meu filho, secámos, daqui em diante uma casa na praia que transformarão noutra casa e casa alguma portanto conforme prédio algum no lugar do nosso ainda que fantasmas transviados ali [...]
outras paredes, outro soalho, o cortejo desiludido dos mortos que partem e, ao partirem, não foram³⁴

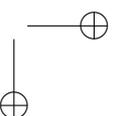
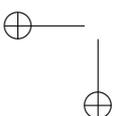
Mas o seu relato, sob um determinado ponto de vista, parece negar o desmembramento de sua família a ponto de querer estranhamente lhe recompor:

às vezes uma espécie de nostalgia tinge-me de roxo por dentro, você e o pai foram felizes, mãe, fomos felizes e proíbo-os de me contrariarem, não me sinto triste, palavra [...]
a minha família não somente no rectângulo mais claro da ausência do quadro na parede da sala, viva na praia também [...]
de modo que depois de domingo permaneço na casa convosco³⁵

³³ *Ibidem*, p. 209.

³⁴ *Ibidem*, p. 121.

³⁵ *Ibidem*, pp. 116-117.



Ao tentar afastar uma realidade que vai se tornando insuportável, a narradora suplanta uma realidade interior. De acordo com Clément Rosset, “[n]a ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar”³⁶. Esse deslocamento expressa-se através do desejo de um reencontro com a família. Por isso, o suicídio surge não como encontro marcado com a morte, mas como uma forma de resgate para encontrar-se a si mesma e reencontrar-se com os pais e os irmãos, como se ela quisesse sair a tempo de situações asfixiantes; ou sugere ainda um recurso no caso de amor impossível. Com amor impossível quero dizer todas as relações desmembradas ou desconectadas, do qual busca-se escapar, na esperança de reunir os membros para recompor uma constelação desejada. Há uma série de justificações que acaba por centralizar o desejo desta reunião com os pais e os irmãos, confluindo na cena da queda do Alto da Vigia: a nostalgia familiar, remédio para o desespero diante do cancro, a certeza de um casamento infeliz, a relação enfadada com a colega de trabalho e a perda do filho: “se o meu filho vivo catorze anos agora”³⁷; “se o meu filho cá estivesse vinte e sete anos”³⁸. Não parece-me uma conduta absurda, apesar de causar alguma estranheza, o fato de se ir buscar o mesmo caminho que o irmão mais velho. Na tentativa de traçar estratégias de fuga, esta mulher pode suscitar tanto o desprezo quanto a admiração, já que a sua atitude corresponde simplesmente ao ímpeto de *sair*. O suicídio, como um misto de desespero e redenção, surge portanto como única solução possível: “por muito que busques não encontras solução melhor”³⁹.

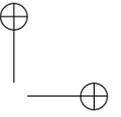
Mas, infelizmente (ou felizmente), nem sempre se encontra o que se busca. *Não é meia noite quem quer* compreende duplos, ou mesmo triplos, de escrita. Diria que, neste caso, os espaços de escrita pode-

³⁶ Clément Rosset, *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (apresentação e tradução de José Thomaz Brum), 2.^a ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 2008, p. 17.

³⁷ António Lobo Antunes, *Não é meia noite quem quer*, *op. cit.*, p. 101.

³⁸ *Ibidem*, p. 122.

³⁹ *Ibidem*, p. 193.



riam funcionar como bonecas russas: há “o caderno onde escrevíamos o nosso diário a meias”⁴⁰, diário que a narradora, em criança, escrevia com a Tininha e escondia na fenda do muro; há um outro “diário secreto para além do diário no muro e, no diário secreto, ficamos amigas para sempre”⁴¹; e há o romance, estância definitiva de abrigo dos dois diários, que, ao fim e ao cabo, acabamos por não conhecer. O caderno, o diário e o livro (bem entendido: o diário a quatro mãos, o diário da narradora e o romance de António Lobo Antunes) configuram um lugar de partilha. O espaço intervalar, que guarda segredos, tem aqui portanto uma imagem fundamental que é a da fenda no muro. O muro, no entanto, é já uma imagem limítrofe. A fenda, neste caso, seria um espaço de abrigo dentro de uma coisa que separa. Por isso também o romance pode ser lido sob o signo do segredo, objeto guardador que, tal como o cofre, desperta o desejo de imersão. Os escritores oferecem seus cofres para serem lidos. Não é à toa que *Não é meia noite quem quer* é, para o seu autor, uma espécie de “autorretrato interior”⁴².

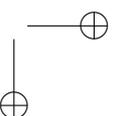
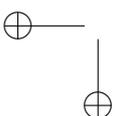
Dos versos de René Char⁴³ – “Numa senda estreita, / escrevo o meu segredo” – pode-se depreender o próprio livro como esconderijo, como se o romance fosse um segredo guardado “numa senda estreita” e, simultaneamente, tornasse ele mesmo esse espaço de conservação. O diário que escreve “a meias” com a Tininha é uma espécie de comunicação interdita numa rede de cumplicidades e tem uma função ambígua: ele é um brinquedo de criança que *finje* ou inventa outra realidade; mas também é, simultaneamente, um espaço de preservação daquilo que é mais interior, por isso mantido em segredo. A escrita diarística revela portanto uma dinâmica de secretismo e de brincadeiras entre amigas de

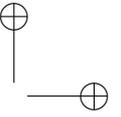
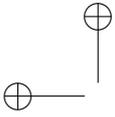
⁴⁰ *Ibidem*, p. 80.

⁴¹ *Ibidem*, p. 426.

⁴² Cf. António Lobo Antunes em Penafiel, <http://www.youtube.com/watch?v=8ileirctN18> (consultado a 27 de Dezembro de 2012).

⁴³ René Char, “Entraperçue”, *op. cit.*: “Semeio com as mãos, / Planto com os meus rins; / Silenciosa é a chuva fina. // Numa senda estreita, / Escrevo o meu segredo. / Não é meia noite quem quer. // O eco é meu vizinho, / A bruma, a minha acompanhante.”





infância. Esta relação de amor implica numa fenda, imagem-limite na medida em que é um abismo em miniatura, interstício que oculta um objeto. Mas não deixa também de ser um jogo de pequenas mentiras que escondem/guardam verdades – “comigo sem entender onde a noite começa, julgava conhecê-la e não conheço nem meia [. . .], menti”⁴⁴. Por isso, a meia-noite, momento em que o dia começa, é, para além da fenda e do próprio objeto-livro, mais uma imagética do limite. Neste sentido, toda palavra, cada palavra, torna-se no lugar irrefutável de dissimulação de segredos.

A fenda simboliza portanto o esconderijo, lugar que abriga o caderno que, por metonímia, abriga segredos de crianças e funciona como uma espécie de bonecas russas. As bonecas russas, como se sabe, são bonecas ocas de tamanho decrescente colocadas uma dentro da outra. Cada peça que sai do interior de uma boneca também guarda no seu interior outra boneca até que a menor não abre. Quem sabe a narradora não representaria, nesta associação, a boneca mais pequena: “não tive filhos, eu, quer dizer tive um e perdeu-se”⁴⁵. A metáfora das bonecas russas poderia ser associada à relação entre mãe e filha, não ligadas entretanto por um cordão: “somos duas, a minha família desapareceu e as pessoas que conheço desapareceram também”⁴⁶. Do mesmo modo, a raiz do próprio nome, Matryoshka ou Mamushka, tem qualquer coisa a ver com a maternidade, o que me remete à cena final do romance:

a minha mãe a separar-me de si e a estender-me na direcção do mar, consoante me estendia, a fim de deitar-me, na direcção da cama, os lençóis e a almofada a aproximarem-se e eu tão satisfeita, tão cansada, tão cheia de sono que, no momento em que me largou, não sei qual de nós duas caiu⁴⁷

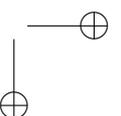
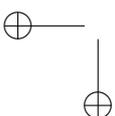
Esta cena, para além de uma simbiose restritiva com a mãe, cria ainda uma espécie de *mise-en-abyme*. Não uso, no entanto, esta ex-

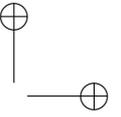
⁴⁴ António Lobo Antunes, *Não é meia noite quem quer*, op. cit., p. 444.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 377.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 454.



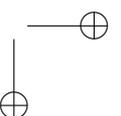
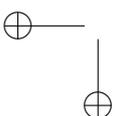


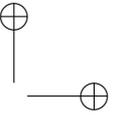
pressão como o procedimento de colocar uma narrativa dentro da outra como a formalizou André Gide, mas como uma imagem análoga à das bonecas russas. Esta “construção em abismo” materializa-se em outra imagem abissal, já que a narradora *cai* do alto da falésia e é nesta queda derradeira em que se vive numa espécie de sonho o reencontro com o fantasma da mãe. A mãe da narradora, embora ainda viva, é também ela um fantasma na medida em que está ausente, tão ausente quanto os demais membros da família.

Ambas – uma ou outra, mãe ou filha, não se sabe – caem no abismo. O abismo é, por definição, o que é “sem fundo”, ou “sem fim”, o que faz desta cena o instante de mergulho para a transformação; o instante em que a narradora, finalmente, olha para dentro. O fato de ela ter escorregado no momento em que recordava estar nos braços da mãe, em criança, ambas a dançar, pode estar associado ao simbolismo do arquétipo maternal. O abismo surge portanto como simbólica da possibilidade de se libertar dos fantasmas, imagem ampliada da fenda, como tornar elástico o espaço de construção de uma maneira mais “feliz”: com amparo maternal. A significação do amparo é relevante porque é, dentre outros motivos, a sensação de indiferença no âmbito familiar que suscita a cena do suicídio de seu irmão: “o meu irmão mais velho [...] uma coisa insignificante a escorregar do Alto da Vigia, a tentar equilibrar-se, a desistir de equilibrar-se e que uma onda distraída apanhava mal dando conta, sem se incomodar com ele”⁴⁸. Assim como o irmão mais velho, a narradora também desaparecerá sem ser notada, num misto, ao gosto do secretismo, de discrição e sensação de desamparo: “ninguém me verá cair e se me virem cair pensam que um burro ou a cabra”⁴⁹, como se as coisas, e com elas a própria vida, fossem deixando de ter importância e fossem, por isso, escorregando cada vez mais fundo para um lugar escondido. É como se a abalada violenta da narradora, porque expressa um intenso ímpeto de *sair*, encontrasse, embora através de um mecanismo ilusionista, uma espécie de colo: mãe e filha numa bailia

⁴⁸ *Ibidem*, p. 111.

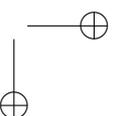
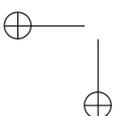
⁴⁹ *Ibidem*, p. 123.

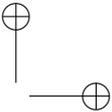




em espiral, como ocorre, de modo análogo, com Ana Emília e a filha: “não estou a girar sozinha é com a minha mãe que eu giro”⁵⁰. Mas no fim de *Não é meia noite quem quer* é o corpo da narradora que bate contra as rochas. Não se sabe, no entanto, se, ao pousar, seus olhos estarão abertos ou fechados. Já não importa. O abismo é amplexo.

⁵⁰ António Lobo Antunes, *Ontem não te vi em Babilónia*, op. cit., p. 479.





Jardins à beira-mar plantados...

Annabela Rita¹

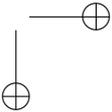
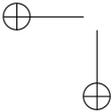
A PORTUGAL

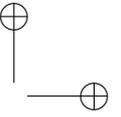
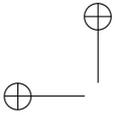
Meu Portugal, meu berço de inocente,
lisa estrada por onde andei, débil infante,
variado jardim do adolescente,
meu laranjal em flor sempre odorante,
minha tarde de amor, meu dia ardente,
minha noite de estrelas rutilante,
meu vergado pomar de um rico outono,
sê meu berço final no último sono!

/.../

Jardim da Europa à beira-mar plantado
e louros e de acácias olorosas,
de fontes e de arroios serpeado,
rasgado por torrentes alterosas,
onde num cerro erguido e requeimado

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL/FLUL).





se casam em festões jasmins e rosas;
balsa virente de eternal magia,
onde as aves gorgeiam noute e dia!²

Com este poema, abre Tomás Ribeiro o seu livro *D. Jaime* (1862), consagrando para a expressão cuja origem e autoria já muitos tendem a esquecer: Portugal como “Jardim da Europa à beira-mar plantado”.

Assim reconfigura Tomás Ribeiro esse rosto ou cabeça da Europa que de Camões a Pessoa antropomorfizavam Portugal no mapa, informado de uma geoestratégia que expandiu o original traçado continental romano, carolíngio e cristão. À beira-mar, o Portugal europeu e continental correspondera ao convite deste. . .

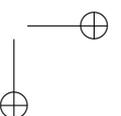
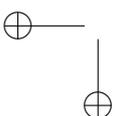
Do século XIX ao XX, o projeto português na Arte, oscilou entre o olhar introspetivo com que desejava conhecer-se e refundar-se e o desejo de expandir o nacional ao universal, contrariando ventos políticos e bebendo nas matrizes ocidentais e nas fraternidades europeias. O canto das sereias, passando a escuta de Ulisses, chegou, de certo modo, até ao século das Grandes Guerras, criando imaginário oásis de criação. . .

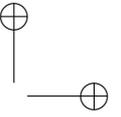
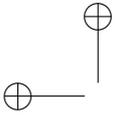
Em 1970, Sophia oferece-nos os seus jardim e casa à beira-mar plantados, um lugar, cuja nacionalidade se revela ocidental: lugar de uma *tópica* autoral, nacional e europeia. “A [sua] Casa do Mar”³ convidame, por sua vez, a sucessivas travessias⁴, começando por uma provocada pela mais óbvia *dispositio* textual, que se revela insatisfatória, e progredindo por outras que se complementam, de diferentes e suces-

² Tomás Ribeiro, *D. Jaime*, Porto, Ed. da Livraria Moré, 1874, p. 3. A 2ª edição, de 1863, foi *facsimilada* em 1989 (Lisboa, Europress), com prefácio de Vítor Wladimiro Ferreira.

³ Conto incluído no volume de Sophia de Mello Breyner Andresen intitulado *Histórias da Terra e do Mar*, Lisboa, Texto Editora, 1994, pp. 57-72.

⁴ Em especial, “A Casa do Mar”, de Sophia – *diário de leitura*, no meu livro *Cartografias Literárias*, Lisboa, Esfera do Caos, 2010, pp. 157-184, que este texto retoma.





sivos níveis de complexidade. Seja-me, por isso, permitido sintetizar esse itinerário reflexivo numa leitura em etapas.

1. A primeira impressão da leitura do conto é a de que ele desenvolve a descrição de uma *casa* na praia, descrição narrativizada por um itinerário de *visita* que nos conduz *até ela* e *através dela*. Uma longa *hipotipose* conforma essa experiência.

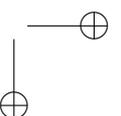
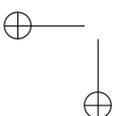
Observemos o texto.

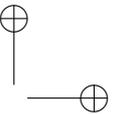
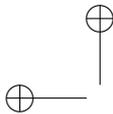
“A casa está construída na duna e separada das outras casas do sítio. Esse isolamento cria nela uma unidade, um mundo.”: assim começa o conto de Sophia de Mello Breyner Andresen. E assim procede o discurso: recorta “a Casa do Mar” no espaço dos possíveis, isola-a, circunscreve-a e faz-nos conhecê-la.

O conto impõe uma progressão no conhecimento da casa do mar através de uma *visita* a que obriga o leitor. Essa visita, forma quotidiana de inscrição do indivíduo no espaço de outrem, configura a viagem como modelo do processo de conhecimento e revela que este evolui:

- na familiaridade crescente entre observador e observado. O objecto é *contornado* e *percorrido*, percurso que conduz da *impressão* (“uma unidade, um mundo”, p. 59) à *impressão* (“tudo parece intacto e total”, p. 72) e que esclarece, reforça, confirma, argumenta e demonstra o intuído inicialmente;
- na percepção também crescente dos nexos entre o objecto a conhecer e o que o rodeia;
- na ponderação das diferentes perspectivas possíveis desse mesmo objecto;
- na elaboração subjectiva do percebido. Destaco, em especial, a narrativização do descritivo e o modo como o efabulatório se desenvolve a partir do procedimento comparativo.

Vejamos, pois, como em “A Casa do Mar” se adquire e se comunica o conhecimento da casa sob a forma de *visita*.





Antes de mais, o presente do indicativo cria um efeito de *vivência da progressão do conhecimento* em conjunto pelos sujeitos de escrita e de leitura, promovendo a empatia do leitor que se sente a participar de um processo *in progress*. O tempo verbal está estrategicamente ao serviço de um *eu* habitante da casa que apenas uma vez se assume:

“Quando abro as gavetas a minha roupa cheira a maresia como um molho de algas.” (p. 62, sublinhados meus)

Ao longo do texto, esse *eu* dissimula-se cedendo o lugar a um *outro* suposto vocacionado para lugar funcional do leitor, no qual este será mobilizado pelos verbos, como observarei adiante.

O *definido* enunciado no título (“a casa”) exige a sua própria *definição* pelo discurso, definição que passará por várias etapas.

A primeira etapa desse processo de definição é, naturalmente, aquela em que se designa e se nomeia o objecto, fundando-se um pacto de conhecimento entre um iniciando e um iniciado-guia.

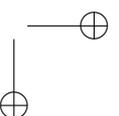
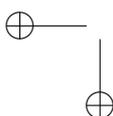
Depois, esboça-se o primeiro contacto com o ambiente: a primeira impressão tende a concretizar-se pela *enumeração* dos elementos que enquadram e compõem a fisionomia da casa.

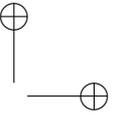
A terceira fase é a da definição da natureza da casa do mar (“A casa está construída”, “A casa é construída”, p. 59), do material de que é feita e da sua localização. Erigida “a partir do fundamento” (OP III, “A casa térrea”, p. 206).

A quarta etapa é a da descrição da casa do mar. Complexa e sistemática.

A descrição tem uma função arquitectónica: erige a casa do mar. E fá-lo de dois possíveis de observação: de fora e de dentro. A exterioridade desdobra-se para nos fazer penetrar no que delimita, na interioridade complementar.

Inicialmente, o olhar do narrador e o do leitor percorrem o exterior, a fachada. Também o que a rodeia e a enquadra. Neste caso, primeiro,





a sua delimitação é objectiva, orientada pelos pontos cardeais:

“A norte, a leste e a sul o jardim é limitado por três muros toscos feitos de calhaus de granito sem reboco. /.../
No lado poente, /.../ o jardim avança pela duna e confunde-se com a praia /.../” (pp. 60-61)

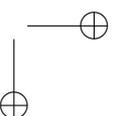
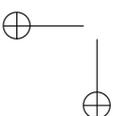
O efeito é o de certa neutralidade focal: a casa é *cartograficamente* inscrita na terra. Mas já então começam a esbater-se-lhe os contornos como resultado dinâmico da *animização* (“jardim avança”, p. 61).

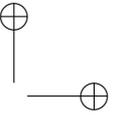
E como o arquitectónico, de acordo com Bruno Zevi, é fundamentalmente o espaço susceptível de ser experienciado, também aqui se verifica a *subjectivização progressiva do descrito* devido a três factores. Um dos factores é a introdução da *perspectiva*, efeito obtido por “graduação” de planos sucessivos (“jardim avança” até à praia, “Dali se avista”, “entre a casa e a cidade... estende-se...”, p. 61). Outro factor é a *impressão visual*, pois o visível altera-se devido à variação das condições de visibilidade, tornando-se esfumado ou nítido de acordo com o nevoeiro ou a luminosidade:

“O seu [da cidade] esfuma-se um pouco nas névoas marítimas /.../. Porém, em certos dias, a cidade de repente torna-se extremamente nítida e concisa, quase geométrica, e vê-se claramente a torre aguda e fina da igreja.” (p. 61)

O último factor é a elaboração *comparativa* que denuncia movimento no plano da imaginação e que o provoca no leitor.

A descrição tem igualmente uma *função vivenciadora*: faz o leitor visitar a casa realizando um trajecto de apropriação desse espaço segundo protocolo familiar. Tudo porque o narrativo conforma o descritivo. Por um lado, devido ao facto de o narrativo favorecer um *ordenamento* do descritivo, por outro, porque ele seduz o leitor com a possibilidade de um *acontecer* (anúncio de aventura). E o narrativo conforma *ficcionando*: criando uma história imaginária do conhecimento da casa (a visita), contamina esta com a ficcionalidade da outra.





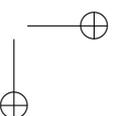
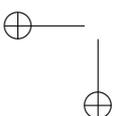
Passamos de uma impressão geral a um percurso aparentemente des-subjectivado pelo indefinido *modelizado* como um *olhar-‘câmara’* que resolve a tensão descritiva entre abstracção necessária e concretização acessibilizadora (“Quem entra...”, “se”, etc.). Esse olhar conduz do geral ao particular, ao pormenor, orientando-se segundo as coordenadas *dentro/fora* (a visão do exterior obtida do interior da casa, p. ex.), *esquerda/direita*, *aqui/ali*. Por um lado, esse ‘ponto focal’ é legitimado pelo protocolo da situação de visita e instala-a incontornavelmente. Mais do que isso, o olhar-‘câmara’ revela-se estratégico, elaborando uma espécie de possível ocular disponível para que o leitor nele se inscreva e por ele observe, como um codificador ou simulador da percepção:

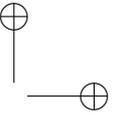
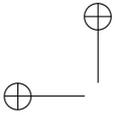
“Quem sai do quarto do fundo e espreita pela janela do corredor que dá para o pátio das traseiras vê, lá fora, os dois perdigueiros que erguem a cabeça quando alguém, com o nó dos dedos, para os chamar, bate nos vidros.” (p. 69)

Também vivenciador é um claro investimento de subjectividade através do procedimento *comparativo* e *efabulatório* que demonstra uma subjectividade em funcionamento (“... como se...”, “... parece...”, p. 68). Comparar e efabular revela um *eu* eminentemente activo que força o leitor a acompanhar o movimento associativo do discurso com o seu próprio esforço imaginativo.

Na descrição da casa, o espaço é “temporalizado”, investido da dimensão que o dinamiza e o torna vivido. Essa “temporalização” do espaço realiza-se por duas vias complementares, “exógena” e “endógena”. No primeiro caso, as informações temporais são objectivas e inscrevem a casa num espaço que a excede e independe dela:

“É ali que, nas noites de vento sul, incide com mais força o clamor do temporal. Então, às vezes a janela abre-se de repente /.../” (p. 69)





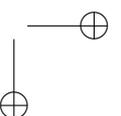
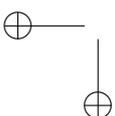
No segundo caso, a temporalidade é filtrada por uma vivência suposta, o já referido olhar-‘câmara’, com imagens como:

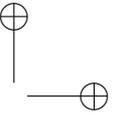
“Uma nuvem de fumo azul sobe muito lentamente.” (p. 67)

Deste modo, a descrição narrativizada pela encenação do olhar-‘câmara’ faz o leitor sentir-se a percorrer a casa do mar à medida que a vai imaginando e do modo mais habitual, ou seja, em visita simulada. Na nossa imaginação, a casa do mar adquire contornos, volumetriza-se, multiplica-se, temporaliza-se, envolve-nos, é vivida por nós, leitores. Atravessamo-la emocionalmente como a um labirinto, pressentimos-lhe o “antro” (a cozinha), descobrimo-la passo a passo, através dos corredores, das escadas, das portas, das aproximações às janelas. E um olhar em movimento transmite-nos, naturalmente, um *visível* também em *movimento*: em vez da imagem coesa de uma completude, o discurso oferece-nos uma sucessão e uma multiplicidade de imagens que vamos tendo dificuldade em *compactar* numa mesma. Como sempre acontece no processo de conhecimento de um *outro*...

A ciclicidade do texto é balizada por duas percepções distanciadas do objecto do conhecimento, percepções a cujo enunciado os deícticos “esse” (p. 59) e “ali” (p. 72) conferem apresentacionalidade. Entre a moldura que esses deícticos sugerem, o texto parece ser expansão discursiva que explica e desenvolve o que o artigo definido sintetiza (“A casa do mar) e também fundamenta e justifica o nexo entre *casa* e *mar* consagrado no título. Ao longo do texto, a quase neutralidade e o distanciamento iniciais do sujeito de escrita cedem lugar à aproximação cognoscente, à intimidade progressiva favorecida pela descrição narrativizada e esta, ao distanciamento já intelectualmente elaborado. A comparação final retoma conclusivamente outras que revelam o investimento cognoscente do sujeito.

No conto, a *comparação* revela simultaneamente o esforço cognoscente do sujeito, a sua dificuldade em exprimir a impressão (do domínio do indizível) e o desejo de a comunicar: a *descrição* do objecto surge como recurso para resolver essa tripla dificuldade, pois *descrever*





é *fazer ver* de determinada maneira, portanto, *fazer conhecer, partilhar* com o leitor.

Em suma, “A Casa do Mar” é um texto que impõe ao leitor um processo de aquisição de conhecimento muito especial: a *litera* orienta uma apropriação vivenciada, imaginativa, do *a conhecer* como modo de elaboração intelectual conduzindo, finalmente, ao conhecimento pleno, a um tempo racional, intuitivo e emocional.

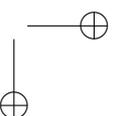
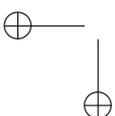
2. A extrema dificuldade em desenhar, mesmo mentalmente, uma planta da casa, embaraçada pela multiplicação dos pormenores e pelo percurso algo labiríntico (sugerindo-se labirinto de vias múltiplas), mas também pela indecisão de contornos dos objectos e das fronteiras entre os espaços, insinua em mim a *dúvida* relativamente a esta hipótese analítica.

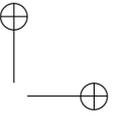
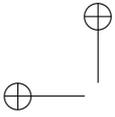
Nessa altura, o texto vai ao encontro da minha *suspeita* e confronta-me com duas possibilidades interpretativas, infirmando a primeira e legitimando a segunda. E a visita conduz-me, assim, a um patamar de conhecimento onde ele *se distingue*, justifica e legitima:

“Quem nas janelas do corredor olha para fora e vê o muro de granito, as árvores na distância e os telhados a oeste, aquilo que vê aparece-lhe como um lugar qualquer na terra, como um acidente, um lugar ocasional entre o acaso das coisas.

Mas quem do quarto central avança para a varanda e vê, de frente, a praia, o céu, a areia, a luz e o ar, reconhece que nada ali é acaso mas sim fundamento, que este é um lugar de exaltação e espanto onde o real emerge e mostra seu rosto e sua evidência.”
(p. 71, sublinhado meu)

A citação faz-me conceber nova hipótese interpretativa: a de que a casa seja uma imagem que me faz realizar um *percurso iniciático* até ao reconhecimento de uma *unidade universal*, uma *íntima relação entre tudo*, relação que o próprio título consagra, evidenciando a pertença, e que o conto demonstra, concretizando a nexologia simbólica entre o micro e o macro.





Os dois tipos de conhecimento são, pois, simbolizados pelas molduras que os delimitam: a *janela* e a *varanda*.

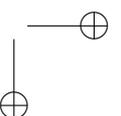
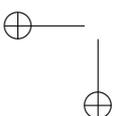
Com a janela, evoca-se toda a problemática renascentista da *perspectiva*, com tudo o que ela implica de racionalização do conhecimento, paradoxalmente hesitante entre a objectividade da geometria e a subjectividade da observação, entre a infinitude sabida e a finitude experimentada, entre a inquietação do vazio em ponto de fuga e a tranquilidade do pleno em planos sucessivos.

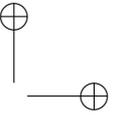
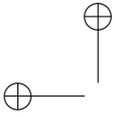
Com a varanda, é já a modernidade estética, reivindicando a subjectividade e a variação perspectivista (Berthe Morisot, Whistler, Mary Cassat, Caillebotte, Merritt Chase, etc.), que se evoca, balizada entre os emblemáticos *Majas na Varanda* (c. 1808-1812), de Goya, ou *A Varanda* (1868-1869), de Manet, e o paródico *Perspectiva II: A varanda de Manet* (1950), de Margritte, mas também o gráfico *Varanda* (1945), de Escher.

Ambas enquadram, no entanto, o olhar perspectivista dirigido de uma interioridade limitada para um espaço envolvente ilimitado. No caso, sendo os dois espaços reflexos um do outro, posso encarar a janela e a varanda como o fiz já relativamente a outros textos da autora (em especial, “O Silêncio”): figurações da *citação* revelando o diálogo intertextual subsumido no signo poético da modernidade estética⁵.

Da janela à varanda, porém, o trajecto está declaradamente condicionado pela *anamorfose*, que me impõe a exclusividade de um ponto focal, exactamente o segundo, fazendo-me avançar relativamente ao plano e às possibilidades da janela. Aí, então, é a libertação, emergindo eu da esquadria anterior e conquistando com esse movimento uma visão de grande angular, confronto com o ilimitado, com o real “intacto e total”, cujos sinais persegui em suspeita e ânsia ao longo da leitura: o Belo, enfim, em qualquer das suas manifestações, da Natureza à Arte e ao Conhecimento.

⁵ Cf., além do ensaio citado atrás, “Quando o grito ecoa no silêncio”, *Românica* (8), Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, pp. 131-142 [também em separata].





Avanço, pois, para a varanda sobre o universo.

O discurso de “A Casa do Mar” privilegia um procedimento cognoscente de natureza metonímica conduzindo à revelação do sagrado: a descrição narrativizada *contigua* os elementos constitutivos da casa, favorecendo um efeito de continuidade até entre os mais estruturais (divisões, etc.) e os mais conjunturais (objectos). A *proximidade* toma-se assim factor do progresso do conhecimento. E o que é válido no *real* simbolizado na casa também o é no *mental* metaforizado por ela: refiro-me ao movimento associativo do próprio pensamento, movimento retoricamente evidenciado aqui, em especial, pela comparação e pela efabulação. No *real* como no *mental*, portanto, a *relação* tudo fundamenta.

A descrição opera *deslizamentos* entre os dois espaços que o título enuncia, conecta-os, contiguando o interior e o exterior (casa/praias), repercutindo um espaço no outro. Casa e mar interpenetram-se e o sujeito (o de escrita e o de leitura) tem um papel nuclear nessa relação, pois é através dele e da sua vivência sensorial dos espaços que eles se continuam um no outro pelos sons, pelos odores, pelos reflexos e por tudo o mais que os sentidos possam captar:

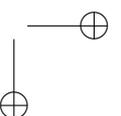
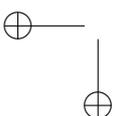
“Dentro de casa o mar ressoa como no interior de um búzio” (p. 62)

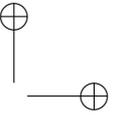
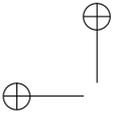
“Por cima da cómoda há um espelho onde se vê o mar.” (p. 66)

“/.../ um quarto grande e comprido /.../ e todo atravessado pela luz que vem do mar.” (p. 67)

“/.../ e o cheiro das flores selvagens da duna passa através da casa.” (p. 69)

“Nas paredes brancas reflecte-se uma grande claridade de areal e o sabor a algas /.../ invade todos os espaços, gavetas, armários, roupas, caixas, livros.” (p. 70)





Os limites entre ambos os espaços são claramente indefinidos:

“/.../ o jardim avança pela duna e confunde-se com a praia
/.../” (p. 61)

A casa-búzio é a imagem possível da inteireza primordial, figura miniaturizada da nostalgia, da evocação, da concretização...

De tal modo são vitais os nexos entre os dois espaços que a indefinição das suas fronteiras chega a configurar-se como zona metamórfica, onde a natureza daquilo que os relaciona (som, luz, odor, etc.) se toma instável, onde os estímulos adquirem mutabilidade:

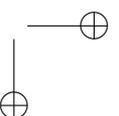
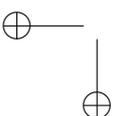
“Aqui de manhã, se é acordado por um marulho de vaga e o dorso do mar coberto de brilhos cintila entre as persianas como um peixe na rede. O fulgor exterior assedia as orlas da penumbra.

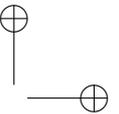
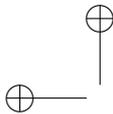
No centro vazio do quarto pode-se dançar. Os gestos deslizam entre o animal e a flor como medusas.”(p. 70)

Essa contiguação dos espaços exprime na comunicação entre eles a plenitude-completude de uma natureza arquetípica e de uma relação humano/natural que a casa-mar consubstancia.

O conto promove no leitor, por via retórica, um trajecto de conhecimento que se inicia no intuído e que passa pelo emocionalmente vivido, imaginado, para se concluir numa espécie de súbita revelação do sagrado (“o real emerge e mostra o seu rosto e sua evidência”, p. 71). Iniciação esotérica. Essa revelação que subitamente atinge o sujeito cognoscente com o esplendor da sua nitidez é, aliás, a que a poesia de Sophia também tematiza, como podemos observar, p. ex., no poema “As Ilhas” do volume *Navegações*, simbolizada e concretizada na brusca visão das ilhas:

“Então surgiram as ilhas luminosas
De um azul tão puro e tão violento
Que excedia o fulgor do firmamento”





O último parágrafo do conto assume esse percurso cumulativo abrindo com uma conjunção que confere conclusividade e consequencialidade ao que lhe sucede:

“E tudo parece intacto e total como se ali fosse o lugar que preserva em si a força nua do primeiro dia criado.” (p. 72)

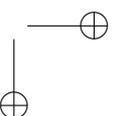
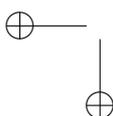
Este fecho retoma e reescreve significativa e ciclicamente a intuição inicial do sujeito de escrita que apenas uma vez assume a primeira pessoa, centro nevrálgico de um discurso cuja subjectividade permanentemente se camufla num indefinido suposto que modeliza a leitura. O *eu* parece officiar o conhecimento de um ponto de fuga que a luz apenas deixa vislumbrar, situação de ritual que a imagística deixa entender e discurso tomado hierático pela omissão do artigo definido antes do possessivo:

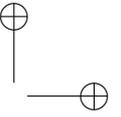
“No subir e descer da vaga, o universo ordena seu tumulto e seu sorriso e, ao longo das areias luzidas, maresias e brumas sobem como um incenso de celebração.” (p. 72)

Estratégica pedagogia do conhecimento que tende a absolutizar, pela partilha, um saber à partida individual. . .

Esse *eu* seria, então, uma instância a um tempo *retórica e religiosa*. Retórica, porque, princípio organizador do discurso, factor racionalizador garantindo a sua inteligibilidade. Religiosa, porque cumpriria a função de *religare*, de unir⁶. Esse *eu* promove, assim, discursivamente, a ligação entre casa e mar (no espaço), escrita e leitura (no tempo), criando a síntese mágica das coordenadas espacial e temporal no *templo* “A Casa do Mar” erigido pela palavra, vivido na comunicação e insularizado pelo branco tipográfico no livro. Por isso, como já disse, esse *eu metonimiza* tudo, procede religando tudo (*casa do mar*, etc.),

⁶ Clara Rocha analisa esta questão no texto “Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia” publicado na *Colóquio-Letras* (132-133), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Abril-Setembro de 1994, pp. 165-182.





criando inteireza e coesão em nostalgia do estado primordial⁷ que procura *recompôr*.

3. Esta hipótese de leitura *confirma-se* na análise, no entanto, confronto-me com a incontornável *semelhança* entre este texto e a restante obra, facto que me faz lê-lo num regime de leitura *em reconhecimento*, não apenas no plano geral, mas também a nível do *pormenor*.

O *reconhecimento*, no conto, de motivos e imagens de outros textos de Sophia promove em mim a ideia de que também será possível encará-lo como uma espécie de *síntese estética* onde se inscrevem insígnias autorais numa espécie de *museologia identitária*: a memória íntima da obra da poeta subsume-se nele e conforma-o.

A visita conduziu-me, pois, a um patamar de conhecimento onde ele se distingue, desdobra e afirma a sua *polivalência*, mas valoriza o segundo tipo de conhecimento, o que, na citação acima, é introduzido pela adversativa.

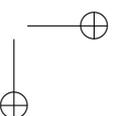
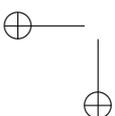
Sendo a percepção exclusivista, apesar de diferentes tipos de conhecimento (desde o casual e comum, da experiência quotidiana, até ao fundamental e extraordinário, da experiência ‘epifânica’) serem possíveis, contradizem-se: “A Casa do Mar” é, em simultâneo, *objecto* e *via* ambíguos, potenciando tipos de leitura correspondentes, tipos de leitores, e, mais ainda, fazendo alguns gerarem iniciaticamente outros através do reconhecimento de citações, mesmo na versão mais eufemística da alusão ou evocação.

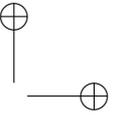
Se a *literalidade* do primeiro nível de conhecimento (da descrição de uma casa) conduz o leitor a dificuldades no traçado de uma eventual planta da casa que alertam já para a ilusão de tal pista de leitura, a familiaridade de algumas imagens provoca um efeito de vago reconhecimento, de *déjà vu*, que favorece o questionamento, a indagação,

⁷ Estado que Sophia evoca na *Obra Poética*:

“Exilámos os deuses e fomos

Exilados da nossa inteireza.” (*Obra Poética-III*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 220).





a investigação na memória de leitura. Busca que se radica numa afirmação fundamental: tudo é “como se /.../ fosse outra coisa” (p. 65).

Tudo isso confere à *casa do mar* “transparência ambígua” (OP III, 121), tornando-a “lugar de convocação /.../ / Onde do visível emerge a *aparição*” (OP III, 341, sublinhado meu). E essa *aparição* será de imagens identitárias, reveladoras de Sophia, em *sobreimpressões*.

Reconheço agora a casa transbordante de evocações que a cifram e em que se legitima esteticamente, qual “laguna onde se espelham / Narcísicos palácios cor-de-rosa”⁸, como a poeta afirma em “Memória”, assumindo marcar-lhe o “1º Andamento” poético:

“Mimesis. E vós Musas filhas da memória
De leve passo nos cimos do Parnaso
Suave a brisa – a fonte impetuosa
Princípio fundamento rosto-início
Espelho para sempre os olhos verdes
As longas mãos as azuladas veias”⁹

Memória que invoca e interpela:

“És quem desliza e canta à flor da água
Música e água é tua voz para mim”¹⁰

Memória atentamente escutada:

“Por entre clamor e vozes oiço atenta
A voz da flauta na penumbra fina”¹¹

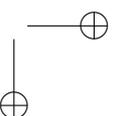
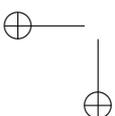
Tudo, na descrição da casa do mar, desde ela mesma aos jardins que a rodeiam e prolongam até ao mar, aos objectos que a povoam e aos retratos que a denunciam habitada por uma figura esquiva, tudo

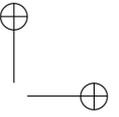
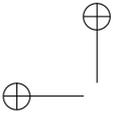
⁸ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Musa*, Lisboa, Caminho, 1994, p. 34.

⁹ *Idem*, p. 16.

¹⁰ *Idem*, p. 33 (“*Childe Harold – Canto Quarto*”).

¹¹ *Idem*, p. 28 (“*Eurydice em Roma*”).





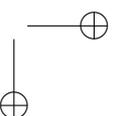
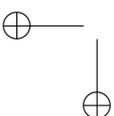
lembra outros textos, desde os poéticos aos da sua “Arte Poética”. Os títulos dos poemas bastariam para o sugerir.

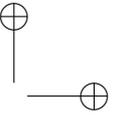
E é essa memória que me convida a perscrutá-la, visitando-lhe a galeria *íntima*, as insígnias identitárias sucessivamente expostas, revisitando esta *casa-búzio* onde outro mar também ressoa, demorando-me mais do que previra à entrada. . .

Em primeiro lugar, o conto define, através da interdiscursividade, um ponto de fuga onde configura um *eu* poético, matriz de uma poética e de um imaginário, que sugere coincidente com a *pessoa* de Sophia. Tudo começa com a auto-citação, a coincidência entre “A Casa do Mar”, onde a sala dominada pelas fotografias que “estabelecem, dentro do tempo, outro tempo, e dentro da casa, outras casas e outros jardins.” (p. 64) e essa outra casa em cujos “espelhos / Há o brilho febril de um tempo antigo / Que se debate emerge balbucia” (*OP* III, 55), casa re-encontrada em tantos textos da *Obra Poética*, rodeada de jardins (“perdido”, “do mar”, “da impossessão”, etc.) “transbordante[s] de imagens mas informe[s]” onde “se dissolveu o mundo enorme, / Carregado de amor e solidão” (*OP* I, 47). Essa unidade proclamada (“E através de todas as presenças / Caminho para a única unidade.”, *OP* I, 46) ancora-se num *eu* poético:

“Pois a minha poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens.” (*OP* III, “Arte Poética – II”, 95)

E Sophia faz coincidir esse *eu poético* com o *biográfico* e o *ensaístico* ao datar o seu primeiro encontro com o real representando-o na imagem da *maçã*, coincidente na *mais remota memória declarada* e na *ficção assumida*. Sujeito, texto, evocação estética e mundo, tudo se conjuga, por fim, numa única e luminosa *imagem emergente*, eminentemente simbólica e totalizadora: o “rosto [que] emerge branco da sombra” (p. 65). O *eu* poético dissolve-se no seu universo, fundido nele.





Confrontemos os textos.

Um dos primeiros objectos que encontramos na nossa visita são as *maçãs*. No meio da sala de jantar, uma mesa sublinha-as e oferece-as à observação:

“Tem no meio uma mesa comprida /.../.

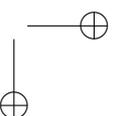
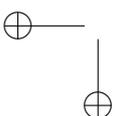
No centro da mesa há um fruteiro redondo onde maçãs vermelhas se recortam sobre a madeira escura e a cal das paredes. Polidas e redondas as maçãs brilham e parecem interiormente acesas, como se as habitasse o lume de uma intensa felicidade /.../.” (pp. 63/64)

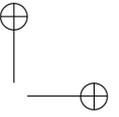
E, num texto que antecede a *Obra Poética*, originalmente dirigido a homólogos seus, Sophia começa por afirmar:

“A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma *maçã* enorme e vermelha. *Do brilho do mar e do vermelho da maçã* erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria.” (*OP* I, p. 7, sublinhados meus)

4. A associação à obra de Sophia faz-me refletir sobre o facto de certos momentos textuais *insinuarem* e/ou *sublinharem imagens* que me fazem evocar *também* outros autores e discursos estéticos, *reconhecer outra memória*, que excede a obra da poeta, mas que a esclarece e lhe confere maior densidade. Eis-me a expandir a ideia da *museologia de uma memória íntima* desta *casa* à da imbrincação de uma *interdiscursividade autoral* numa *intermedialidade estética ocidental*.

Na *casa* feita de transparências e opacidades, a aparição de *fragmentos* surge, agora, como vestígio de um percurso por outras obras, memória do engendramento “de um projecto” (*OP* III, 226), e homenagem retórica de *detalhes* representativos de outras poéticas e discursos estéticos.

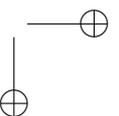
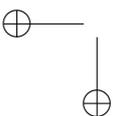


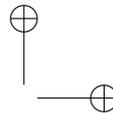
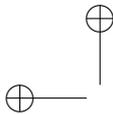


Se pegarmos na última imagem evocada, a das *maçãs*, verificamos que, valendo por si na obra da autora, ela também se insinua como “outra coisa”: nela convivem uma estética *natural*, de harmonia, conjugação, sintonia, da unidade íntima do real e uma estética *artística*, sujeita à História, cristalizada em cânone(s). Daí as maçãs “*interiormente* acesas”.

Símbolo pregnante do imaginário ocidental, evocando as origens míticas da História (o pecado original) ou as manifestações maléficas em geral (caso da maçã envenenada do contoário infantil), central na composição iconográfica (nos inúmeros *Paraísos* ou compondo a sua árvore o cenário para figuras, com destaque para a própria *Virgem com Menino*, como a escultura de Luca della Robbia, ou as pinturas de Crivelli ou Lucas Cranach) ou nas suas margens (caso d’*A anunciação com Sto Emídio*, 1486, de Carlo Crivelli, onde contrasta com a abóbora, símbolo da ressurreição), a maçã transita para a natureza-morta na *Cesta de Fruta* (c. 1596) e no *Rapaz com Cesta de Fruta* (c. 1593) de Caravaggio, ou para as cestas do *Vendedor de Vegetais* (s.d.), de Joachim Beuckelaer, do *Mercado de Frutas* (1590), da escola holandesa, ou d’*A Vendedeira de Maçãs* (1630), de Louise Moillon, ou d’*A Descascadora de Maçãs* de Gabriel Metsu ou a de Terborch (1661), ou surge com a força da sua singularidade em retratos (*Rapaz com uma Maçã*, 1504, de Rafael, p. ex.) para assumir pleno protagonismo com o pincel de Cézanne. Ou, de outro modo: a maçã viaja do tempo mítico, colaborando na antropomorfização das naturezas-mortas com Arcimboldo, até à *Macieira* (1912) de Klimt e aos seus pomares (por Pissarro e outros), à sua banalização por Andy Warhol (*Maçã*, 1983 e a sua imagem de marca informática de 1985), e ao seu emblematismo da actualidade na litografia *AIDS Prevention* (1985) de David Lane Goines, etc..

Multiplicada quase sempre sobre a base contrastante de uma toalha branca, ou ainda mais destacada pelos fruteiros altos ou pelas grandes cestas, combinando-se ou não com outros frutos, a maçã domina as naturezas-mortas de Cézanne que chega a sinalizar-lhe espectacu-





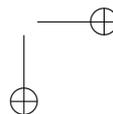
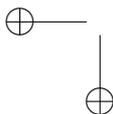
laridade com uma cortina (*Natureza-morta com uma Cortina*, 1899) que, ao contrário das suas homólogas, vem apresentar uma nova representação que perde profundidade perspéctica, biplanificando-se no adensamento material da pincelada que a dota também de paisagem *celular*:

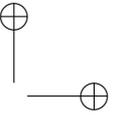
“/.../ postas em evidência pela luz, sobre pratos de porcelana ou toalhas brancas, são lançadas sobre a tela com traços grosseiros e a tinta é espalhada com o polegar. De perto, vê-se apenas uma desordem caótica de vermelhos vivos e amarelos, de verdes e de azuis. Mas, vistas a uma certa distância, transformam-se em frutos óptimos e suculentos, que despertam o apetite. E, de repente, apercebemo-nos de verdades novas, até então desconhecidas: tonalidades estranhas, mas reais, manchas de cor de uma originalidade única, sombreados ao longo dos frutos sobre uma toalha branca, mágicos devido à sua coloração azulada quase imperceptível – tudo isto transforma estas obras em autênticas revelações /.../”¹²

É esta *maçã* de memória esbatida pela modernidade materialista que Braque cita (*Natureza-Morta*, 1926) e que Margritte afirma em *Isto não é uma maçã* (1964) e consagra em *O Museu de uma Noite* (1927), *A Memória* (1945), *O Despertador* (1957), *O Quarto de Escuta* (1958), *O Mundo Belo* (1962), *Recordação de viagem* (1962), *A Grande Mesa* (1962) ou *A Fada Ignorante* (s.d.) e dota de emblematismo em *O Filho do Homem* (1964) ou em *As Belas Realidades* (1964), subvertendo a ordem, a relação e as proporções dos objectos, negando o programa representativo no sentido mais rigoroso do termo. Maçã que acompanha, duplicada, o *Auto-retrato* (1889) com “auréola” estilizado de Gauguin, que codifica simbolicamente um programa estético onde convergem inovação e autoconhecimento.

E é essa maçã esteticizada pela progressiva ênfase formal e cromática que se multiplica e ilumina sobre a mesa da sala de jantar

¹² Cit. por Hajo Düchting. *Cézanne*, Lisboa, Taschen, s.d., p. 171.





da casa do mar, posando para nós, para que a observemos, a pintemos, pensemos nela, mas também para contaminar com a sua dimensão estética o espaço englobante, denunciando-lhe uma cenografia conformada na História da Arte.

Citando obviamente Cézanne, Sophia fá-lo reconhecer, a um tempo, como conclusão de uma trajectória e início de uma nova era artística, iluminando essa transição, consagrando memória e prospectiva, instaurando a suspensão da temporalidade com uma presença, a sua, citada. E, de novo, a imagem estética é factor de ligação, operador de nexos, tem função *religiosa* (*re-ligare*) que a cenografia lhe sublinha, sugerindo a mesa comprida como altar desse outro ofício, coberto de alva toalha em cujo centro novo graal se eleva...

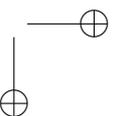
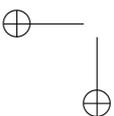
Outro exemplo de confluência mnésica, de *sobreimpressões*, é o dos *jardins* que rodeiam a *casa do mar*. Neles se combinam fantasmas de diferentes origens.

A memória mais imediata é a da poesia da autora, os jardins que a povoam, “perfumados”, varridos pelo vento, outros lugares de “exaltação e espanto”:

“Vi um jardim que se desenrolava
Ao longo de uma encosta suspenso
Milagrosamente sobre o mar
Que do largo contra ele cavalgava
Desconhecido e imenso.

/.../

Jardim onde o vento batalha
E que a mão do mar esculpe e talha.
Nu, áspero, devastado,
Numa contínua exaltação,
Jardim quebrado
Da imensidão.
Estreita taça
A transbordar da anunciação



Que às vezes nas coisas passa.”¹³

Nesse cenário, a *casa do mar* seria uma *casa da poeta*, da arte autoral e de arte feita, de letra. Como pano de fundo, outras *casas do artistas* se fazem evocar, desde as pintadas, às ficcionadas, às reais (como essa “casa-búzio” de Afonso Lopes Vieira, “que está rezando ao Mar” em poema de *Ilhas de Brumas*).

E, nesses lugares de *pedrinhas, areia, búzios, conchas*, etc., percebemos também reflexos pontilhísticos de outras vozes modulando a da “flauta na penumbra fina”¹⁴: Pessanha, Casimiro de Brito, etc..

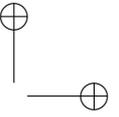
Depois, mais mediatos, outros jardins se fazem evocar. Os da tradição oriental, zen, de silêncio e contemplação. Os da tradição cristã: do Paraíso, de tranquilidade e plenitude atemporais, das Delícias, de simbólica exuberância sensorial, do Amor, de serena comunhão existencial, etc.. Os que concretizam sucessivas modelizações estéticas (renascentista, barroca, romântica, etc.), exprimindo o tempo, a História, através da diferente relação entre o Homem e a Natureza. Os da tradição pagã, cenário de mitos.

Avançando pela casa, vou-me confrontando com uma multiplicidade de *espelhos, molduras e janelas*, signos de uma arte da *representação* cuja geometrização o Renascimento codificou e que a Arte foi explorando e complexificando maximamente. Plural da “Janela rente ao mar e rente ao tempo” (*OP III*, “Janela”, p. 52) a que dedica um poema. Às vezes, interpenetrando-se, como quando o espelho está frente à janela e reflecte também o mar, ou quando a moldura se projecta no espelho ou se confunde com a sua homóloga, numa vertigem de miragens, labirinto de imagens, de sombras, de transparências e de reflexos que parecem compor uma dança, uma história de metamorfoses.

Nessa profusão, a casa impõe definitivamente a sua dimensão estética, assumindo-se como espaço da Arte, dos seus fantasmas, desses que Sophia vai tentando consciencializar, exhibir e dominar, emoldurando-os e fixando-os entre molduras, museologicamente.

¹³ *Obra Poética I*, 4ª edição, Lisboa, Caminho, 1998, pp. 82-83.

¹⁴ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Musa*, ed. cit., p. 28 (“Eurydice em Roma”).



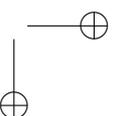
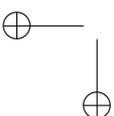
Porém, o dinamismo íntimo da casa (endógeno), repercussão também do mar (exógeno), impede essa fixação, a suspensão da vida das imagens, favorecendo a sua metamorfose:

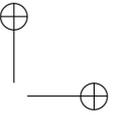
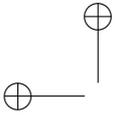
“E ali se vê o brilho vivo que navega no interior da sombra. Ali se ouve a linguagem que, como nenúfar, aflora à tona das águas paradas do silêncio. /.../ Ali o ar, em frente dos espelhos, oscila e parece arder /.../” (p. 68)

Na instabilidade do visível, surpreendo reflexos vagabundos de uma presença denunciada pelo vento (que “faz voar em frente dos olhos o loiro dos cabelos”, p. 61), semi-ocultada “pela penumbra e pela luz” no instantâneo de uma fotografia (“a mão polida /.../ que docemente poisa sobre a mesa, o perfil sereno e claro com o cabelo brilhando sobre o vestido escuro, o /.../ pescoço fino /.../”, p. 65) emergindo da sombra (“o rosto emerge branco da sombra”) ou revelando-se no espelho (que “mostra o outro lado do perfil”). Imagino-a no quarto com “algo de glauco e de doirado”:

“uma mulher de olhos verdes e cabelos loiros, leves e compridos, de um loiro brilhante e sombrio, e cujo perfume é o perfume do sândalo. A beleza da sua testa é grave como a beleza da arquitrave de um templo. Nos seus pulsos há um quebrar de caule. Nas suas mãos, através da finura da pele, o pensamento emerge /.../, ora revelando ora escondendo o interminável brilho dos olhos magnéticos, verdes, cinzentos, azuis e desmesurados como mares. /.../ [A]s mãos, macias como pétalas de magnólia, /.../ longas madeixas de cabelo denso como searas e leve como o fogo.” (p. 68)

Nessa figura onde o feminino parece ritmicamente esboçado segundo os moldes da antiguidade clássica e conformado pelo mar, configurando-se “em frente dos espelhos” adensada de mito e magnetismo, suspeito Vénus, símbolo da Beleza premiada pela maçã de Páris, evocando outras *Metamorfoses*, as de Ovídio, cânone, desta vez, literário.





O Belo, portanto, com toda a panóplia da inteireza, da harmonia, etc. que o tempo lhe foi conferindo e fazendo reconhecer, modelizando-o em diferentes e sucessivos cânones.

Essa figura difusa que começo por ser tentada a identificar como a dona e habitante da casa do mar e cujos reflexos vagabundos e fragmentários vou vislumbrando ao longo da minha visita acaba por emergir em triunfo no clímax que termina o conto, inteiramente dissolvida no “real [que] emerge e mostra seu rosto e sua evidência” (p. 71), ritmada pela rebentação das ondas, celebrada pelo clamor das vagas e pelas brumas incensórias:

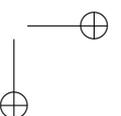
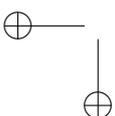
“Pelo gesto de dobrar o pescoço e de sacudir as crinas, as quatro fileiras de ondas, correndo pela praia, lembram fileiras brancas de cavalos que no contínuo avançar contam e medem o seu arfar interior de tempestade. O tombar da rebentação povoa o espaço de exultação e clamor. No subir e descer da vaga, o universo ordena seu tumulto e seu sorriso e, ao longo das areias luzidias, maresias e brumas sobem como um incenso de celebração.” (p. 72)

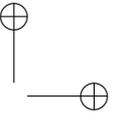
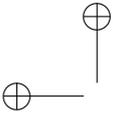
Ondas-cavalos representadas também na poesia (“Ondas”), nessa interdiscursividade que domina a obra da autora:

“Onde – ondas – mais belos cavalos
do que estes ondas que vós sois?
Onde mais bela curva do pescoço
Onde mais bela crina sacudida
Ou impetuoso arfar no mar imenso
Onde tão ébrio amor em vasta praia?”¹⁵

Essa fantasmática e entrevista “mulher olhos verdes e cabelos loiros” que se vai deixando vislumbrar desde o início configura-se no final sobre a espuma das vagas como Vénus, “rosto-início” que, em

¹⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Musa*, ed. cit., p. 11.



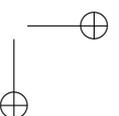
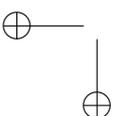


“Memória”, Sophia reconhece simbolicamente espelhado na superfície do signo estético, denunciando-lhe o ideal, o cânone, a genealogia, informando-o de narcísica reflexividade. Momento adensado por dupla citação de motivos clássicos com vastíssima representação iconográfica e literária que eu inevitavelmente evoco. Por um lado, a do nascimento e do triunfo de Vénus, consagrados por quadros como *O Nascimento de Vénus* (c. 1636) de Nicolas Poussin (1594-1665), também conhecido por *Triunfo de Neptuno e de Anfitrite* ou apenas por *Triunfo de Neptuno*, onde ela, celebrada por tritões, contracena com este, que conduz um carro puxado por cavalos, ou como o quadro *O Nascimento de Vénus* (1863) de Alexandre Cabanel, em que ela emerge horizontalmente fundida com as ondas em suave rebentação. Por outro lado, a das ondas-cavalos de Neptuno, lembrando toda uma linhagem que culmina com o célebre *Os Cavalos de Neptuno* (1892), de Walter Crane (1845-1915), onde as ondas rebentam em longa fileira de cavalos brancos conduzidos por possante Neptuno. Convergência e duplicação intensificadoras e consagradoras do acontecimento epifânico que a visita prepara.

Figura difusa, fragmentariamente visível, por fim, fantasmizada na criação. Criação: Natureza, mas também Arte (poema, conto, etc.) e Conhecimento. Imagem que os representa simbolicamente, que os diz enquanto processo, acontecer e acontecimento.

Conclusão

À *beira-mar* designa, pois, bem mais do que a geografia do poema de Tomás Ribeiro parecia enunciar, ainda que assinalando a memória e os afetos da comunidade: é uma *marginalidade* muito feita do que lá não está, mas que tudo fantasmiza, matéria de evocação e de imaginação construindo uma *casa de sentidos* (identitários, afetivos, estéticos, etc.)...



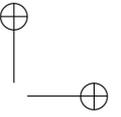
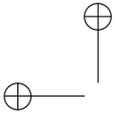
Assim, se “A Casa do Mar” evoca hoje toda uma tradição de *casas* ficcionais, lugares axiais da configuração romanesca de projectos estéticos emergindo da articulação do literário e da realidade social (*Os Fidalgos da Casa Mourisca* ou *Casa na Duna*, p. ex.) ou existencial (*Nítido Nulo*, p. ex.), ou que escapam dele, concentrando-se no primeiro dos termos (*A Casa da Cabeça de Cavalo*, p. ex.), também se afirma como outra possibilidade estética: o de uma casa simbolizando o próprio processo de conhecimento, e, ainda, o de uma casa do conhecimento da Arte.

Esse *mar* com que o título a relaciona intimamente, não seria já o nacional, tematizado à exaustão na nossa *litera*, consagrando uma História e uma identidade, mas assume uma dimensão universal e simbólica, como já notei, e, também, especificamente estética, artística, como procurei demonstrar. A primeira hipótese interpretativa verificou-se insatisfatória, ainda que necessária para que as outras se fossem sucedendo em progressiva expansão e complexidade de observação.

E a casa parece habitada “por personagens /.../, todos eles, estranhamente belos”, como se “a arte do fotógrafo os tivesse idealizado” (p. 65) elevando-os a representações de “outra coisa”, figuras anunciadoras, diferindo sentidos, fazendo-me buscar *para além* delas, sempre mais *além*. Tudo é afirmado como cenário de novos encontros com o real, anunciando-os: casa e jardim, “atentos”, são “Estreita taça / A transbordar da anunciação / Que às vezes nas coisas passa” (*OP I*, 83), lugares e matéria de expectância contaminando-me com ela. A narradora conduz-me “através de todas as presenças /.../ para a única unidade” (*OP I*, 46) anunciada, feita de *sobreimpressões*.

E, assim,

“O pintor pinta no tempo respirado
/.../
Pinta o quadro dentro do qual o quadro
Se tece malha a malha como em tear a teia
O outro quadro convocador do convocado” (*OP III*, “Para Arpad Szenes”, p. 179)



Na imagem ascendente e triunfal que o rumor da vaga celebra e exalta, “A Casa do Mar” faz-me ver, afinal, como num espelho ou numa fotografia, em simultâneo, o seu reflexo, o de Vénus, que toda uma tradição estética consagrou, o da poeta e o do poema, conjugando *facto*, *figuração* e *teorização*: é conto, metáfora de si próprio e do signo estético em geral, mas também apresenta uma teorização deste. Síntese. Como diz no poema “O Jardim e a Casa”,

“E através de todas as presenças
Caminho para a única unidade.” (OP I, p. 179),

E isso acontece ao ritmo a que “sílabas por sílabas / O poema emerge / – Como se os Deuses o dessem” (OP III, “Liberdade”, p. 205).

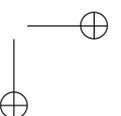
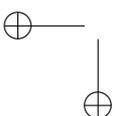
O quadro *in praesentia* (“Para Arpad Szenes”) que a descrição poética impõe ausenta-se progressivamente, codificado no símbolo ou nos sinais que o evocam, “lugar[es] do *fantasma*, o reverso de um espelho onde virtualmente fica uma imagem que não provém da realidade, mas, sim, da nossa imaginação”¹⁶.

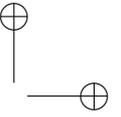
Em suma, “A Casa do Mar” é, por excelência, cena de memória *implícada*, *imbrincada*, *finisterra* literária: na palavra (casa, jardim, etc.), na imagem “iconografada” ou cenograficamente apresentada (maçãs), na sinédoque fugaz e metamórfica (Vénus) e no signo estético (moldura, espelho, janela). O que me convida a povoá-la, perscrutando-lhe as ausências, os hiatos, as margens e as sombras das suas *evidências*, a sua arquitectura de complexo palimpsesto que a reflexividade pode dotar de reversibilidade (a casa pode revelar-se também moldura de maçãs que, afinal, emblematicamente lhe estão na origem e que são susceptíveis de dizer a simbólica Vénus que, por sua vez, é a própria casa, ou texto...).

Assim, a poesia revela-se

“/.../ o amor das palavras demoradas
Moradas habitadas

¹⁶ Fernando Guimarães, *Artes Plásticas e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 51.

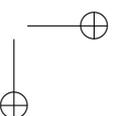
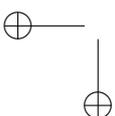


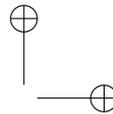
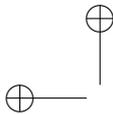


Nelas mora
Em memória e demora
O nosso breve encontro com a vida” (*OP III*, “Breve Encontro”,
p. 204)

Dessa polivalência semântica da *imagem emergente* resulta a súbita aproximação do ponto de fuga subjectivo, movimento que apresenta e impõe “o mundo como um rosto amado” (*OP III*, “Para Arpad Szenes”, p. 179), promovendo um reconhecimento final e unificador que tudo funde com a paisagem onde *me* descubro também, confundida no reflexo do sujeito poético que nela se mira:

“E no quadro sensível do poema vejo para onde vou, reconheço
o meu caminho, o meu reino, a minha vida.” (*OP III*, “Arte
Poética-II”, p.96)





O jogo de espelhos da masculinidade e feminilidade e do estrangeiro e nacional em *Uma família inglesa* de Júlio Dinis¹ e *Agitator* de Janko Kersnik²

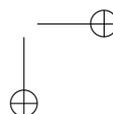
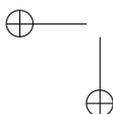
Barbara Juršič³

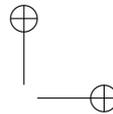
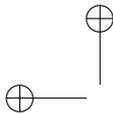
No meu artigo sobre *O jogo de espelhos da masculinidade e feminilidade e do estrangeiro e nacional em Uma família inglesa de Júlio Dinis e Agitator de Janko Kersnik* tentarei examinar do mesmo ponto de vista dois romances de uma mesma época – um de um escritor esloveno e outro de um português. No romance de Júlio Dinis, o pano de fundo é o Porto do século XIX. *Uma família inglesa* é um romance citadino, objetivo, de análise psicológica e individual, ao estilo do romance realista inglês. A ação é mais lenta que no romance esloveno *Agitator*, que tem como cenário uma vila inventada chamada Borje, e que também se desenrola durante o século XIX. Entre as duas obras encontramos várias semelhanças: o desenlace “cor-de-rosa”, e o encontro da fonte da felicidade familiar no trabalho pelos protagonistas (o que

¹ Janko Kersnik, *Agitator*, Ljubljana, Ljubljanski zvon, 1885, tradução de Barbara Juršič.

² Júlio Dinis, *Uma família inglesa*, Porto, Porto Editora, 2010.

³ Slovenian Association of Literary Translator.





caracteriza os romances também como *Bildungsroman*)⁴, e como temas principais os jogos de espelhos entre masculinidade e feminilidade, e entre o nacional e o estrangeiro.

O tema do estrangeiro (como conceito e como pessoa) apresenta-se como espelho de análise em relação a tudo o que é nacional. No romance português alguns dos personagens principais são ingleses de classe alta (ricos empresários, ou seja, comerciantes, sentem-se superiores aos portugueses...); no romance esloveno, alguns dos personagens são alemães ou eslovenos alemanizados (ou estrangeirados, que mais ricos e influentes socialmente, também se sentem superiores aos eslovenos comuns. O estrangeiro é, por um lado, apercebido como símbolo de algo mais desenvolvido, superior, inacessível, mas por outro lado, como algo que destrói o que é nacional, que é mau, corrompido (e neste ponto de vista espelha também o nacional desmoralizado, oportunista, artificial). As figuras femininas e masculinas de ambos os enredos estão ligadas à duplicidade mencionada da questão.

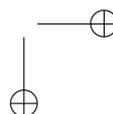
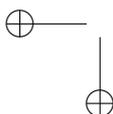
Ao falar do estrangeiro como conceito é preciso recordar que a Eslovénia, no período em que o romance *Agitator* foi escrito, ainda pertencia ao Império austro-húngaro, e as funções político-administrativas mais elevadas eram reservadas aos “estrangeiros”. O romance *Agitator* pode ser chamado de político, muito atual para aquele tempo, porque descreve o período de campanha eleitoral entre os liberais eslovenos e os conservadores católicos que colaboram com os estrangeirados – os alemanizados e os funcionários alemães.

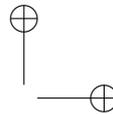
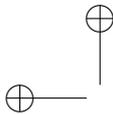
“Não chega só a consciência nacional”, disse em voz baixa o Sr. Anton.

“Ah, estou a perceber, estou a perceber – tu apostas – na fé!” diz o liberal e patriota Koren, estagiário de Dr. Hrast.

“Sem fé morre também a nossa consciência nacional – estou

⁴ *Bildungsroman*, romance de aprendizagem ou formação em alemão, o tipo de romance em que é exposto de forma pormenorizada o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político de uma personagem, geralmente desde a sua infância ou adolescência até um estado de maior maturidade.





convencido disso.”

“Bem, bem! Para ti, a fé é o objetivo e a consciência nacional parcialmente meio, parcialmente – desporto!”⁵

O escritor Kersnik foi eleito deputado mas o protagonista do romance estudado, Dr. Hrast (o seu nome significa carvalho, o que tem um forte valor simbólico), liberal e patriota, perde contra um adversário poderoso, o alemanizado castelão Meden, gozando também do apoio do padre Anton. Na conversa entre o padre e o angariador de votos, Koren, estagiário do Dr. Hrast, responsável pela campanha eleitoral deste, descrito como o ideal do esloveno patriótico e culto, Koren explica a sua visão, o seu programa eleitoral num “belo discurso aperfeiçoado” com estas palavras: “proteção da identidade nacional em todas as circunstâncias, preocupação pela pátria eslovena e por nosso distrito eleitoral. . . ”⁶. Mas, em breve, começa uma angariação de votos dura e impassível. “Se os alemães e os eslovenos fossem adversários, toda a angariação de votos correria como habitual [. . .]”⁷ mas, a situação é ainda pior porque “dois inimigos, até agora partes de um todo, um corpo, ficam frente a frente, a partir de agora, divididos pelo ódio mais feroz, por serem conhecidas a um as fraquezas e as prioridades do outro”⁸.

Este é um exemplo de *jogo de espelhos*.

No romance português, o autor, ao comparar o nacional com o estrangeiro, critica alguns traços do caráter português.

É costume entre nós, quando se quer exaltar [. . .] a beleza de uma mulher, classificá-la entre as espanholas, entre as italianas, entre as alemãs, e entre as inglesas, mas nunca entre as nossas compatriotas, que sofrem, há muitos anos, com sublime resignação de mártires, essa velha e flagrante injustiça.⁹

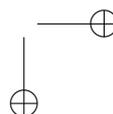
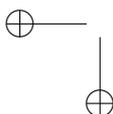
⁵ Janko Kersnik, *Agitator*, *op. cit.*, p. 27.

⁶ *Idem*, p. 60.

⁷ *Idem*, p. 74.

⁸ *Idem*, p. 76.

⁹ Júlio Dinis, *Uma família inglesa*, *op. cit.*, p. 128.



Vejamos mais um exemplo:

A causa disto é o sermos nós uma nação pequena e pouco à moda, acanhada e bisonha nesta grande e luzidia sociedade europeia, onde por obséquio somos admitidos, dando-nos já por muito lisonjeados, quando os estrangeiros se deixam, benevolmente, admirar por nós.¹⁰

A língua é outro dos temas importantes. Em ambos os romances fala-se da língua – no romance português, Mr. Richard Whitestone não aprende bem o português, nem sente a necessidade de fazê-lo nem quer fazê-lo, porque, de todas as maneiras, crê que a língua dele, o inglês, é superior. Igualmente, no romance esloveno, os alemães não aprendem o esloveno, não se esforçam por o perceber e não o querem falar; e os eslovenos da classe alta aprendem alemão e mandam os filhos para as escolas alemãs. Um exemplo do afirmado é o caso de Milica, do qual falaremos mais adiante. Isto também quer dizer que os estrangeiros, quer num quer noutro romance, não se assimilam à cultura que os acolhe.

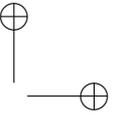
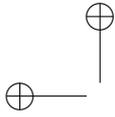
Ao falar no tema do estrangeiro, podemos fazer uma distinção entre o estrangeiro como conceito e do estrangeiro como pessoa. Eis um exemplo do último caso: “Dava a impressão de estar velho, estava bastante barrigudo, com o seu pescoço grosso a sair do colarinho estreito e duro. Fazendo uma vénia artificial, cumprimentava os hóspedes e apertava-lhes a mão”¹¹. O castelão Meden, alemanizado e casado com uma alemã, a Elza, é descrito assim aquando de uma *soirée dançante* que organiza na sua casa antes das eleições para criar mais alianças. A esposa dele, Elza, é alemã e é descrita como uma mulher bonita, mas é também criticada “por ser vaidosa”¹² e não tão natural como as donzelas eslovenas. Várias vezes o narrador acrescenta que o seu modo de falar com os eslovenos é “com escárnio malicioso”¹³.

¹⁰ *Idem*, p. 129.

¹¹ Janko Kersnik, *op. cit.*, p. 36.

¹² *Idem*, p. 63.

¹³ *Idem*, p. 91



No romance português estudado, “Cecília é filha de Manuel Quintino, um homem honrado, mas... subalterno; fiel, mas... pobre; um carácter generoso, mas... educado na escola da obediência; capaz de se sacrificar por nós, mas... vivendo dos ordenados da nossa casa”¹⁴. Também Mr. Richard Whitestone tem preconceitos quanto ao possível casamento do filho dele, Carlos, com a filha do seu guarda-livros, Cecília. São de três tipos, os principais: “preconceitos de comerciante, preconceitos de capitalista e preconceitos de pai”¹⁵.

Vejamos agora mais de perto as figuras femininas.

“Percebe tudo o que estão a dizer em esloveno?” sussurra o funcionário Ruda à sua vizinha [...].

“Não tudo”, responde Milica a sorrir, “há muitas coisas que já esqueci”.

“Oh, e também já não as vai aprender!”

“Por que não?”

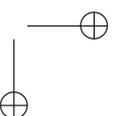
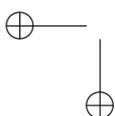
[...] “Porque não precisa!” murmurou ele. Ela não gostou nada desta conversa, por isso ficou calada.¹⁶

No romance esloveno, as figuras femininas são descritas segundo a origem nacional: a esposa do castelão alemanizado Meden, a Elza, é, como já foi dito, bela mas muito “manhosa” e às vezes “maliciosa”. Também a esposa do Dr. Hrast é alemã, mas sendo a esposa dele, homem de bem e patriota, não é criticada como a primeira. O castelão esloveno, Bole, tem uma filha, Milica, que no final do romance casa com o angariador de votos mais fervoroso, Koren. Ela fez o curso na Suíça e quase já não percebe bem o esloveno. É a personificação da perfeição da rapariga eslovena daquela época – culta mas natural, bonita mas não artificial, franca e boa, que ao mesmo tempo percebe bem o que se está a passar. Quando um dos alemanizados lhe diz que não precisa de aprender o esloveno, ela reage com o silêncio que significa a desaprovação, como vimos na citação anterior.

¹⁴ Júlio Dinis, *op. cit.*, p. 363.

¹⁵ *Idem*, p. 407.

¹⁶ Janko Kersnik, *op. cit.*, p. 20.



No romance português estudado, a figura feminina inglesa principal é Jenny, “o anjo bom da família toda, a meiga, a benigna fada, cujo olhar serenava as tempestades, e desanuviava o Sol”¹⁷. Mas não só: ao longo do texto apercebemo-nos de que é ela que, na realidade, manda na família Whitestone; muito rigorosa mas de bom coração, Jenny é muito perspicaz. Diz de Cecília: “É minha amiga... ou mais do que amiga... é quase minha irmã. [...] Cedo o será, não é verdade?”. Ela, ao fim e ao cabo, arranja tudo para que tudo saia bem na história de amor de Cecília e Carlos, para que ambas as famílias conservem o bom-nome e para que os negócios prosperem. Ela é boa de coração mas muito mais sagaz que Cecília; é estrangeira e por isso vista pelo escritor como não sendo tão genuína como Cecília, mas com características muito positivas.

Já quanto a Cecília, seguem-se algumas descrições: “ligeira como uma andorinha, risonha como uma criança [...], era um modelo da beleza portuguesa”¹⁸ e “Cecília não tinha jeito para mentir; hesitava, corava, a dizer isto, que não era possível iludir-se ninguém”¹⁹. Cecília é então uma rapariga portuguesa linda, bem-educada, mas mais simples que a sua amiga Jenny, com cujo amparo realiza o seu sonho que, aliás, envergonhada esconde. E há mais alguma coisa que as une: nenhuma delas tem mãe.

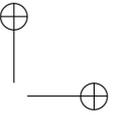
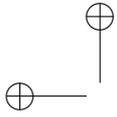
Se olharmos agora mais de perto as figuras masculinas, verificamos que, quanto ao romance esloveno, a maioria dos homens ricos e poderosos são alemães ou alemanizados, ou seja, estrangeirados e casados com mulheres alemãs. Já descrevemos o castelão Meden que vence as eleições; os outros, como por exemplo o Dr. Hrast, são eslovenos e patriotas exemplares, mas alguns, como o seu estagiário Koren, são fervorosos demais, parafraseando o escritor que diz que o nacionalismo é mais acentuado nas nações pequenas²⁰ para poderem sobre-

¹⁷ Júlio Dinis, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ *Idem*, p. 111.

¹⁹ *Idem*, p. 221.

²⁰ Janko Kersnik, *op. cit.*, p. 85.



viver. Quando recebem convites para a *soirée dançante* na casa do castelão Meden, Koren diz ao Dr. Hrast:

“O Senhor não sabe que, dentro de pouco, teremos eleições? Tudo isso é *ad captandam*... conheço bem os passarões como ele!”
Dr. Hrast sorriu. “Talvez”, concordou, “mas temos de lá ir.”
“Eu não”, retorquiu Koren.
“Como? Porque não?”
“Porque não costumo ir às casas dos alemanizados!”²¹

No romance português estudado, as figuras masculinas e femininas são mais elaboradas. Mr. Richard Whitestone, *pater familias*, “um abastado negociante de fino tacto comercial e génio empreendedor”²², é apresentado pelo autor como “fleumático e genuinamente inglês”²³, “verdadeiro inglês da velha Inglaterra, sincero, franco, às vezes rude, mas nunca mesquinho e vil”²⁴.

O filho dele, Carlos ou Charles, parece o seu contrário: “Inglês pelo sangue, meridional pelo clima”²⁵, “corajoso até à imprudência, liberal até à prodigalidade, sincero até à rudeza desatenciosa, os seus maiores defeitos não passavam de nobres qualidades, levadas ao excesso”²⁶. Mas quando conhece Cecília rompe “completamente com os antigos hábitos de vida”²⁷: a “única importante mudança de carácter, que tenho experimentado na vida, operou-a ela sem uma palavra, sem uma tenção formada, sem denunciar um desejo”²⁸, afirma ele. O que é importante saber é que Carlos muda por causa do amor que lhe tem. Mudança que também verificamos que se opera no romance esloveno:

²¹ *Idem*, pp. 32-33.

²² Júlio Dinis, *op. cit.*, p. 7.

²³ *Idem*, p. 7.

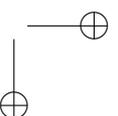
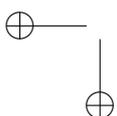
²⁴ *Idem*, p. 8.

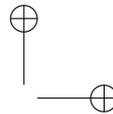
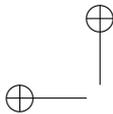
²⁵ *Idem*, p. 17.

²⁶ *Idem*, p. 18.

²⁷ Júlio Dinis, *op. cit.*, p. 243

²⁸ *Idem*, p. 406.





Koren muda pelo amor que tem a Milica. Carlos quer começar a trabalhar seriamente e aprender o negócio do pai para ser digno do amor de Cecília e para poder casar com ela. Diz: “estou resolvido a experimentar a minha aptidão comercial. Quem sabe? Pode ser que adquira até gosto pelo negócio”²⁹.

Manuel Quintino, primeiro guarda-livros da casa, é pai de Cecília, que significa tudo para ele. É um trabalhador assíduo, que nunca falta às suas obrigações. “Manuel Quintino era o representante das ideias conservadoras; Carlos, o apóstolo do progresso”³⁰. Os dois mundos encontram-se e espelham-se um no outro: não só o feminino e o masculino, o nacional e o estrangeiro, mas também o novo e o velho.

O jogo de espelhos entre a masculinidade e a feminilidade é muito visível nos casais mencionados: Carlos e Cecília, e Koren e Milica. Carlos, que é, por um lado muito ligado ao pai e à irmã, por outro lado, logo no princípio do romance, não parece precisar deste laço familiar – aliás, no ambiente doméstico fica aborrecido –, mas quando conhece Cecília, as coisas no seu íntimo mudam; ela torna-se uma espécie de espelho da mudança, produzida no seu caráter, no seu interior:

O viver íntimo, cujos encantos Carlos julgara ter concebido aquela tarde, era apenas o acessório de alguma coisa mais essencial no coração, de alguma coisa cuja necessidade começava a sentir enfim. Sorria-lhe o conchego doméstico, mas aquecido, mas iluminado por outras chamas [...].³¹

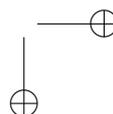
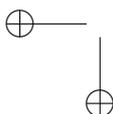
Relativamente ao segundo casal, é muito parecida a mudança em Koren quando conhece Milica: “Koren passou todas as provas. Ainda está a trabalhar fiel e habilmente no escritório de Dr. Hrast, mas, dentro de pouco, abrirá um escritório próprio na vila vizinha, e então, poderá finalmente casar com Milica Bole”³².

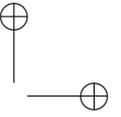
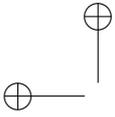
²⁹ *Idem*, p. 277.

³⁰ *Idem*, p. 286.

³¹ *Idem*, p. 182.

³² Janko Kersnik, *op. cit.*, p. 112.





É muito característico em ambos os romances também o jogo de espelhos entre o nacional e o estrangeiro. Aquando da festa, da assim chamada *soirée dançante*, Koren fala a Milica sobre o casal Meden: “Estes dois apanharam-nos nos laços da nossa estupidez. Olhem, as eleições estão à porta e o baile de hoje – toda esta festa, tudo tem uma única finalidade – preparar e alisar o caminho a Meden, ao alemanizado Meden”³³.

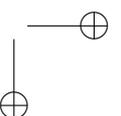
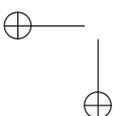
No romance português encontramos outro exemplo que ilustra bem o jogo de espelhos mencionado: ao contrário dos ingleses, tão orgulhosos da pátria deles e de serem ingleses:

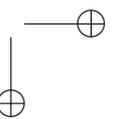
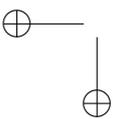
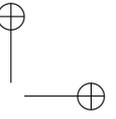
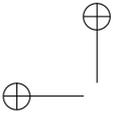
[...] nós temos o defeito daqueles provincianos que, nos círculos da capital, sufocam envergonhados, como coisa de mau gosto, uns restos de amor da terra, que ainda os punge, e deitam-se a exaltar, com afectação altamente cómica, os prazeres e comções da vida das grandes cidades, que ainda mal gozaram e ainda mal saborearam.³⁴

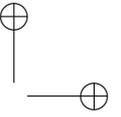
Para concluir, podemos perguntar-nos se estas questões ainda são atuais para as duas nações ou não. Segundo a minha opinião, tratam-se de temas eternos, universais, que não perdem a sua atualidade nem nos nossos tempos da Europa unida num mundo cada vez mais aberto. O jogo de espelhos permanece porque a pessoa humana, no fundo, não muda, e por isso as comparações literárias e humanas que fizemos continuam (e continuarão) a ser possíveis.

³³ *Idem*, p. 39.

³⁴ Júlio Dinis, *op. cit.*, p. 129.







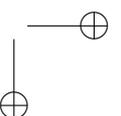
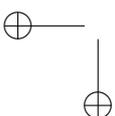
Algumas representações do feminino no Surrealismo-Abjeccionismo em Portugal

Rui Sousa¹

O Surrealismo constituiu um dos mais notáveis movimentos artísticos do século XX, congregando todas as artes em torno de um ideal revolucionário de transformação da vida, que prosseguiu, questionou e alargou muitos dos principais ideais artísticos e filosóficos derivados da Modernidade emergente das Luzes e, mais precisamente, da grande tradição do Romantismo, conforme definida, por exemplo, por Octávio Paz, em obras como *Los Hijos Del Himo*. Na *História Desenvolta do Surrealismo*, Jules-François Dupuis começa por considerar que “O Surrealismo pertence a uma das fases terminais da crise da cultura”², integrando o movimento num quadro de dessacralização e de separação entre cultura e vida social, do qual emergiram alterações decisivas como o questionamento da ordem unitária hierarquizada voltada para o divino, a luta pelo direito individual à liberdade e o sentimento ambíguo face à existência definida de acordo com os valores da burguesia

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL/FLUL).

² Jules-François Dupuis, *História Desenvolta do Surrealismo*, tradução de Torcato Sepúlveda, Lisboa, Antígona, 2000, p. 7.



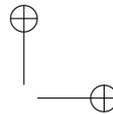
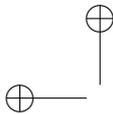
capitalista em expansão, fundados na crença racionalista no progresso e na industrialização incessante.

Num quadro de definição de uma nova forma de vida e de novos mitos organizadores, “a cultura – tal como o económico, o social e o político – torna-se uma esfera separada, um domínio autónomo”, situação de que resulta a vivência por parte dos artistas da “consciência de uma cultura autónoma que o imperialismo económico levará muito tempo a colonizar”³, muitas vezes partindo desse espaço particular vivido colectivamente para diferentes formas de insurreição, de derrição paródica ou de idealização revolucionária, que se cruza eventualmente com outras expressões rebeldes de ordem política, como os movimentos anarquistas e libertários⁴.

Neste sentido, se tivermos em conta também a importância que a iconografia de marginalidade poética face às convenções sociais tinha para os surrealistas, assim como o impacto que no movimento tiveram

³ *Idem, Ibidem*, p. 10. A discussão acerca da oposição entre estas duas grandes mundividências culturais tem sido bastante prolífera. Vejam-se alguns estudos de referência: em *As Cinco Faces da Modernidade*, Matei Calinescu refere-se a duas Modernidades conflituantes para analisar a importância desta questão no desenvolvimento da cultura europeia desde as Luzes; Eisenstadt, em *As Múltiplas Modernidades*, alargou esta questão aos efeitos díspares e contraditórios da dispersão do ideal europeu de cultura por todo o mundo; Zygmunt Bauman tem recorrido à noção de Modernidade enquanto fértil campo de oposições para o seu estudo da noção de ambivalência. Também em Portugal nomes tão relevantes como João Barrento (*A Espiral Vertiginosa*) ou Boaventura Sousa Santos (*Crítica da Razão Indolente*) desenvolveram importantes apontamentos sobre a dispersão e conseqüente choque de contradições originado pela ambição do modelo cultural do Ocidente que em certa medida se encontra atualmente em desagregação.

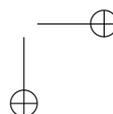
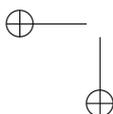
⁴ Cf. por exemplo, além de capítulos significativos sobre a intervenção política do Surrealismo em obras como a *História Desenvolta do Surrealismo*, de Dupuis, e *O Surrealismo*, de Jacqueline Chénieux-Gendron e de estudos como *Surréalisme et Politique – Politique du Surréalisme*, de Wolfgang Asholt e Hans T. Siepe, casos cujo título fala por si como a recolha de textos de vários autores surrealistas em *Surrealismo e Anarquismo*. Não serão, ainda, de esquecer os vários textos que Breton dedicou aos diferentes ritmos da aproximação entre Surrealismo e Comunismo e à necessidade de uma intervenção ampla do movimento no decorrer da II Guerra Mundial, entre os quais se encontra a “Position Politique du Surréalisme”.

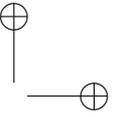


as teorias freudianas e o ambiente de grande transformação social da década de 20, em que surgiram os primeiros manifestos, não será de estranhar que as várias tonalidades de *eros* tenham marcado presença na expressão radicalmente questionadora das expressões artísticas mais típicas do Surrealismo. Alexandrian, no seu notável estudo *Os Libertadores do Amor*, procura demonstrar como o Surrealismo, inspirado pelas concepções de André Breton mas alargando-se de acordo com os perfis específicos de cada um dos que a ele se associaram, contribuiu para um novo entendimento do Amor e, em particular, do papel da Mulher⁵. A Mulher, de facto, ocupa um lugar central nas concepções artísticas do Surrealismo, representada de acordo com diferentes expressões como a “mulher-criança”, a “mulher-esfinge” ou a “mulher revoltada” e “perturbadora”, em conflito aberto com as normas sociais. Consideraram alguns críticos que, de certa forma, essas mulheres que os surrealistas, maioritariamente homens, teorizaram eram mais expressões artísticas que seres reais e, sobretudo, que não fugiam a um certo imaginário de endeusamento baseado em mitos relevantes do contexto finissecular, como a Esfinge, a Medusa ou as fadas, por exemplo Mélusine. Pierre Chavot considera, no seu *ABCedário do Surrealismo*, que não existe um verdadeiro contributo do Surrealismo para a emancipação feminina, nem mesmo tendo em conta o considerável espaço que foi dado a algumas mulheres artistas no seio do movimento, uma vez que o ideal de representação do feminino exigia a glorificação ou um certo ideal de inacessibilidade⁶. A verdade, no entanto, é que a repre-

⁵ Alexandrian, “André Breton e o amor surrealista”, in *Os Libertadores do Amor*, tradução de Eduardo Cambezes, Lisboa, Antígona, pp. 287-354.

⁶ Vejam-se as análises que Xavière Gauthier – cujas reflexões vão no sentido de mostrar a passividade das mulheres no contexto das expressões eróticas dos surrealistas e, portanto, de questionar a suposta libertação da Mulher que alguns atribuem ao movimento – desenvolve para cada tipo de mulher em *Le Surréalisme et la Sexualité*. Alexandrian procura em *Os Libertadores do Amor* esvaziar algumas das considerações de Gauthier. Também o recente estudo *Automatic Woman*, de Katharine Conley procura – na sequência deste e de outros pontos de vista feministas que começaram com Simone de Beauvoir a questionar a carência de expressões surrealistas da mulher enquanto sujeito activo – analisar em que medida se pode falar de uma atitude essen-





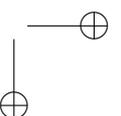
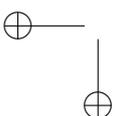
sentação do corpo feminino, da sua importância e mesmo igualdade no que respeita ao jogo amoroso – algo que o Surrealismo herdava da concepção libertina da vivência da sexualidade, conforme defende Annette Tamuly, considerando-a “une notion à laquelle le surréalisme a peut-être su donner une nouvelle jeunesse en retrouvant son sens originel d’affranchissement à l’égard de toutes les contraintes et de toutes les formes de coercition”⁷ que permite libertar o Surrealismo de todas as formas de opressão, sobretudo as que associam sexualidade e pecado – e, em alguns casos, a defesa de uma maior atenção à especificidade do entendimento feminino sobre o mundo foram dos mais recorrentes meios pelos quais os artistas surrealistas procuraram desconstruir a sociedade opressiva e excessivamente bloqueada em preconceitos e em sistemas normativos destinados a condicionar o Homem no seio da sua liberdade mais íntima e criativa. André Tinel resume significativamente o papel da sexualidade enquanto uma das mais fortes expressões de subversão do Surrealismo:

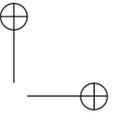
Les surréalistes se livrèrent aussi à une célébration sacrilège de l’amour, l’exaltant comme une véritable contre-valeur par l’éloge de ses aspects subversifs soigneusement ignorés ou dissimulés par la société du temps: glorification du corps de l’homme et de la femme en ses zones “honteuses”, de l’acte sexuel, du désir et du plaisir pris à son assouvissement; bref: glorification de la sexualité et de l’érotisme pour eux-mêmes et non pour une quelconque perpétuation de l’espèce⁸.

cialmente misógina e de um imaginário tradicionalmente machista no Surrealismo, considerando para tal a importância da criação artística de algumas mulheres ligadas ao movimento, algo já de si relevante e em claro contraste com o que ocorreu noutros períodos.

⁷ Annette Tamuly, “Amour, humour: une passerelle naturelle et surnaturelle jetée sur la vie”, *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, N° X, Amour-Humour, p. 38.

⁸ André Tinel, “Haute Tension. Dérision profanatrice et célébration sacrilège dans une certaine exaltation de l’amour chez les surréalistes”, *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, N° X, Amour-Humour, p. 65.



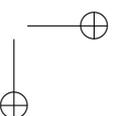
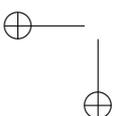


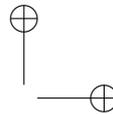
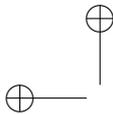
Algo que, conforme Alexandrian defende exemplarmente, não colide com uma concepção exclusiva da vivência amorosa, que aliás é um dos mais constantes ideais de André Breton. Está em causa, pelo menos em certos domínios da teorização surrealista, uma vivência da plenitude do encontro amoroso, que assenta na permanência do desejo e na descoberta física e espiritual de dois indivíduos que se conjugam, em igualdade de circunstâncias, como era aliás proposto na expressão amorosa dos libertinos. Vejam-se, a este respeito, conforme documenta Alexandrian, a ruptura entre os surrealistas e Joseph Delteil, não só pela desvalorização do amor que este a partir de certa altura empreendeu mas também por encarar a mulher enquanto objecto de consumo passivo, e as fortes críticas de Breton aos bordéis e à situação em que a mulher se apresenta rebaixada ao amor enquanto comércio. O espaço do encontro amoroso electivo é, inclusive, para o teorizador do Surrealismo, essencial para uma nova concepção da beleza:

É no mais profundo do cadinho humano, aí, nesse lugar paradoxal, onde a fusão de dois seres que realmente se escolheram um ao outro restitui a tudo quanto existe as perdidas cores do tempo dos antigos sóis, nessa região onde, todavia, também impera a solidão, mercê de uma dessas fantasias da natureza que permite que, em torno das crateras do Alasca, continue a haver neve sob as cinzas, é aí, precisamente, que eu, há alguns anos atrás, pedi que se procurasse uma beleza nova, a beleza “exclusivamente encarada para fins passionais”⁹.

Existe no entendimento surrealista da mulher uma cosmovisão particular, ao serviço de uma concepção do Amor como derradeira forma de elevação do Homem e como garantia de um espaço de liberdade em contraste mais ou menos evidente com o mundo opressivo e pragmático. De facto, a mulher surrealista era simultaneamente a salvadora do Homem, recuperando a sua energia vital e fazendo-o descobrir-se na

⁹ André Breton, *O Amor Louco*, tradução de Luiza Neto Jorge, Lisboa, Estampa, 1971.





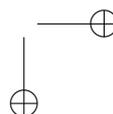
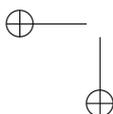
sua plenitude, a sua companheira de resistência e de ascensão e o eterno enigma que deveria descobrir e conduzir ao cume do entendimento do ser, expressão mais plena do amor louco, muitas vezes surgido por via do acaso e respondendo em certa medida a um ideal de descoberta do par electivo. Considera J. Cândido Martins:

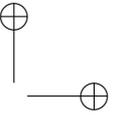
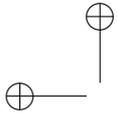
Ora, no discurso erótico da poética e poesia surrealistas, a Mulher aparece como tema ou motivo inspirador. O Amor sexualizado, personificado especialmente na Mulher, será o principal agente da grande revolução-revelação (...) A Mulher surrealista é, sobretudo, a corporização do Amor e a própria Poesia; ela é, numa palavra, o meio ao alcance do homem para a sua salvação. Identificando-se com a Natureza, bela e impoluta, a Mulher surrealista é a imagem da libertação deste mundo e da revelação do mundo surreal (...)¹⁰.

Em Portugal, mesmo dadas as especificidades que o movimento conheceu, a Mulher ocupa um espaço semelhante, ainda que esse movimento tenha derivado a partir de certa altura numa poética menos luminosa e mais concentrada na revolta e na manifestação da abjeção da vida do homem num ambiente castrador de opressão onde todas as manifestações de liberdade típicas do Surrealismo eram miragens, a do Abjeccionismo¹¹. Em certo sentido, aliás, é esse ambiente de estagnação e de exigência de uma contestação continuada que a Mulher

¹⁰ J. Cândido Martins, “Subversão de Eros na estética surrealista”, in *Percursos de Eros. Representações do Erotismo*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, p. 205.

¹¹ O Abjeccionismo, vertente portuguesa do Surrealismo cuja origem é atribuída a Pedro Oom, assume as dificuldades inerentes ao contexto português das décadas de 50 e de 60 para a formação continuada de um agrupamento interventivo e para a vivência ampla dos ideais surrealistas definidos por Breton junto do grupo parisiense, entre os quais a problemática da vivência livre da interacção amorosa, seja enquanto amor electivo de exaltação erótica profunda seja enquanto libertinagem. Por outro lado, o Abjeccionismo documenta aspectos relevantes como o relativo afastamento dos surrealistas portugueses face ao modelo bretoniano e a recepção de autores posteriores ao eclodir do movimento em França, como Henry Miller, Jean Genet, Henri Michaux e os movimentos de Contracultura que lhes eram contemporâneos, ou de alguns dissidentes e críticos de Breton, como Georges Bataille, Antonin Artaud e

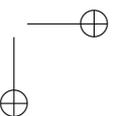
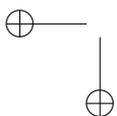


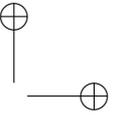


ocupa mais plenamente esse ideal de protecção e de constituição de um refúgio paralelo, revelação de uma outra possibilidade íntima de vivência. E pode também ser, como em *O Grande Cidadão*, de Virgílio Martinho¹², uma companheira na resistência contra um inimigo opressor, no caso desse romance uma brutal representação distópica de um implacável perseguidor que condena todas as manifestações de amor, reprovando todas as formas de intimidade erótica e forçando as mulheres a um rigoroso registo que as impede de ter vida social a não ser que se casem. Nesse contexto, mulheres como Benvinda (uma ambígua sobrevivente que procura garantir a segurança utilizando como argumento a sua conhecida identidade de maior de todas as devassas), Mamã, condenada pela sua experiência de uma vida inteira dedicada ao vício, a vidente Agripina ou Joana, refugiada no Albergue Clandestino e descrita como “uma verdadeira mulher para um verdadeiro homem” (p. 81), são exemplos perfeitos de resistência que passa, sobretudo, pela capacidade de exercerem a sua sexualidade e a sua capacidade de amar em liberdade mesmo num cenário de absoluta desumanidade. Esta notável reflexão de Virgílio Martinho reforça constantemente não só a grandeza feminina, desde as primeiras páginas, em que o avistar

Michel Leiris, e a forte marca da tradição portuguesa de derrisão paródica, desde as raízes trovadorescas a nomes como Tolentino e Bocage, e de realismo transfigurador com intuits denunciadores, herdado de Cesário Verde, Gomes Leal, Raul Brandão e de algumas manifestações do grupo de *Orpheu*. Das várias considerações contrastantes a respeito do Abjeccionismo, entre a desvalorização desta variante e a defesa de uma excessiva especificidade portuguesa na sua origem, cf. por exemplo, Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, pp. 143-145; Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Colibri, 2013, pp. 83-88; António Cândido Franco, *Notas para a Compreensão do Surrealismo em Portugal*, Évora, Licorne, 2013, pp. 93-106.

¹² Virgílio Martinho, *O Grande Cidadão*, Lisboa, Arcádia, 1963. Em 1976, a Plátano Editora publicaria uma adaptação do romance para teatro, na qual as questões centrais da obra se mantinham, e que concluía com um significativo aviso: “E assim termina a peça: uma fábula de aviso e prevenção contra males que nos podem voltar a acontecer” (p. 151).



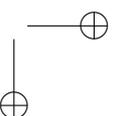
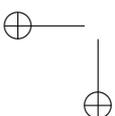


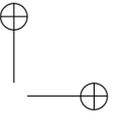
de Benvinda por Alquimista é revelador de uma determinada concepção do feminino, que no caso dela engrandece para depois denunciar alguma da perversidade que lhe é peculiar e sugerir, parece-nos – à imagem do que sucederá com Alquimista em várias ocasiões – que ela representa mais que uma personagem individual, constituindo um princípio vital particular, neste caso a multiplicidade das mulheres e do seu impacto sobre os homens:

Agora o encontro vinha do outro lado das árvores e era uma mulher. Caminhava na avenida alcatroada que circundava o parque, e ele, a esta inesperada dádiva, correspondeu abrindo os braços e apoiando-se nas pernas; sabia que o embate dessa mulher seria furioso.

Ela, já dentro do Grande Parque, de mala preta a bater-lhe na coxa, seguia e olhava por alto as árvores, os habitantes, as pedras que pisava. Porventura olhava-se a si mesma, como se fosse feita para isso, ou de imagens, como se não fosse apenas uma mas muitas num corpo, lançada há anos num voo de pássaro, pronta a devassar os homens, impondo-lhes nesse voo negligente a necessidade do encontro (p. 10).

Em certo sentido, este encontro inicial ilustra perfeitamente o posicionamento dos abjeccionistas face às concepções amorosas de Breton. Por um lado, esta ideia de encontro entre homens e mulheres nas ruas, e a sugestão do acaso como propiciador, não pode deixar de remeter para as concepções do fundador do Surrealismo, desenvolvidas por exemplo em *Nadja*, onde a rua e o encontro fortuito entre caminhantes se tornam parte considerável das concepções amorosas surrealistas. No entanto existe paralelamente à sugestão do amor uma mácula que emerge, uma promessa de ameaça que se avolumará face à dificuldade de conjugar esses ideais de liberdade amorosa com a sociedade deformada em que toda a obra evoluirá, com as suas ruas opressivamente vigiadas, o controlo dos comportamentos individuais e as tentativas de evitar qualquer tipo de contacto entre os cidadãos, sobretudo aqueles que não se renderam a um código restrito e ao modelo de família perfeita vigente. Nesta





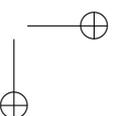
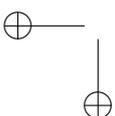
obra, o amor é um sentimento precário e ameaçado, vivido como algo proibido e obscurecido por formas de rebaixamento como o acto de Benvinda dormir com um dos soldados do Grande Cidadão para conseguir proteger-se do controlo apertado garantindo-lhe um visto de livre trânsito (algo que também se verificará com Agripina, que recebe um amante, o que também ilustra a hipocrisia do sistema). Não deixa de ser, portanto, elucidativo que a vivência plena da sexualidade se erga acima da abjecção dominante, mesmo que signifique uma ameaça à sobrevivência:

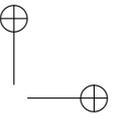
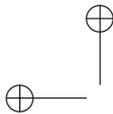
– Cala-te, homem, vamo-nos pôr nus!

Como se lhe dissesse: “Vamos esquecer esse Grande Cidadão e regressar ao princípio do mundo”, ou como se lhe dissesse: “Não imaginas quanto te quero, apesar de saber que somos as vítimas mais fáceis do Grande Cidadão” (p. 175).

É na relação entre a singularidade deste encontro entre Alquimista e Benvinda, num determinado momento, e a consciência da continuidade dinâmica e dialógica do Tempo, expressa na ideia de que existiram sinais de opressão (são constantes as reflexões de Alquimista em que o Grande Cidadão é identificado com todas as expressões da tirania ao longo dos tempos) e de que persistem fragmentos daqueles que, como eles, percebem que “é preciso que se viva numa maneira especial” (p. 177), e que, portanto, são símbolos de um princípio subversivo do Amor e da descoberta da beleza, que o romance alcança alguns dos seus sentidos mais enigmáticos. Esta concepção do Tempo e da relação profunda entre os seres é claramente devedora do Surrealismo, tal como a forte presença enigmática dos símbolos e das possibilidades insondáveis do oculto (e o Amor também é enigma e expressão do inefável e do indizível), expressas nos próprios nomes dos personagens (e no de Alquimista em particular), permitindo que o romance seja bastante mais do que o documento de reivindicação e denúncia política que também é.

No poema “Uma Faca nos Dentes”, António José Forte relaciona directamente a atitude violenta e ameaçadora do Poeta e a singulari-





dade da Mulher, único ser que se distingue e que, de certa forma, ecoa também a importância da Mulher-Mãe, outra das representações mais constantes, uma vez que transporta o sujeito para o espaço idílico que o mundo envolvente de certa forma contraria:

Por isso, para que não me confundam nem agora nem nunca,
declaro a minha revolta, o meu desespero, a minha liberdade,
declaro tudo isto de faca nos dentes e de chicote em punho e que
ninguém se aproxime para quem dos mil passos

EXCEPTO TU MEU AMOR EXCEPTO TU
MEU AMOR

minha aranha mágica agarrada ao meu peito
cravando as patas aceradas no meu sexo
e a boca na minha boca

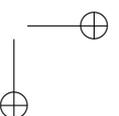
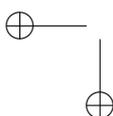
conto pelos teus cabelos os anos em que fui criança (...)
conto pelos teus cabelos os dias e as noites
e a distância que vai da terra à minha infância
e nenhum avião ainda percorreu
conto as cidades e os povos os vivos e os mortos
e ainda ficam cabelos por contar
anos e anos ficarão por contar

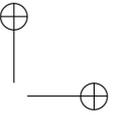
DEFENDE-ME ATÉ QUE EU CONTE
O TEU ÚLTIMO CABELO¹³

De facto, o Amor é, como lembra Ernesto Sampaio, uma fundamental expressão de conhecimento e, simultaneamente, um espaço de transgressão libertadora e ameaçadora, a ponto de terem procurado ao longo dos tempos condicionar a sua dimensão plena:

E Amor é o mito que mais absolutiza o homem. É por ele – o
Amor – que a divindade é forçada a “descer” ao seu elemento

¹³ António José Forte, *Uma Faca nos Dentes*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2003, p. 58.





inicial: o mundo. Todas as Religiões se opõem ao Amor e a razão disso está em que a divindade não é, para o Amador, mera abstração; é, sim, um corpo susceptível de posse e a cujo contacto este provoca as explosões de luz que iluminam o Sagrado. É um corpo que nos restitui o equilíbrio inicial; e as suas palavras são sempre extremas¹⁴.

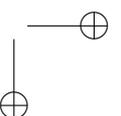
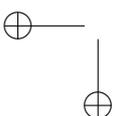
Também Pedro Oom, considerado o principal responsável pela definição do Abjeccionismo, encara o Amor como esse espaço de combate e de revelação, no poema “O Sonhador Espacializado”¹⁵:

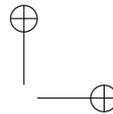
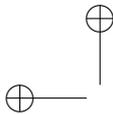
Não há razão para queimar a esperança, esta rubra mistura de sonho e lava, perfeitamente conjugada como um círculo em repouso. Tenho-te sempre nos meus braços, no meu ser, e por isso quando me debruço nos debruçamos sobre o precipício olvidamos a nossa condição de indivíduos para sermos o fluxo e o refluxo da História. Já não somos o que se classificaria de um homem e de uma mulher, mas sim uma multidão de sombras povoada de nuvens, a fusão de dois ácidos, a resolução de um problema.

No entanto, terá sido provavelmente Ernesto Sampaio a deixar a mais viva representação dessa concepção, no livro que em 2000 dedicou à esposa falecida, Fernanda Alves. De facto, *Fernanda* constitui uma profunda e sentida reflexão sobre a plenitude de uma experiência

¹⁴ Ernesto Sampaio, *Luz Central*, Lisboa, Hiena, 1990, pp. 53-54. De destacar que estes textos, conforme o próprio autor refere no prefácio à edição que utilizamos, foram primeiro publicados em 1957, expressando portanto concepções dos autores que, não tendo feito parte dos grupos surrealistas em Portugal, nesse movimento encontraram uma mundividência artística e filosófica adequada, que manteriam ao longo do seu percurso. Se no prefácio de 1990 o autor mantém intacta a sua crença nos princípios defendidos em 1957 (pesem embora algumas evoluções que considera naturais dada a distância que separa os dois momentos), mais será de destacar, como em seguida demonstraremos, que na sua obra de 2000, *Fernanda*, Ernesto Sampaio conserva as mesmas concepções do amor e da totalidade transfiguradora a que conduz.

¹⁵ Pedro Oom, *Actuação Escrita*, Lisboa, &etc, 1980, pp. 23-24.





amorosa que vive de si própria em quase substituição de toda a vida envolvente, ao mesmo tempo que evoca poeticamente a singularidade da mulher amada e os efeitos do seu desaparecimento na própria percepção do mundo. Existe essa notável demarcação entre a existência amorosa e o espaço do que está para além dessa totalidade:

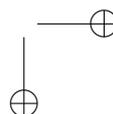
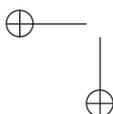
Quando a Fernanda estava viva, quase tudo era magia. O resto é utilitário e dá-me vontade de chorar. A magia é interior. A Fernanda era-me interior e exterior. Agora só me é interior. E não chega. Que fazer? Onde ir? Não posso deixar de amá-la. A recordação do seu rosto, da expressão do seu sorriso, ainda me encham o coração de êxtase, de amor e de desespero¹⁶.

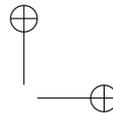
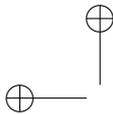
É interessante perceber como, no grupo de amigos associados a esse universo do Surrealismo-Abjeccionismo, o código com que Fernanda era encarada encaixa perfeitamente no imaginário da Mulher surrealista: “Apresentei a Fernanda ao João Rodrigues (um suicida) e ele disse-me: «Sempre tiveste muita sorte». O Tunhas (outro suicida) disparou-me um dia: «Ela é a sua mãe». Sorte grande, mãe, companheira, a Fernanda foi a salvação da minha vida”¹⁷. Se a sorte aponta para a noção surrealista do encontro motivado pelo acaso como um dos mais ricos potenciadores do amor, as outras noções definem esse lado entre maternal, erótico e transfigurador que está reservado à Mulher. Noutro passo, essa ideia prossegue, conjugando-se com um ideal de eterna renovação do encontro amoroso e de electividade:

amei-a e celebrei-a como a grande promessa, a promessa que subsiste depois de ter sido cumprida. O sinal de eleição colocado nela, válido para um só (cada um que descubra o seu) basta para liquidar o pretenso dualismo da alma e da carne. É absolutamente certo que o amor carnal e o amor espiritual são um só. Entre nós, e por mais de quarenta anos, a atracção recíproca foi

¹⁶ Ernesto Sampaio, *Fernanda*, Lisboa, Fenda, 2000, p. 17.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 38.





suficientemente forte para realizar a complementaridade absoluta, a unidade integral, ao mesmo tempo orgânica e psíquica¹⁸.

Permanecem perfeitamente vivos, portanto, nas considerações desesperadas de Ernesto Sampaio, nascido em 1935, quando o Surrealismo já estava numa fase avançada da sua divulgação internacional, e que escreve já no limiar de um novo século, os mesmos princípios através dos quais os surrealistas geraram uma visão singular da Mulher, plasmando nela muitos dos seus desejos de absoluta descoberta do Humano entendido na sua totalidade.

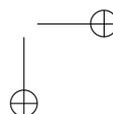
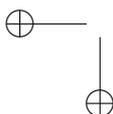
A presença da Mulher é também bastante evidente na obra de outro nome importante desta vertente abjeccionista da herança surrealista em Portugal, Luiz Pacheco. Um dos textos da recolha *Exercícios de Estilo*, “Fátima ou o Amor Louco” – título que não é, obviamente, inocente, permitindo simultaneamente aproximar o escritor do Surrealismo ou, pelo menos, do contexto de recepção a que, no Grupo do Café Gelo, pertenceu e mostrar, numa leitura ampla do conteúdo do texto, os limites e ambiguidades da concepção de amor electivo quando em conexão com a vida quotidiana e com os desejos instintivos – são expressas com o exuberante realismo sem complexos típico do autor as diferentes interacções sugeridas por diferentes mulheres, sobretudo dadas as atribulações que nem sempre permitem conciliar-se o desejo, o amor e a pessoa com quem se está:

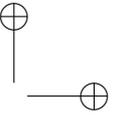
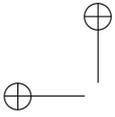
Pior que não ter mulher e eu não tenho ninguém agora e o mais certo é ficar por aqui assim solteiro até vir a Mofina é possuir amar mesmo e dentro da cabeça outra, sempre. Outra, inatingível. Avalie quem possa¹⁹.

Fátima, enquanto sujeito feminino inspirador de uma concepção dolorosa do sentimento amoroso, reaparecerá noutra texto singular de

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 45.

¹⁹ Luiz Pacheco, *Exercícios de Estilo*, 3^a edição revista e aumentada, Lisboa, Estampa, 1998, p. 217.





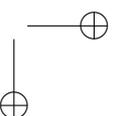
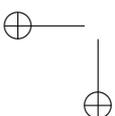
Luiz Pacheco, “Carta a Fátima”, no qual se descrevem os efeitos que a Mulher tem na existência do amado, transtornando-o e fazendo-o esquecer-se de si próprio. Está presente nestas considerações a perspectiva surrealista segundo a qual a Mulher era responsável por introduzir no seio da vida quotidiana, subjugada pelos interesses pragmáticos da vida tributária (a mesma que Alexandre O’Neill lamenta como opo- nente intransponível para a vivência plena do amor no seu poema de despedida dedicado a Nora Mitrani, “Um adeus português”), a pertur- bação e o maravilhoso. E, se o sujeito lamenta o modo como a amada o esqueceu e já não lida com ele da mesma forma, existe por outro lado a ideia de que ela o faz na plena exigência da sua liberdade:

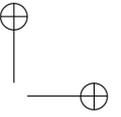
E dizias: como dantes e era já noutro que pensavas, olhavas-me e nos teus olhos ria-se a traição, o prazer da liberdade, um desa- fio alegre, uma alegria provocante e desapiedada, ias a meu lado pela última vez e eu era já um estranho para ti, um fantasma a quem se concede, por caridade, uns momentos mais de com- panhia, algumas palavras vagas distraídas, um pouco de estima, talvez.

O Amor, na concepção de Luiz Pacheco, é também descrito como vivência profunda de encontro entre dois seres, expressão sublime de uma ascensão divinizadora no encontro de duas vontades em dialéctica:

Dizias: “adeus” e saías da minha vida com um aperto de mão desembaraçado, quase cordial um gesto de boa camarada, como se nada tivesse havido antes, como se não tivéssemos sido tan- tas vezes na cama, um dentro do outro, um no outro, um-outro diferente, uma coisa sublime: Deus Criador, como os míseros humanos só ali o podem sentir e saber; um Outro que éramos nós ainda, mas tão transtornados, tão virados para fora de nós, tão esquecidos do mundo e de nós, tão eficazes, tão leais, nós boca com boca, corpo a corpo, um sexo torturando um sexo, mordendo-se devorando-se, numa febre de chegar ao fim de- pressa, ao esquecimento, ao repouso²⁰.

²⁰ Luiz Pacheco, *Carta a Fátima*, Setúbal, Plurijornal, 1992.





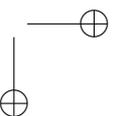
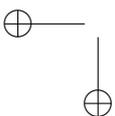
Esta mulher, inicialmente descrita pela potencialidade encantadora da sua virgindade (lembre-se a esse respeito a importância singular que os surrealistas davam ao ideal da rapariga jovem e perversa, cindida entre a liberdade infantil ainda imune a todo o tipo de regras e o encanto da entrega amorosa), representará, por outro lado, um potencial transfigurador negativo, identificado com uma maternidade essencialmente perversa: “Hoje, saberias quem fizeste com uma só palavra, conhecerias um outro homem, que é obra tua, minha segunda mãe!”. Defende J. Cândido Martins, quanto a esta perspectiva dinâmica do sujeito feminino, nas suas transfigurações:

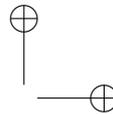
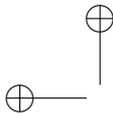
Através do elogio da mulher-virgem perversa ou voluptuosa ou da recriação do topos tradicional da Mulher-que-passa, a Poética surrealista investiu novos poderes na já poderosa figura feminina: ora detendo-se na caracterização da mulher-feiticeira que seduz o homem pela sua beleza ou pelos seus poderes de Vidente; ora atribuindo uma inesperada importância às revelações e coincidências ocorridas nos encontros quotidianos com a passante (...) ²¹.

Diversa, sempre presente nas múltiplas manifestações de um imaginário saturado de representações mítico-simbólicas, constituindo para o Homem todas as manifestações da plenitude, do sonho, do inacessível e da descoberta transfiguradora, a Mulher não pode ser encarada, na perspectiva surrealista, de uma forma linear, do mesmo modo que as considerações acerca da importância que o Surrealismo desempenhou no movimento de emancipação feminina não pode ser perspectivada de modo maniqueísta. Parece-nos exagerada a tese de Pierre Chavot, que acentua o facto de os grupos surrealistas serem maioritariamente formados por homens, para defender:

O surrealismo, reino dos homens, exige uma mulher sacralizada, inspiradora ou ninfa, objecto de divinização e de devoção, uma

²¹ J. Cândido Martins, “Subversão de Eros na estética surrealista”, in *op. cit.*, p. 206.





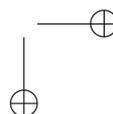
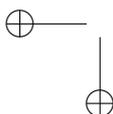
flor ou uma árvore que permita ao macho voltar a ligar-se à terra. De facto, a mulher é abordada sob inúmeros temas que, ao mesmo tempo que a glorificam, lhe mascaram a aparência, a tornam inacessível, quase falsificam a sua natureza ao serviço da idealização do amor (...), do seu poder de salvação (...) ou do medo masculino²².

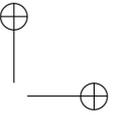
Sacralização e elevação da Mulher a uma esfera sempre exaltante e sublimada face ao quotidiano urbano desgastado pelas convenções e as repressões normativas, existirá sem dúvida alguma. Não nos parece, contudo, que essa concepção artística do feminino seja incompatível com uma compreensão da necessidade de fazer coincidir a vida concreta das mulheres a esse ideal, do mesmo modo que os surrealistas também se procuravam distanciar do universo concreto em que viviam recriando-o e transfigurando-o poeticamente, abraçando coletivamente alguns rituais e expressões performativas ditas marginais e subversivas mas que eram sobretudo ecos de uma carência de ar adequadamente respirável, partilhada por muitos outros artistas, que encontraram outras representações estéticas e outros modos de vida para reflectir o mesmo contexto. Identificamo-nos, portanto, mais facilmente com uma leitura como a de Paul Aron e Jean-Pierre Bertrand, que consideram que “Au centre de l’imaginaire surréaliste, la femme est tout à la fois idée et réalité (...) Réalité de chair et d’os, elle suscite l’amour et le désir chez ceux qui lui vouent un culte et le voudraient libre à l’égal de l’homme”²³. Não se esqueça, como estes ensaístas assinalam, que pelo menos em alguns aspectos “Le surréalisme est assurément le premier groupe à avoir laissé une place importante aux femmes, artistes ou écrivains (...) Il y a tout d’abord les femmes qui, épouses ou compagnes, ont été muses et égéries (...)”²⁴. Em Portugal, a situação não era de todo diferente, como comprovam os casos de

²² Pierre Chavot, *ABCedário do Surrealismo*, tradução de Francisco Agarez, Lisboa, Público, 2003, p. 89.

²³ Paul Aron e Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 49.

²⁴ *Idem, Ibidem*, p. 50.



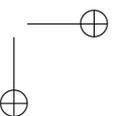
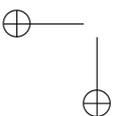


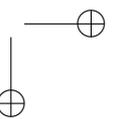
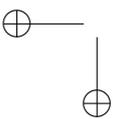
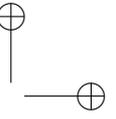
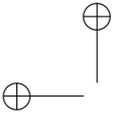
Algumas representações do feminino no Surrealismo-Abjec-
cionismo em Portugal

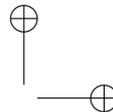
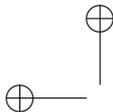
235

Ernesto Sampaio, cuja obra dedicada à esposa é também um notável exercício de homenagem à sua carreira profissional enquanto atriz, ou a intervenção de Aldina, esposa de António José Forte, na ilustração em tons claramente surrealistas da recolha de poesia do companheiro, na qual um dos poemas tem também a sugestiva epígrafe “Este poema é da Aldina”²⁵.

²⁵ António José Forte, *op. cit.*, p. 67.







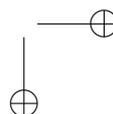
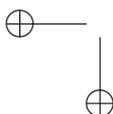
Gonçalo Tavares: um bairro de senhoras seria possível?

Telma Maciel da Silva¹

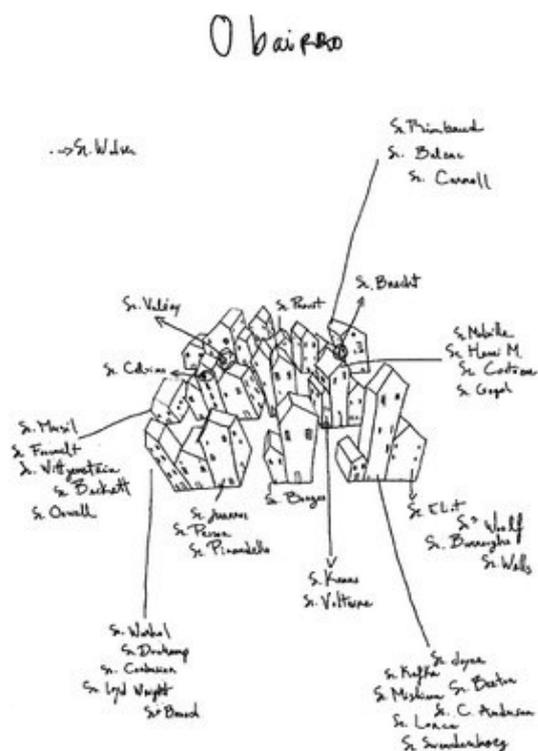
Tendo como pano de fundo a coleção *O bairro*, do escritor português Gonçalo M. Tavares, este trabalho tem por objetivo colocar em discussão a presença da mulher no cânone literário. Até agora, com uma dezena de livros publicados só nessa série, o autor ofereceu ao público um grupo seletivo de escritores/obras revisitados.

Uma coisa que chama a atenção nesta coleção, logo de início, é a presença massiva de autores do sexo masculino. Encontramos escritores de língua alemã (Bertold Brecht, Karl Kraus, Robert Walser), francesa (Paul Valéry, André Breton e Henri Michaux), inglesa (T. S. Elliot), espanhola (Roberto Juarroz), sueca (Emmanuel Swedenborg) e italiana (Ítalo Calvino), o que mostra a diversidade da série, ainda em andamento, visto que outros nomes, pouco mais de trinta, são anunciados no mapa do Bairro que abre cada um dos livros.

¹ Doutora em Letras pela UNESP. Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Londrina – UEL.



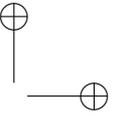
Vejam os mapa:



(In Gonçalo M. Tavares, *O senhor Eliot e as conferências*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012)

Nesse esboço de “O bairro” que vemos no plano acima, a diversidade linguística é ainda mais expandida e a ausência total de mulheres é sanada, mas sua inferioridade numérica é patente. São apenas duas em um universo de mais de quarenta nomes: as senhoras Woolf e Bausch.

Já que estamos falando de cânone, não podemos deixar de lembrar de um de seus maiores estudiosos e defensores: Harold Bloom, autor daquela que está entre as mais importantes obras de referência sobre o



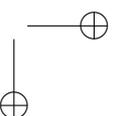
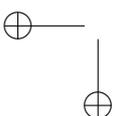
assunto, *O cânone ocidental*. Em sua “Elegia para o cânone”, o crítico afirma o seguinte:

A questão é a mortalidade ou imortalidade das obras literárias. Onde se tornaram canônicas, elas sobrevivem a uma imensa luta nas relações sociais, mas essas relações muito pouco têm a ver com lutas de classes. Os valores estéticos emanam da luta entre os textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões dentro uma sociedade. (BLOOM, 1995, p. 44)

Para Bloom, a abertura que o cânone acadêmico sofreu a partir do surgimento dos Estudos Culturais e correntes multiculturalistas é responsável por ampliá-lo demasiadamente, o que implicaria na queda do único critério importante para a análise literária, o critério estético. No início do texto, ele faz a pergunta que considera basilar para a discussão: “O que tentará ler o indivíduo que ainda deseja ler?” (Idem, p. 23). Estamos, portanto, diante da angústia do leitor. O que escolher e como? A obra de Bloom parece toda ela querer dar, se não a resposta para essa questão, ao menos um mapa, como o desenho que acompanham os livros da série “O Bairro”, de Gonçalo Tavares. O trecho a seguir encerra a “elegia” e nos dá alguns elementos para a discussão a que nos propusemos aqui:

Sem o cânone, deixamos de pensar. Pode-se idealizar interminavelmente a substituição de padrões estéticos por considerações etnocêntricas e de gênero sexual, e as metas sociais podem ser de fato admiráveis. Mas só a força pode se juntar à força, como atestou perpetuamente Nietzsche. (Idem, p. 47)

No que diz respeito às análises propostas pelo crítico ao longo do extenso volume de *O cânone ocidental*, vê-se apenas um pouco mais de duas dezenas de autores. Shakespeare, Milton, Cervantes, Tolstoi, Freud, Kafka, Borges, Proust, Beckett etc., são acompanhados por três mulheres: Emily Dickinson, Jane Austen e Virginia Woolf.



Em *Como e por que ler*, livro posterior, Harold Bloom aumenta um pouco o cânone em relação a *O cânone ocidental*. Muitos outros autores foram incluídos na lista, mas o número de escritoras não se altera radicalmente, são apenas cinco. E curiosamente Virginia Woolf não frequenta a lista, agora não mais organizada em “períodos”, mas por gênero narrativo.

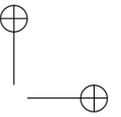
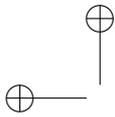
Feita essa breve explanação sobre a presença da mulher em *O cânone ocidental* e *Como e por que ler*, voltemos ao escritor português, Gonçalo Tavares, que é o mote desse trabalho. A passagem, ainda que rápida, por alguns conceitos presentes na obra do crítico estadunidense foi importante por dois motivos. O primeiro deles, claro está, é que dada a celebridade de seus estudos sobre o cânone, é quase impossível tratar do assunto sem fazer alguma referência breve aos seus trabalhos. O segundo motivo, está de certo modo, ligado ao primeiro: também o escritor Gonçalo Tavares não pôde deixar de marcar a presença de Bloom em sua produção ficcional.

Como se sabe, parte significativa dos livros de ficção (em torno de trinta) publicados pelo autor português é dedicada à releitura do cânone. Um desses livros, cujo título é *Biblioteca*, é composto por narrativas curtas, organizadas como verbetes, cada um com o nome de um escritor da tradição literária ocidental, a maioria, mas também com a presença de alguns de cultura oriental.

Entre os quase trezentos autores elencados em ordem alfabética encontraremos alguns nomes que não são propriamente escritores de ficção, como filósofos, cineastas e críticos literários. É Harold Bloom, digamos assim, que, não por acaso, representa essa última categoria. Vejamos o texto:

Harold Bloom

A única angústia de homem sensato é a angústia da não influência. Se o teu quarto de hotel entre os vivos for vizinho de habitantes imbecis, muda a direção da cama, para que, pelo menos, em sonhos sejas influenciado por diferente vento.



A literatura é uma habilidade que os lúcidos têm. O balde brutal, vazio, no centro de uma casa de telhado fraco, anuncia a chuva que aí vem. O balde pode ser, em objeto, o profeta que Sócrates foi para os gregos.

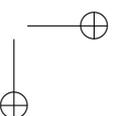
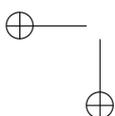
Bêbado de biblioteca, Bloom (James-Joyce-Bloom) baixa as calças-Bloom e abandona sobre o chão-Bloom uma urina-Bloom culta. Dir-se-ia mesmo bela, não fosse ela urina simplesmente. (A vantagem das ideias em relação à rima é que as ideias rimam em qualquer língua, enquanto a rima não. O som é menos traduzível que o raciocínio. A exceção é a música, arte inventada certamente por Deuses mais perfeitos.). (TAVARES, 2009, p. 63)

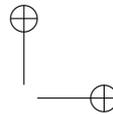
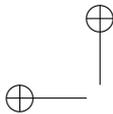
O verbete de *Biblioteca*, cujo título é Harold Bloom, glosa ironicamente com as linhas de pesquisa desenvolvidas pelo crítico. A referência direta ao livro *A angústia da influência: uma teoria da poesia* é feita com o advérbio de negação: “angústia da não influência”. A ironia continua no trecho seguinte, em que o conceito, que no texto de Bloom está associado à poesia e, portanto, ao sublime, agora aparece relacionado a ações banais.

A ideia de cultura defendida pelo autor estadunidense também é bastante ironizada. O status experimentado pelo homem culto, adepto e conhecedor das coisas belas, surge no verbete de *Biblioteca* associado à urina, que se torna complemento para o nome do próprio crítico, “uma urina-Bloom culta”. O que Tavares faz é justamente dessacralizar o conceito de cânone defendido por Harold Bloom.

Essas considerações levam-nos a pensar no próprio conceito de cânone que está presente na obra de Gonçalo. M. Tavares, cujo nome é hoje uma referência no que diz respeito à intertextualidade, paródia e releituras diversas. Linda Hutcheon, em *Teoria da paródia*, destaca a ambiguidade da paródia, na medida em que esta pode ser ao mesmo tempo elogiosa e dessacralizadora.

A escolha de um autor é, de início, uma homenagem, mas nem por isso o homenageado está livre da crítica, que muitas vezes se dá pelo chiste e pelo desacato. Deste modo, o “Bairro” não deve ser encarado





como um elogio puro e simples a um modelo estático de cânone. A relação entre os escritores, nesse Bairro, assim como na *Biblioteca*, não se dá sem tensões. Outro dado importante: as escolhas do escritor, são e, ao mesmo tempo não são suas. Ele seleciona os escritores que quer “homenagear”, mas antes que ele pudesse selecionar, eles já haviam sido eleitos pelo público leitor (essa categoria abstrata) que o antecedeu e que atribuiu juízos de valor a tais escritores. Tavares escolhe, portanto, aqueles que já foram escolhidos anteriormente.

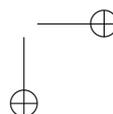
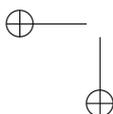
Nesse sentido, mais importante do que pensar na presença pouco expressiva de autoras na obra do escritor português, é pensar o lugar ocupado pelas mulheres na história literária. A presença massiva dos “senhores” leva a uma pergunta quase inevitável: um bairro de Senhoras seria possível?

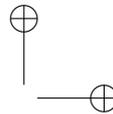
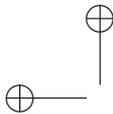
Virginia Woolf: um bairro todo seu

Partindo do princípio de que a resposta para a pergunta retórica feita por mim para encerrar a apresentação deste trabalho fosse sim, proponho fazer aqui um exercício quase ficcional. Imaginemos um bairro, vizinho ao criado por Gonçalo M. Tavares, com prédios – alguns pequenos, outros mais altos – habitados por uma vizinhança quase que completamente de senhoras.

É, é verdade, que esse é um exercício um pouco vingativo. E é preciso assumir a vingança. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, as Três Marias portuguesas, já disseram “não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício” (HORTA, COSTA, BARRENO, s.d., p. 9). E disseram ainda – e nunca é muito recordar o que essas senhoras disseram e continuam a dizer:

Não será portanto necessário perguntarmo-nos se o que nos junta é paixão comum de exercícios diferentes, ou exercício comum de paixões diferentes. Porque só nos perguntaremos então qual





o modo do nosso exercício, se nostalgia, se vingança. Sim, sem dúvida que nostalgia é também uma forma de vingança, e vingança uma forma de nostalgia; em ambos os casos procuraríamos o que não nos faria recuar; o que não nos faria destruir. Mas não deixa a paixão de ser a força e o exercício do seu sentido. (Idem, p. 9)

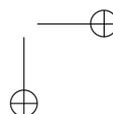
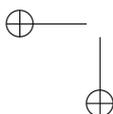
Chamemos a vingança, portanto, de nostalgia e o exercício nostálgico nos ajudará a erigir o bairro imaginado. No bairro de Gonçalo Tavares, o Senhor Brecht, o primeiro morador, é um contador de histórias. A sala está quase vazia quando começa a contar suas histórias curiosas e cheias de violência. Os textos simples, curtos e com uma moral implícita, lembram fábulas. Neles, o próprio senhor Brecht quase que desaparece enquanto personagem. Afora o dado de que começa suas narrações enquanto a sala está vazia e termina quando ela está totalmente cheia, o que o impede de sair, nada mais sabemos sobre a vida prática, se assim podemos dizer, desse senhor.

Suas histórias nos trazem, contudo, algo de familiar. Sem fazer referências diretas, elas nos levam à obra de Brecht, o escritor, mas é uma obra ficcionalizada, íntegra em seus aspectos ideológicos e estéticos, mas ficcionalizada. São histórias curtas, quase anedotas, em que vemos o ideário do dramaturgo alemão encenado, como no texto a seguir:

Medidas enérgicas

O governo corrigia os desequilíbrios sociais colocando duas sentinelas em redor de cada pobre. (TAVARES, 2005, p. 35)

O senhor Brecht deve ter se sentido sozinho quando se mudou para o conjunto de prédios, vazio – ao menos de escritores – àquela altura. Mas precisamos imaginar a nossa primeira moradora. Ela estará sozinha, por um tempo... talvez por um tempo longo. O meu desejo de nostalgia gostaria de iniciar este pequeno bairro com uma moradora ilustre, mas é uma bobagem, visto que todas as moradoras serão ilustres. Ainda assim, eu gostaria de iniciar o bairro com a Sra. Woolf.



Nesse momento, é preciso retomar mais uma vez Harold Bloom e lembrar que ele tem em comum com escritor português o fato de ambos lembrarem-se de Virginia Woolf na elaboração de seus “cânones pessoais”. No caso de Tavares, além de ter anunciado vaga da escritora em “O Bairro”, ele também lhe garantiu uma participação em sua *Biblioteca*, da qual falaremos oportunamente.

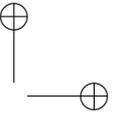
De qualquer modo, é realmente uma pena que a senhora Woolf já tenha comprado apartamento no bairro vizinho, que além de já estar habitado, traz ainda a vantagem de ser o empreendimento original. Mas como este é um texto cheio de senões, também a originalidade não nos deve preocupar. Julia Kristeva nos autoriza a fazer de nosso bairro mais um “mosaico de citações”, talvez à moda de Gide, num “mise en abyme”, que transforma o próprio Gonçalo Tavares numa espécie de Monsenhor, o Senhor dos Senhores, responsável por cobrar os alugueis do conjunto habitacional vizinho ao nosso.

A partir daqui, os senhores e senhoras já podem notar que este trabalho não tem um “compromisso teórico” muito aprofundado. O que se propõe aqui é quase um jogo, uma brincadeira com a formação do cânone, hegemonicamente masculino.

Imaginemos, pois, a Senhora das Senhoras, a idealizadora e também nossa primeira moradora. Desculpe-nos, Gonçalo Tavares, mas a senhora Woolf ainda não se mudou para o seu bairro, o que nos dá certa esperança de êxito nessa disputa. Não há mesmo outra saída; para nós é impossível pensar nesse empreendimento sem termos a Sra. Woolf a inaugurar-lo. Os motivos são muitos, você há de nos entender.

Em 1928, Virginia Woolf começava uma palestra, que se tornaria um de seus mais importantes textos sobre literatura feminina (ou a prática da literatura por mulheres), com a seguinte frase: “Mas, dirão vocês, nós lhe pedimos que falasse sobre as mulheres e a ficção – o que tem isso a ver com um teto todo seu?” (WOOLF, s.d., p. 5)

Estas primeiras palavras de “Um teto todo seu” são muito curiosas. Elas anunciam, antes do texto, a sua contra-visão. O “mas”, essa pe-

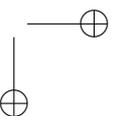
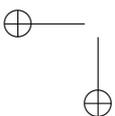


quena conjunção adversativa, indica que a discussão não começava ali. Virginia se pergunta o que a plateia espera dela e se nega a compactuar. Inicia o texto com uma ressalva, palavra que parece ser até hoje base das reflexões em torno da produção literária das chamadas minorias, sejam mulheres, gays, negros etc. Quando falamos dessas produções parece haver sempre um “mas”, algo que nos lembra a todo tempo que estamos na periferia do discurso.

Hoje, tendo já vivenciado os preceitos teóricos proporcionados pelos Estudos Culturais, uma das linhas teóricas responsáveis por sacudir as discussões em torno do cânone, ainda há muito o que dizer a respeito da presença das mulheres na literatura. Naquele 1928, oitenta e cinco anos atrás, dizia Virginia:

Tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. Esquivei-me ao dever de chegar a uma conclusão sobre essas duas questões – a mulher e a ficção, no que me diz respeito, permanecem como problemas não solucionados. (WOOLF, s.d., p. 8)

Fazendo novamente a viagem no tempo, agora oitenta e cinco anos à frente daquele 1928, a questão do teto e do dinheiro, reivindicados pela escritora inglesa, parece menos dramática para as mulheres. O direito de ir e vir também foi conquistado, ao menos em parte do mundo. Hoje, elas não são mais barradas em bibliotecas. No texto de Virginia, a personagem tem sua entrada, gentilmente, impedida na biblioteca da universidade, uma vez que para adentrar no recinto ela deveria estar acompanhada por um homem. O episódio, ficcional, conforme a autora anuncia, era baseado em um costume real: em determinados locais, o ingresso de mulheres só era permitido com a presença e anuência de um homem.



Que uma biblioteca famosa tenha sido amaldiçoada por uma mulher é motivo de total indiferença para ela. Venerável e calma, com todos os seus tesouros seguramente trancafiados em seu seio, ela dorme complacentemente e, no que me diz respeito, há de dormir para sempre. Nunca despertarei esses ecos, nunca buscarei novamente essa hospitalidade, jurei enquanto descia os degraus, enfurecida. (WOOLF, s.d., pp. 12-13)

A escritora nos oferece uma bela metáfora sobre presença/ausência de mulheres no cânone. Basta uma passada de olho nos volumes diversos das histórias literárias para vermos que a presença de mulheres na biblioteca não é, até hoje, muito grande. O episódio tomado aqui como metáfora nos leva a outra pergunta: ainda hoje necessitamos da autorização dos homens para adentrar na biblioteca?

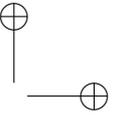
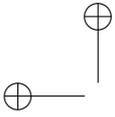
Na *Biblioteca* de Gonçalo M. Tavares, conforme anunciado acima, Virginia Woolf garantiu a sua entrada. Vejamos o verbete:

Numa festa 1, 2, 3 homens passeiam com os seus quilos e os seus membros

A mulher traz uma rosa que ontem lhe ofereceram. Tem os olhos verdes e as rosas vermelhas. Uma mulher inteligente, mas tem pele, como as outras. O seu cabelo é uma pintura que os homens observam demoradamente. Todos os outros penteados parecem falsificações.

Ela vai começar a falar. Os homens que passeiam os sapatos que o dinheiro lhes deu param para ver a mulher que o dinheiro não lhes dá. Tem os olhos verdes e rosas vermelhas. (TAVARES, 2009, p. 166)

O trecho reflete, do começo ao fim, as relações de gênero discutidas em toda a obra de Virginia Woolf. Símbolos de masculinidade (membros e dinheiro) e feminilidade (beleza e flores) são dispostos de modo a separar homens e mulheres como categorias excludentes entre si. Entretanto, a radicalidade como isso é posto é que dará a essa visão estanque de mundo o aspecto absurdo. Mais uma vez uma conjunção



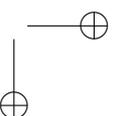
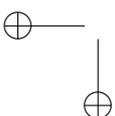
adversativa impõe ao texto um caráter de ironia, figura de pensamento tão cara a Tavares: “Uma mulher inteligente, mas tem pele, como as outras”.

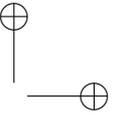
A pele, o cabelo, os olhos, tudo figurando como símbolo de beleza. Além disso, a mulher é inteligente e vai falar em público, o que faz com que os “homens que passeiam os sapatos que o dinheiro lhes deu” parem para vê-la. É preciso notar, entretanto, que eles não param para ouvi-la, mas para vê-la. A mulher fala, mas o que interessa aos homens – àqueles somente? – é olhá-la, pois é a sua beleza que os interessa, ainda que saibam que isso seu dinheiro não pode comprar.

Voltemos, pois, à pergunta que havíamos feito um pouco acima: ainda hoje necessitamos da autorização dos homens para adentrar na biblioteca? A professora e escritora Luiza Lobo, em um texto do início da década de setenta, intitulado “Virginia Woolf – o Romance e as Mulheres”, fala de um aspecto interessante para essa discussão.

Quando pensamos num grande autor, como Shakespeare, Byron ou Ibsen, sabemos que eles tinham acesso à tradição. De alguma forma podiam consultar outras obras escritas anteriormente, nas quais aperfeiçoavam e baseavam seu estilo, ou colhiam novas ideias. Some-se a isso o fato de terem toda a liberdade de lançar-se na realização de seus impulsos de conhecer terras, ter experiências que mais tarde entrariam na matéria de seus livros: Shakespeare partiu para Londres, em busca de aventuras. Byron para a Grécia, perseguindo um ideal. (LOBO, 1993, p. 20)

A falta de acesso à tradição seria, ao mesmo tempo, reflexo e causa da pouca expressividade numérica de escritoras no cânone. O direito de ir e vir está, portanto, atrelado à presença/ausência na biblioteca, uma vez que matéria de vida e matéria de leitura seriam condições essenciais para a escrita, tarefa que se torna heroica em tais condições. Assim, às mulheres, o ato de escrever ganhava contornos épicos, na medida em que cada escritora tinha a tarefa de construir em meio ao nada e, ainda, tornar-se referência para as novas construtoras.





Visto que nada do que foi dito até aqui é novidade do ponto de vista teórico, voltemos, pois, ao nosso exercício ficcional e, portanto, ao nosso bairro das Senhoras. Para estas mulheres escritoras, o bairro é mais do que uma morada. Para elas, o Bairro significa uma conquista ao teto todo seu, de que falava a autora real que ousamos ficcionalizar aqui.

As senhoras e a senhora Woolf:

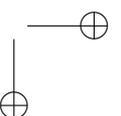
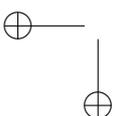
A senhora Woolf, aquela que ansiava por um teto todo seu, será, por uma questão de justiça, a nossa primeira moradora. Em nosso exercício de vingança, ou melhor, de nostalgia, imaginamos essa senhora menos triste do que indica sua biografia.

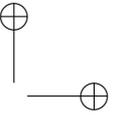
Veríamos a senhora Woolf sempre apressada, caminhando pelo bairro, frequentando floriculturas, sempre empenhada em trazer outras senhoras para perto. Talvez até frequente a sala onde o senhor Brecht conta suas histórias no bairro vizinho... Sim, é possível imaginá-la ouvindo anedotas como esta a seguir:

Uma galinha, finalmente, descobriu a maneira de resolver os principais problemas da cidade dos homens. Apresentou a sua teoria aos maiores sábios e não havia dúvidas: ela tinha descoberto o segredo para todas as pessoas poderem viver tranquilamente e bem.

Depois de a ouvirem com atenção, os sete sábios da cidade pediram uma hora para reflectir sobre as consequências da descoberta da galinha, enquanto esta esperava numa sala à parte, ansiosa, por ouvir a opinião destes homens ilustres.

Na reunião, os sete sábios por unanimidade, e antes que fosse tarde demais, decidiram comer a galinha. (TAVARES, 2005, p. 68)





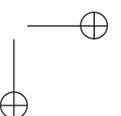
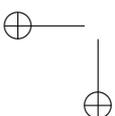
Quem sabe aconteça um intercâmbio... um novo Bloomsbury e os bairros, de tão próximos, venham a se tornar um só. Mas enquanto isso não acontece, vemos a senhora Woolf em busca de novas senhoras para a vizinhança.

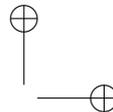
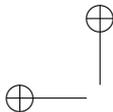
A personagem de *Um teto todo seu*, aquela que se viu impedida de entrar na biblioteca, tem pensamentos espirituosos. Vejamos um deles:

É curioso o fato de que os romancistas têm um jeito de fazer-nos crer que os almoços são invariavelmente memoráveis por algo muito espirituoso que se disse ou muito sábio que se fez. Raramente, porém, desperdiçam uma palavra sequer sobre o que se comeu. Faz parte do consenso dos romancistas não mencionar sopa, salmão e pato, como se sopa, salmão e pato não tivessem importância alguma, como se ninguém jamais tivesse fumado um charuto ou bebido um copo de vinho. Aqui, no entanto, tomarei a liberdade de desafiar esse consenso e dizer-lhes que o almoço, nessa ocasião, começou com um filé de linguado num prato fundo sobre o qual o cozinheiro da universidade espalhou uma cobertura de mais alvo creme... (WOOLF, s.d., p. 15)

Esse pensamento espirituoso nos faz refletir que este bairro terá um restaurante. Mas antes de imaginá-lo cheio de senhoras que comem, bebem e dizem coisas espirituosas é preciso imaginar quem são essas senhoras. A senhora Lispector talvez gostasse de estar à mesa a comer perdizes. Na verdade, é muito fácil imaginá-la tendo uma epifania diante do “gato sem rabo” que passa sorrateiro e leva a personagem de Virginia a outro almoço, um almoço alegre, antes da guerra.

Definitivamente, não podemos mais passar sem a presença da **senhora Lispector** entre nós. Ela seria uma ótima companhia, um pouco avessa às reuniões sociais, às vezes, mas a senhora Woolf, agora menos triste, saberia como contornar tais situações. Nos encontros, que podemos imaginar frequentes, elas fariam de gatos sem rabo ou de cegos que mascam chiclé. E fariam ainda da necessidade de trazer outras senhoras ao bairro. A Sra. Woolf diz: “A ficção deve ater-se aos fatos, e, quanto mais verdadeiros os fatos, melhor a ficção” (Idem, p. 22). A

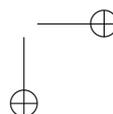
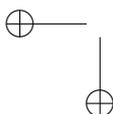


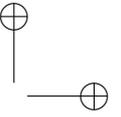


senhora Lispector não dá bem a entender se concorda ou não, gosta de manter o mistério. É assim que todos a veem no bairro.

Do restaurante ou da biblioteca, de vez em quando, se ouve cantar uns versos simples. . . “Terra da fraternidade. O povo é quem mais ordena”. São muitas vozes a entoar esse canto pelas ruas, mas uma se destaca: é o canto da **senhora Horta**. Essa senhora vive a escrever cartas. . . mas não são cartas que toda a gente possa ler, alguns pensam. Nessa senhora, estão sintetizadas muitas outras: a **senhora do Alcoforado**, a que iniciou a tradição de escrever cartas com o corpo; a **senhora Safo**, aquela que primeiro teve um bairro todo seu; a **senhora Espanca**, que também falava em desejo físico, e muitas outras, das quais não teremos tempo/espço para falar aqui.

O tempo/espço que temos seria escasso para falar a sério mesmo que fosse apenas de uma dessas senhoras. Contudo, como este texto não se propôs a um desígnio que poderíamos chamar de sério, foi possível tocar apenas em seus nomes, evocando uma ou outra característica de estilo ou personalidade. Está feito o nosso pequeno plano para um bairro, imperfeito quando se vê de cima: 1) faltam muitas senhoras, mas entendamos que se trata apenas de um bairro, não de uma cidade ou de um país. 2) a diversidade linguística do outro bairro já não é tão exemplar aqui, isso é realmente um problema, mas deixemos isso na conta da tão bem conhecida falta de neutralidade do cânone.





Referências Bibliográficas:

BLOOM, Harold, *O cânone ocidental*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, s.d.

BLOOM, Harold, *Como e por que ler*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

HORTA, Maria Teresa, BARRENO, Maria Isabel, COSTA, Maria Velho da, *Novas cartas portuguesas*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1974.

HUTCHEON, Linda, *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, tradução de de Tereza Louro Pérez, Lisboa, Edições 70, 1985.

LOBO, Luiza, *Crítica sem juízo*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.

TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Henri*, Porto Alegre, Escritos editora, 2004.

TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Brecht*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2005.

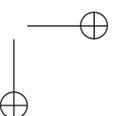
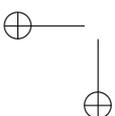
TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Kraus*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007.

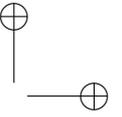
TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Juarroz*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007.

TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Calvino*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007.

TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Walser*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008.

TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Breton*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2009.



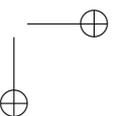
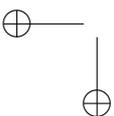


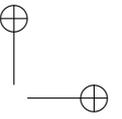
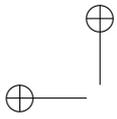
TAVARES, Gonçalo M., *Biblioteca*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2009.

TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Valéry e a lógica*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2011.

TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Eliot e as conferências*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

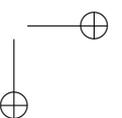
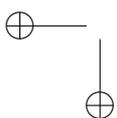
WOOLF, Virginia, *Um teto todo seu*, São Paulo, Círculo do livro, sd.

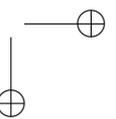
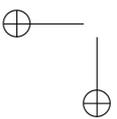
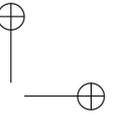
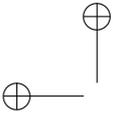


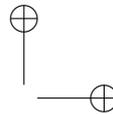
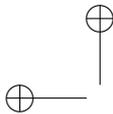


Parte III

Género, Corpo e Artes







O corpo e a sexualidade no romance

As meninas

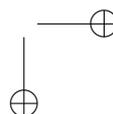
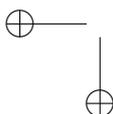
Leda Marana Bim¹

Embora o corpo feminino e o corpo masculino desde os anos 60 já sejam um considerável objeto de estudo do feminismo, é somente a partir dos anos 80 que a pesquisa sobre o corpo e corporeidade alcança seu auge. Os estudos corporais na mídia e na literatura focam, por exemplo, como os discursos de poder, a cultura e a ideologia de um determinado local são inscritos e reproduzidos no corpo².

No âmbito dos estudos de gênero, o corpo deve ser investigado tanto em sua dimensão invidual e pessoal quanto em sua dimensão coletiva, posto que as representações masculinas e femininas materializam-se em ambas. Na Antropologia e na História, os conceitos de corpo são marcados pela própria percepção e influenciam imagens religiosas, sexuais e políticas e contribuem para a formação da identidade coletiva. A partir dos anos 70, juntamente com os movimentos feministas,

¹ Universidade de Hamburgo.

² Exemplos das formas de inscrição e reprodução dos discursos de poder, cultura e ideologia no corpo são os padrões de beleza do século XVII, em que homens e mulheres maquiavam o rosto com uma quantidade excessiva de pós-de-arroz. Um exemplo mais atual são os corpos malhados e cirurgicamente modificados que correspondem ao ideal de perfeição, tão sonhado por muitos.

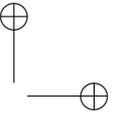
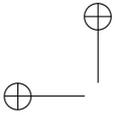


o corpo feminino começou a ser tema explorado, pois as mulheres exigiam o direito de decidir sobre o próprio corpo e sexualidade (aqui temos como exemplo a pílula no controle da natalidade, a luta para obtenção do direito ao aborto, etc.). Com os trabalhos de Foucault surgem novas perspectivas para entender a relação que o poder e o saber exercem sobre o corpo singular e coletivo através da disciplinação.

São nos textos literários que certos conceitos sobre o corpo nos são apresentados e são neles que se situam as questões acerca da maneira de lidar com eles, enquanto procedimentos inovativos ou tradicionais. Nos anos setenta, muitos foram os textos produzidos a partir do debate da liberação e revolução sexual, que pretendiam contribuir, principalmente, para a melhoria da qualidade da vida sexual de casais em geral. As lutas feministas voltaram-se para a sexualidade, com o propósito de alcançar e liberar o prazer feminino. Segundo Lucila Scavone, para o feminismo, o corpo é “uma questão, como um lugar de disputa de poderes, de prazeres desiguais, de sofrimentos inevitáveis, de subjetividade múltiplas”³. No âmbito deste artigo, não será possível redigir todos os aspectos da teoria do corpo e da sexualidade, atendo-me a algumas reflexões já ditas acima.

O objetivo deste trabalho é analisar o romance *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, publicado no ano de 1973, em que veremos como o corpo, considerado um veículo de memória cultural e essencial na construção tanto da feminilidade quanto da masculinidade, mesmo com a influência de movimentos sociais, como o feminismo que lutava pelos direitos sociais e corporais das mulheres, não foram suficientes para quebrar determinados tabus das camadas sociais brasileiras dos anos 70. Além disso, trataremos de alguns aspectos do corpo e da sexualidade presentes no romance.

³ Lucila Scavone, “Corpo e sexualidade, entre sonhos e luzes”, in Carmen Susana Tomquist, Mara Coelho de Souza Lago, Clair Castilhos Coelho, Teresa Kleba Lisboa (orgs.), *Leituras de Resistência. Corpo, violência e poder*, vol. 1, Florianópolis, Editora Mulheres, 2009, p. 465.



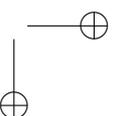
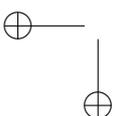
Lygia Fagundes Telles constrói seu universo ficcional em um internato católico no Brasil dos anos 70, quando o Brasil vivia sob o regime da Ditadura Militar do governo Médici, um dos regimes mais repressores e censuristas na história da ditadura. É neste internato que três meninas, universitárias, de diferentes classes sociais e experiências de vida encontram-se, enquanto seus valores sociais as afastam: Lia Melo Schulz, estudante de Ciências Sociais e militante de esquerda; Lorena de Melo Vaz, intelectual rica; Ana Clara, estudante de Psicologia, de classe média baixa e com gana de mudar seu estatus social a qualquer custo. Assim, está completa a pirâmide, metáfora usada para designar estes três mundos, que segundo Débora R. de S. Ferreira “[...] embora seja uma, tem lados diversos [...]”⁴. E, por conta da junção de personagens femininas com trajetórias de vida e biografias tão distintas, o que se pretende é traçar a história dessas mulheres urbanas em um específico e particular contexto social e político, sem estendê-las para o âmbito universal. Universalizações só trariam, neste caso, exclusões⁵ e até restrições, que comprometeriam os exemplos em pauta. Da mesma forma, o corpo e a sexualidade de cada uma delas são compreendidos e sentidos de maneiras distintas, como veremos nos exemplos selecionados.

A primeira personagem, com a qual gostaria de começar, é Ana Clara. Ela provém de uma família humilde, foi testemunha durante toda a infância da promiscuidade e das surras que a mãe levava dos homens, com quem se envolvia, como se vê nas seguintes passagens: “Os tipos nojentos que ela levava pra cama”⁶ e “Tome agora sua sopa com a baratona eu disse chorando de medo enquanto ele sacudia minha mãe pelos cabelos e ia me sacudir também bêbado de não poder

⁴ Débora R. de S. Ferreira, *Pilares Narrativos: a construção do eu na prosa contemporânea de oito romancistas brasileiras*, Florianópolis, Editora Mulheres, 2004, p. 151.

⁵ Judith Butler, “Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do «pós-modernismo»”, *Cadernos Pagu* (11), 1998, p. 17.

⁶ Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, 32^a edição, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 81.



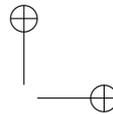
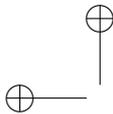
parar de pé.”⁷. Na falta de recursos, a menina lembra-se de como a mãe financiava os tratamentos dentários, ou melhor dizendo as pontes dentárias: a saída era a o pagamento do trabalho através do sexo. Era desta mesma maneira que Ana Clara, ainda criança, era obrigada a agir para ter os dentes tratados: “Cresci naquela cadeira com os dentes apodrecendo e ele esperando apodrecer bastante e eu crescer mais pra então fazer a ponte. Uma ponte pra mãe e outra pra filha. Bastardo. Sacana. As duas pontes caindo na ordem de entrada em cena. Primeiro a da mãe que se deitou com ele em primeiro lugar e depois. . .”⁸. Estas lembranças ficam marcadas não apenas na memória, mas para sempre no corpo da garota através de pontes dentárias. Neste caso, tem-se aqui um exemplo do que chamarei de corpo invadido, ou seja, o corpo tomado como propriedade e objeto de troca em uma sociedade, em que o corpo feminino representa uma recompensa.

Este acontecimento vivido pela personagem na infância, influenciará sua vida quando mais velha, tornando-se o corpo um objeto, um meio de ascensão social. Ana Clara, cuja beleza era estonteante com cabelos ruivos, seios e pernas grandes, decide casar-se com um homem, por quem não possui nenhuma afeição, mas sim asco, apelidando-o de escamoso, na esperança de ascender socialmente. Sendo assim, o corpo passa a ter um papel importante para a garota, pois é ele que poderá levar à conquista do casamento, possibilitando-lhe uma vida de luxo e tranquilidade financeira. Ele é, portanto, um objeto de desejo dos homens. Porém, o corpo que seduz deve ser puro, intacto, já que a condição para a realização do casamento⁹ é a virgindade da moça: “Quer virgem o escamoso. Já andou com tudo quanto é vagabunda

⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁹ Segundo Jeni Vaitsman no artigo “Gênero, identidade, casamento e família na sociedade contemporânea”, até meados dos anos 60, o casamento era a única maneira oficial de compromisso das relações amorosas e sexuais na classe média urbana brasileira. Ver: Vaitsman Jeni, “Gênero, identidade, casamento e família na sociedade contemporânea”, in Rose Marie Muraro, Andrea Brandão Puppim (org.), *Mulher, Gênero e Sociedade*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, FAPERJ, 2001.



mas na hora”¹⁰. Desta maneira, os preconceitos relacionados à mulher são revelados de forma clara, sendo que a virgindade é a representação da integridade e inocência feminina.

Ana Clara vai a fundo para realizar seu desejo de ascendência social e, para isto, decide até mesmo prestar-se a uma operação plástica do hímen com o dinheiro emprestado por Lorena, para tornar-se fisiologicamente virgem: “E o monte de oriehnid¹¹ que vou emprestar (dar) para o cerzido na zona sul?”¹². Todavia, um dos problemas que mais a afligem é a impossibilidade de ter orgasmos. Nota-se que o sexo é visto como uma obrigação em busca da satisfação do prazer alheio, como quando, ainda dormindo, é acordada pelo namorado que quer manter relações sexuais: “Por que nunca posso dormir o quanto quero? Por que tem sempre alguém me cutucando, vamos fazer um amorzinho vamos fazer um amorzinho? [...] Max eu te amo. Eu te amo mas não sinto nada nem com você nem com ninguém. Faz tempo que já não sinto nada. Travada”¹³. A menina não descobre o prazer sexual, mas sim as dificuldades orgânicas do prazer, revelando sua sexualidade conturbada, tema que percorre toda a narrativa. Ela sabe que na noite de núpcias, o noivo exigirá sexo e, para isto, já tem em mente um plano para fingir o orgasmo: “Vai querer transar. E daí? Me atochó de óleo Johnson e ele vai achar que não tem na casa ninguém melhor”¹⁴. Vemos, portanto, a necessidade de satisfazer as vontades do outro, sem a preocupação do alcance da sexualidade prazerosa. Vale lembrar que um dos alvos principais de luta do feminismo seria justamente desprender o sexo das práticas reprodutivas.

Juntamente com os movimentos femininos, havia também a preocupação em meados dos anos 70 de debater a homossexualidade. Este foi, sem dúvida, um grande passo da literatura ao tematizar a homos-

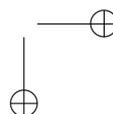
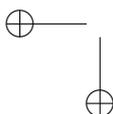
¹⁰ Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, *op. cit.*, p. 47.

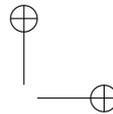
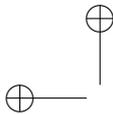
¹¹ *Oriehnid* (grifo meu) é a palavra dinheiro ao contrário. Segundo Lorena, dizer a palavra dinheiro ao contrário traz sorte.

¹² Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, *op. cit.*, p. 61

¹³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴ *Ibidem*, p. 46.





sexualidade feminina, que aqui se faz presente no romance. Primeiramente, tratemos do romance da personagem Lia com uma colega de escola. A jovem, também conhecida como Lião, é filha de um alemão ex-nazista e de uma baiana originária de Salvador. Ela incorpora a mistura étnica brasileira e europeia com seus traços mestiços, ou como definiu Ferreira “Seus pais [...] remontam ao mito pacífico da pacífica miscigenação das raças, a Lia morena”¹⁵: “Um pé baiano, o outro berlinense. Alpargata Conga”¹⁶. A mestiçagem na literatura brasileira por vezes foi apresentada na forma de corpos atraentes e de sexualidade aflorada. Porém, a sensualidade da menina não é explorada, ao contrário, o que podemos constatar é a sua masculinização, que, no romance, fica associada ao seu engajamento contra a ditadura: “Como herança do pai tinha o vigor germânico, andejo capaz de fome, inverno e tortura com travessia em rio coalhado de jacaré. Mas as proporções gloriosas herdou da mãe, proporções e cabeleira de sol negro desferindo raios por todos os lados, que fivela, que pente consegue prendê-la? O açúcar da voz quando está nostálgica também é herança baiana”¹⁷.

Em diversas entrevistas concedidas por ex-militantes da esquerda durante a ditadura militar, nota-se que várias delas renunciavam a feminilidade, no que diz respeito ao vestuário por exemplo, dando preferência a um comportamento próximo ao masculino. O propósito era a maior aceitação nos grupos de resistência da época, posto que havia uma clara separação nas atividades realizadas por homens e por mulheres¹⁸, sendo esta “uma esfera de atuação predominantemente masculina”¹⁹. É esta a estratégia de Lia: usa sapatões, roupas largas, os

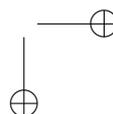
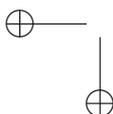
¹⁵ Débora R. de S. Ferreira, *Pilares Narrativos*, op. cit., p. 151.

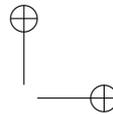
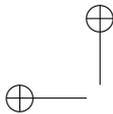
¹⁶ Ligya Fagundes Telles, *As meninas*, op. cit., p. 58.

¹⁷ *Ibidem*, p. 59.

¹⁸ Segundo depoimentos de ex-militantes, para se aproximar do comportamento masculino, muitas guerrilheiras vestiam-se como homens e muitos dos companheiros e companheiras tinham que viver sob abstinência sexual para não perderem o foco da revolução.

¹⁹ Débora R. de S. Ferreira, *Pilares Narrativos*, op. cit., p. 154.





cabelos descuidados, descrita pelas amigas como a gorda, lésbica comunista.

Lia, porém, tenta se libertar dos preconceitos sociais com relação à sexualidade para, assim, decidir o que lhe dá mais prazer “– Se a gente tem vontade, tudo é bom. E eu tinha vontade de saber como era para poder escolher. Escolhi.”²⁰. Experiências e vontades que nem sempre eram bem vistas pela sociedade, como revela ao contar sobre sua primeira experiência sexual, ocorrida ainda na adolescência. Em uma conversa com um companheiro, ela revela ter tido sua primeira experiência com uma mulher:

“– Você já teve sua experiência com mulher?

Já.

Que genial! E então?”²¹

O relacionamento entre as duas existia como uma mistura de ficção e realidade, já que por não serem providas de beleza, fantasiavam um caso de amor: “– A gente estudava junto e, como nos achávamos feias, inventamos namorados. Quando lembro! Como era bom se sentir amada mesmo por meninos que não existiam. Trocávamos bilhetes de amor, ela ficou sendo Ofélia e eu era Richard de olhos verdes e um certo escárnio no olhar, ô! Como ela sofria com esse escárnio”²².

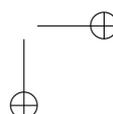
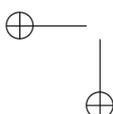
Retratar a homossexualidade no início dos anos 70 no Brasil, seja ela feminina ou masculina, foi um grande passo desta escritora. Porém, o que é preciso lembrar é que tematizar a homossexualidade, mesmo diante de todas as conquistas que os diferentes movimentos sociais trouxeram, era um grande tabu. Para Guacira Lopes Louro, podem haver complicações a partir do momento em que percebe-se que os desejos e os interesses não são heterossexuais. A partir disto, o que predomina é “o silêncio, a dissimulação ou a segregação”²³. Foi exata-

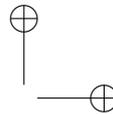
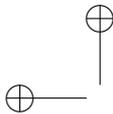
²⁰ Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, *op. cit.*, p. 5.

²¹ *Ibidem*, p. 127.

²² *Ibidem*, p. 127.

²³ Guacira Lopes Louro, *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*, Belo Horizonte, Autêntica, 1999.





mente isto que aconteceu com Lia, no caso Richard, e Ofélia:

“– Foi um amor profundo e triste, a gente sabia que se desconfiassem íamos sofrer mais. Então era preciso esconder nosso segredo como um roubo, um crime.”²⁴

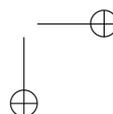
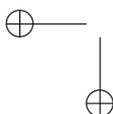
Apesar de confessar o quanto esta experiência lhe foi importante para a descoberta de seus desejos e do prazer (experiência por demais excitante), a revelação do romance pelos pais de “Ofélia” (não revelada ao leitor de que maneira aconteceu) fez com que Lia tivesse que assumir a identidade de um namorado, nomeado Ricardo. A partir do momento em que a relação amorosa passa a ser de conhecimento dos pais da garota e, juntamente, com a ameaça da revelação de tudo, o desejo e a atração chegam ao fim, já que o desejo passa por um conflito com a ordem social: “Mas quando lembro, ah, por que as pessoas interferem tanto? Ninguém sabe de nada e fica falando. Fazendo julgamento, tem juiz demais”²⁵. Sendo assim, as meninas, despreparadas para enfrentar a pressão coletiva, decidem então fingir uma nova identidade masculina, com o objetivo de evitar maiores embates:

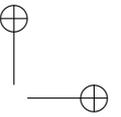
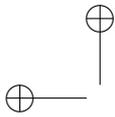
“Uma noite ela me telefonou em prantos, a família estava a fim de fazer um escândalo, eu tinha que sumir, quer dizer, aparecer na pele de um namorado. Reinventar urgente um namorado, o namorado do início daquele jogo. Teria que lhe mandar cartas, presentinhos assinados por um homem que não seria mais Richard, que nome então? Até o moço da padaria eu usei no telefone, precisava da voz do Ricardo, ficou sendo Ricardo. Mentimos tanto em função dos outros que nos contaminamos com as mentiras. Não éramos amantes, mas cúmplices. Ficamos cerimoniaosas. Desconfiadas. O jogo perdeu a graça, ficou amargo. Do namorado de mentira ela passou pra um de verdade. Do meu lado, deixei-me cortejar por um primo, falou-se em noivado.”²⁶

²⁴ Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, *op. cit.*, p. 128.

²⁵ *Ibidem*, p. 128.

²⁶ *Ibidem*, p. 128.





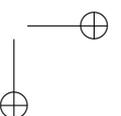
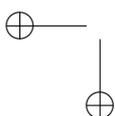
A mãe de Lia, ao desconfiar da relação da filha, decide arrumar um casamento para a filha, tratando a homossexualidade como um mal curável através da heterossexualidade, tida como natural e normal: “Minha mãe teve suas adivinhações e ficou em pânico, queria me casar urgente com o primo. O vizinho também servia, um viúvo que tocava violoncelo. Fez tudo para me agarrar mas catei meu nécessaire e vim”²⁷. Conforme Cristina Ferreira-Pinto²⁸, a experiência sexual de Lia foi uma importante etapa em seu processo de crescimento, um fortuito acontecimento em sua vida, nada impedindo sua decisão pela heterossexualidade²⁹. No entanto, o caso amoroso entre as duas jovens foi rompido pela vontade da família delas. Mas o que vemos é também uma tentativa de controle social, no caso da família, frente à experiência sexual das jovens, o que garante o retorno à heteronormatividade estabelecida na ordem patriarcal. Lia, depois do acontecido, mantém relações sexuais com um colega militante virgem e apaixona-se por Miguel, que também fazia parte da militância contra a ditadura militar.

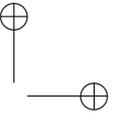
A igreja é, da mesma forma, um espaço de críticas, pois que, embora rejeite atos sexuais antes do casamento, assim como a homossexualidade, segundo o romance, nela ocorrem tais casos. As irmãs do internato católico encontram-se às escondidas, sendo a relação sexual entre duas mulheres de estranhamento menos pecaminoso: “– Não é o telefone, Irmã? [...] Crises de consciência, coitadinha. Sabe que é me-

²⁷ *Ibidem*, p. 128

²⁸ Cristina Ferreira-Pinto, *Gender, discourse and desire in twentieth-century Brazilian women's literature*, West Lafayette, Ind., Purdue University Press, 2004, pp. 135-136.

²⁹ Cristina Ferreira-Pinto discute acerca da homossexualidade em obras de Lygia Fagundes Telles e Myriam Campello. A autora afirma que “[...] in *As meninas* (1973), Telles presents a less prejudiced view of lesbianism, depicting it in a straightforward manner. Nevertheless, the homosexual experience is practically an accident in the character's life. Lião, one of the three protagonists, has her first sexual experience with another young woman, and this initiation is characterized as a stage in her process of growing up. In other words, it is a «passing phenomenon» in a process of development that eventually will take her to heterosexual «normalcy», in a representation of lesbianism not at all uncommon.”





nos grave fazer amor com mulheres mas ainda assim deve se queimar na curtição”³⁰ ou no comentário que Lorena faz de Irmã Clotilde, que, sem querer, deixa cair uma carta particular, revelando um caso amoroso com Irmã Priscila: “A corrida para o quarto de Irmã Priscila tem que ser descalça. Os cochichos. Os suspiros, freiras devem suspirar dobrado no amor”³¹.

E, por fim, chegamos a Lorena. Das três meninas é a única que busca descobrir os prazeres do corpo através da masturbação, narrando sem pudores à amiga Lia as sensações ao praticá-la:

“Masturbação? Aquilo? Treze anos, lição de piano. O Campônês Alegre. Particpei tanto da alegria que a banqueta oscilava para a frente e para trás, o ritmo se acelerando, acelerando. A ânsia no peito, o sexo pisoteando a almofada com a mesma veemência das mãos martelando o teclado sem vacilação, sem erro. Nunca toquei tão bem como naquela tarde, o que hoje me parece completamente extraordinário. Desci da banqueta como de um cavalo [...]”³²

Entretanto, prefere manter-se virgem à espera de seu amado, M. N (Marcus Nemesius, um homem casado com quem sonha ter um caso amoroso). Ou seja, neste caso o sexo está arraigado aos padrões românticos e tradicionais burgueses, embora ela mesma afirme entender tudo na teoria. Insatisfeita com seu corpo, receia não ser atraente o suficiente para agradar M. N: “Eu podia ser menos insignificante, não podia? Pernas de palito. Desbotadinha, olha aí, me torro no sol e o sol não cola em mim. Magnólia Desmaiada. O pior são estes peitinhos pobres, oh, Oh!”³³. Deste modo, sua primeira vez com o amado não passa das fantasias.

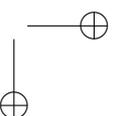
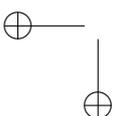
Já no caso da mãe de Lorena temos um exemplo da mulher de meia-idade em busca da eterna juventude corporal. Depois da morte do

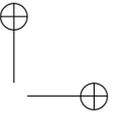
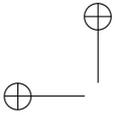
³⁰ Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, *op. cit.*, p. 150.

³¹ *Ibidem*, p. 155.

³² *Ibidem*, p. 20.

³³ *Ibidem*, p. 61.





pai de Lorena, apaixonou-se por um rapaz mais jovem, o vulgo Mieux, submetendo-se a diversas cirurgias plásticas por temer a velhice e o abandono do noivo: “Mãezinha fazia goiabada, cuidava do jardim, bordava toalhinhas e era glinglue-glongue. Agora faz plástica, massagem, análise e principalmente faz amor com outro homem”³⁴. Ou seja, o corpo é moldado e disciplinado à beleza física e à juventude, conduzido pelo olhar alheio e para agradá-lo, como se o corpo feminino se tornasse invisível na velhice. Mas, mesmo diante das diversas operações cirúrgicas realizadas, a verdadeira idade da mulher é revelada através da voz, que como algumas partes do corpo não permite ser modificada ou das varizes nas pernas:

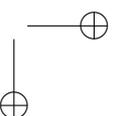
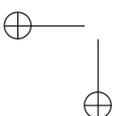
“Mãezinha disse que ela foi bonita, milhares de apaixonados e fogos de artifícios, enfim, agora não é mais e continua como se fosse, coitadinha. [...] Já fez plástica até no pé, usa vestidos de jeunesse dorée lá do tempo dela e faz aquelas caras. Até para o Fabrizio insistiu no charminho, estávamos no cinema e ela começou a mostrar pela abertura da bata oriental (adora essas batas) um pedaço do joelho e nesse pedaço tinha varizes. Ficamos tão deprimidos e ela continuava, tinha operado os seios e precisava mostrar como estavam bacanas, ah! quinze anos. E os malvados dos médicos botando lenha na fogueira, que tal agora a orelha? Mas a voz que não fez plástica é aquela esponja de fel, a voz tem a idade verdadeira e não esconde um botão”³⁵

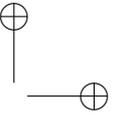
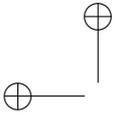
Desta maneira, o corpo ao mesmo tempo em que está sendo modelado e aperfeiçoado com a finalidade de ser aceito e desejado, mostra também seus limites

O romance *As meninas* percorre as diferentes caminhadas de três jovens em seus processos de formação, que vacilam entre os papéis tradicionais da sociedade e a tentativa de adaptação às novas relações de gênero. É através do corpo e da sexualidade que elas tentam quebrar

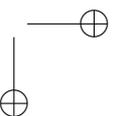
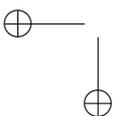
³⁴ *Ibidem*, p. 62.

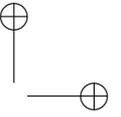
³⁵ *Ibidem*, p. 68.





certos tabus no que diz respeito à condição e à sexualidade femininas, o que nem sempre lhes sucedia devido aos valores sociais e morais de uma sociedade repressiva e controladora. Da mesma forma, a opção política parece indicar, pelo menos neste romance, a possibilidade de adoção de uma respectiva opção sexual.





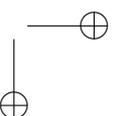
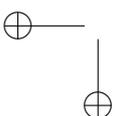
O discurso do corpo feminino no Estado Novo: da Mocidade Portuguesa, ao folclore e ao Verde Gaio

Maria João Castro¹

A “Nova Mulher” e a criação da Mocidade Portuguesa Feminina

O lema “Deus, Pátria, Família” preconizado pelo regime de António de Oliveira Salazar (1889-1970) fundamentou a política com base numa sociedade onde os valores tradicionais, assentes no catolicismo e no nacionalismo, constituíam o garante da concretização da nova sociedade fascista. O papel da mulher seria o de filha, esposa, mãe e dona de casa, ou seja, o de obediência para com o chefe da família, pai, irmão, ou marido. Em harmonia com esta norma, foi dada ênfase ao corpo feminino enquanto corpo santo disponível a devotar a sua existência aos outros. Para que este cenário fosse ideal, o género feminino não devia alargar as fronteiras físicas, permanecendo no recato do lar, lugar de eleição e devoção, onde a mulher devia aprender a abnegação,

¹ Instituto de História de Arte (IHA – FCSH/UNL).



a paciência, a resignação e a entrega. Assim, o papel da mulher foi submetido à supremacia da autoridade marital, esclarecedora da forma como a teoria da complementaridade e da atribuição de esferas separadas de actuação se definia a partir do género.

No que concerne às leis relativas aos direitos da mulher e à sua situação na sociedade, na família e no trabalho, o Estado Novo começou por basear-se na Constituição de 1933 onde se impunha que a resignação do género feminino permitisse aceitar o seu lugar com dignidade e alegria. Com efeito, a política do Estado Novo ao pretender criar “um Homem Novo” teve a aspiração de aproximar a situação da mulher do ideal masculino. A via pela qual esta pretensão foi posta em prática foi através da educação das jovens enquadrando-as em organizações femininas.

A partir de 1934 começaram a surgir associações femininas organizadas pela Acção Católica Portuguesa, criada pelo episcopado de Pio XI e, nesse mesmo ano, surge a Juventude Católica Feminina. Para completar este cenário, no ano de 1936, o ministro da Educação Nacional, António Carneiro Pacheco (1887-1957) decidiu criar organizações oficiais juvenis dirigidas por comissários eleitos pelo Ministério da Educação Nacional com o objetivo de estimular o desenvolvimento integral da capacidade física da juventude, a formação do carácter e a devoção à Pátria no sentimento de ordem, no gosto da disciplina e no culto do dever. Logo nesse ano surge a Mocidade Portuguesa (MP)² e a Legião Portuguesa³. Quanto ao género feminino, o objetivo principal da política educativa era o de reeducar as mulheres adultas e educar as crianças e as jovens enquadrando-as em organizações estatais. Com esse propósito, o de edificar organizações que ajudariam a “moldar” a “Nova Mulher” portuguesa, incutindo-lhes a noção de estarem a construir uma sociedade perfeita, António Carneiro Pacheco criou a Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), e, um ano mais tarde,

² Decreto-Lei N.º 26 611, de 19 de Maio de 1936, em cumprimento do disposto na Base XI da Lei N.º 1941, de 19 de Abril de 1936

³ Decreto-Lei N.º 27 058 de 30 de Setembro de 1936.

em 1937, a Mocidade Portuguesa Feminina⁴. Dirigida às camadas jovens femininas da população, tinha por objetivo ajudar na formação do carácter e na devoção à pátria, no sentimento da ordem, no gosto da disciplina, no culto dos deveres morais, cívicos e militares, bem como estimular o desenvolvimento integral das suas capacidades físicas e é esse campo de ação que interessa aqui analisar.

Obrigatória para todas as raparigas, dos sete até aos catorze anos, estudantes ou não, e para as alunas do primeiro ciclo dos liceus, a Mocidade Portuguesa Feminina considerava-se uma organização apolítica, que se limitava a formar jovens para o lar e para “certas profissões femininas”. Contudo, não se imiscuiu de transmitir uma ideologia única no sentido de que a mulher tinha uma missão exclusiva: a de criar uma renascença da grandeza de Portugal. Claro que, o Estado Novo assumiu um controlo ideológico transversal que garantia a inviolabilidade das práticas sociais e das crenças religiosas, alargando o seu intervencionismo com o objetivo de educar a “Nova Mulher”.

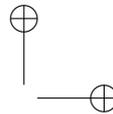
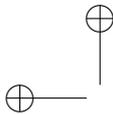
Como dizia o Regulamento no seu artigo 1º, a Mocidade Portuguesa Feminina “tem por fim estimular nas jovens portuguesas a formação de carácter, o desenvolvimento da capacidade física, a cultura do espírito e a devoção ao serviço social, no amor de Deus, da Pátria e da Família”⁵. Isso significava que a formação integral era tríplice: moral, física e intelectual. Dentro do âmbito da reflexão proposta, cabe evidenciar, o aspecto físico, dentro do qual a formação da organização visava “o fortalecimento e a defesa do organismo tanto como a disciplina da vontade, a confiança no esforço próprio, o espírito de solidariedade e lealdade; vida alegre, vida sadia, mas vida nobre e elevada!”⁶.

Em Maio de 1938, poucos meses depois da criação da Mocidade Portuguesa Feminina, e numa entrevista no jornal *O Século*, Francisco Nobre Guedes Guedes (1893-1969), o seu primeiro comissário nacional afirmava que “ao modernismo, à desenvoltura, tem de ser dado um

⁴ Decreto-Lei N.º 28 262, de 8 de Dezembro de 1937.

⁵ MPF, *Organização e Actividades*, Lisboa, SPN, 1962, p. 6.

⁶ *Ibidem*, p. 7



limite (...). A mulher portuguesa deve ser desenvolva embora deva manter virtudes cristãs e caseiras. Deve procurar a desenvoltura física através da prática de exercícios mas só certos exercícios. Daqui a qualquer coisa que tenda para a masculinização da rapariga vai a distância que separa a razão da loucura”⁷. O comissário esclarecia assim o motivo da sua rejeição de uma missão de militarização feminina: desviaria do género qualquer atividade que implicasse esforços excessivos e uma influência desmoralizadora das virtudes, uma vez que o exercício exagerado “poderia causar o esgotamento físico em vez de dar saúde e causar vaidade, inveja, e despeito”⁸. Daí que se tenham organizado atividades a partir de uma estratégia de exercitação vigiada e controlada da condição física.

Influências estrangeiras na criação de um espírito nacionalista

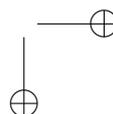
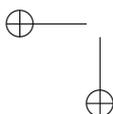
Na altura em que foi criada a Mocidade Portuguesa Feminina, na Alemanha e na Itália já existiam organizações estatais que enquadravam a juventude e as mulheres e que inspiraram o Estado Novo a reproduzir a ideia, ainda que “aportuguesando” o conceito.

Em 1936, o próprio ministro da Educação Nacional, António Carneiro Pacheco, deslocou-se a Itália e à Alemanha para estudar o funcionamento das organizações juvenis aí sediadas. A convite da MP, muitas delegações da *Hitlerjugend*, visitaram Portugal e embora o intercâmbio fosse real, pretendia-se que a organização “não fosse nem hitleriana nem balila. Portuguesa, portuguesa!”⁹. Assim, houve o cuidado de

⁷ Citado por Irene Fluser Pimentel, *Contributos para a História das Mulheres no Estado Novo: as organizações no Estado Novo. A “Obra das Mães pela Educação Nacional e a Mocidade Portuguesa Feminina”*, Lisboa, FCSH, UNL, 1996, p. 324.

⁸ *Boletim da MPF*, N.º 27, Julho de 1941.

⁹ Frase inserida num texto ficcional intitulado “Três Mocidades”, do *Boletim da MPF*, de Setembro de 1939.



esclarecer que havia diferenças entre o “equilibrado nacionalismo” do Estado Novo e os nacionalismos totalitários e expansionistas da Itália e da Alemanha, bem como entre a organização feminina lusitana e os movimentos congêneres fascista e nacional-socialista, conforme se pode ler no *Boletim* da MP de Dezembro de 1937.

Neste intercâmbio político-ideológico, a visita do representante da juventude hitleriana a Portugal em 1938, Hartmann Lauterbacher (1909-1988), reforçaria a “colagem” à *Hitlerjugend* do *Führer* disso sendo exemplo o discurso que proferiu: “Só os Estados autoritários têm um futuro à sua frente e as juventudes são a melhor garantia desse futuro e de um renascimento que todos preconizam”¹⁰.

Um intercâmbio durável iniciou-se então. Os primeiros dirigentes da organização portuguesa deslocaram-se frequentemente à Alemanha, à Itália e à Espanha para recolherem experiências e ensinamentos e assiduamente a imprensa nacional deu conta dessas viagens. Por outro lado, foi frequente o envio de delegações estrangeiras a Portugal para participarem em provas desportivas e desfiles. O ato inaugural da MP revestiu-se de singulares contornos propagandísticos: a apresentação de uma delegação nos Jogos Olímpicos de Berlim, logo no ano da sua criação, em 1936. Embora as três dezenas de filiados que aí se deslocaram não fossem competir nos Jogos, pretenderam veicular a imagem da estrutura sólida da instituição que ainda não saíra do papel¹¹. Já em Lisboa, Pinto Coelho (1912-1995), secretário-inspetor da organização, que fora o delegado nacional, e que conduziu o grupo português à Alemanha, referia que “se tanto for necessário imitaremos as heroicas juventudes da Itália, da Alemanha e da Espanha”¹². Apesar da *Opera*

¹⁰ “O sr. Hartmann Lauterbacher, da Juventude Alemã, visitou oficialmente a «Mocidade Portuguesa»”, *O Jornal da MP* de 2 de Março de 1939, p. 2, citado por Joaquim Vieira, *Mocidade Portuguesa, Homens para um Estado Novo*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2008, p. 91.

¹¹ Apesar da criação oficial da Mocidade Portuguesa em Maio de 1936, a sua deslocação à Alemanha tem lugar em Agosto quando ainda não tinha havido tempo para efetivar a organização no cenário nacional.

¹² Lopes Arriaga, *Mocidade Portuguesa – Breve História de uma Organização*

Nazionale Balilla e da *Hitlerjugend* terem tido núcleos em Portugal, as relações entre essas organizações mantiveram “afinidades sim, decalque não”¹³.

Todo este percurso de incutir um espírito nacionalista foi igualmente válido para a Mocidade Portuguesa Feminina. Num número da revista *Menina e Moça* dedicada à organização feminina, podia ler-se: “Atenção Raparigas: o desporto revela o carácter”¹⁴. Nessa senda, o seu leque de atividades físicas desenvolvidas abriu-se à ginástica, aos jogos e desportos mas excluía as competições atléticas e mesmo alguns desportos, considerados prejudiciais à missão natural da mulher e tudo o que pudesse ofender a delicadeza do pudor feminino. Porém, logo no início se constatou as escassas habilitações das filiadas para dirigirem as várias categorias de instrução física. Tentando colmatar essa falta, foi criado no começo de 1938, o Primeiro Curso de Instrutoras de Educação Física, que funcionou no liceu Maria Amália e que foi dirigido pela professora sueca, Anna Ingrid Ryberg. Assim, a par da sólida formação moral, religiosa e nacionalista, as futuras instrutoras aprenderam a ensinar ginástica, jogos e alguns desportos, frequentando aulas de anatomia, higiene e primeiros socorros. O curso durou dois anos, ao fim dos quais saíram trinta e seis instrutoras de educação física¹⁵. Ao longo dos anos subseqüentes, promoveram-se reciclagens técnico-pedagógicas ministradas através dos *Boletins para Dirigentes* da Mocidade Portuguesa Feminina que constituíam uma espécie de manual de circulação restrita.

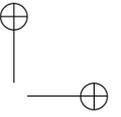
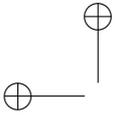
A educação física da Mocidade Portuguesa Feminina subordinava-se ao espírito nacionalista ao pretender “uma formação harmónica da

Salazarista, Lisboa, Edições Terra Livre, 1976, p. 56, citado por Joaquim Vieira, *op. cit.*, p. 98

¹³ *O Jornal da MP* de 2 de Março de 1938, p. 1, citado por Joaquim Vieira, *op. cit.*, p. 91.

¹⁴ *Menina e Moça*, N.º 162, Julho/Agosto de 1961, p. 6.

¹⁵ Ver Carlos Ferreira, *A Educação Física da Mocidade Portuguesa Feminina e a Educação Física Liceal. Semelhanças e Diferenças*, Porto, Faculdade do Desporto, Universidade do Porto, 2007, p. 53.



alma e do corpo das suas filiadas”¹⁶ mas é óbvio que, acima da prática de educação física, ginástica e desportos, estava a preparação para o lar, num discurso formal rigoroso e controlado, em concomitância com a ideologia do regime salazarista e de que é exemplo o artigo de Lina Cardoso na revista *Natura* que “exorta as mulheres que vão ser mães a praticarem atividade física, em prole da saúde e de darem filhos robustos”¹⁷.

Da ginástica aos uniformes e à criação de um “espírito ideal”

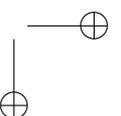
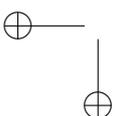
Para concretizar este plano, os dirigentes da Mocidade Portuguesa Feminina decidiram criar um programa baseado na máxima “uma alma sã num corpo sã” que tinha em vista a saúde e o fortalecimento do carácter. A educação física foi associada à higiene e, apesar de limitadora, permitiu uma oportunidade de prática de exercício regular que veio contribuir para a construção de um discurso para o corpo feminino. Por outro lado, o incitamento à atividade física das suas associadas preconizava a incidência de movimentação dos corpos em linhas duras, inspiradoras da verticalidade e rigor, e que se exibiam em esquemas rígidos e geométricos, conforme se vê na revista da Mocidade Portuguesa Feminina de Agosto de 1941¹⁸: as ginastas exibem-se em cima da trave olímpica, em espaldares ou penduradas de cordas, sempre em forma alinhada. Estas apresentações em ginásios foram também fotografadas na *Menina e Moça* e no *Jornal Ilustrado* de 1 de Janeiro de 1941.

Segundo os princípios aprovados pelo I Congresso Nacional da Mocidade Portuguesa, os exercícios de ginástica teriam um carácter colectivo no sentido de contribuir para a disciplina e a obediência às regras.

¹⁶ *Boletim da MPF*, N.º 40, Agosto de 1942.

¹⁷ *Natura*, Ano I, N.º 9, Janeiro de 1943, p. 11.

¹⁸ Agosto de 1940.



Daí que o método escolhido para a prática da ginástica tenha recaído sobre as propostas de Ling¹⁹, um sueco cuja doutrina já havia sido posta em prática por outros regimes totalitários europeus em realizações de movimento de massas de exortação nacional.

Ainda que primando pela ausência de demonstrações públicas uma vez que tais competições de índole atlética “são prejudiciais à missão natural da mulher”²⁰, no festival de inauguração do Estádio Nacional em 1944, a FNAT²¹ exibiu uma classe de ginástica feminina que ajudou a “colorir” o ideal de ordem e vigor da nação. A partir dos anos 50, as filiadas da Mocidade Portuguesa Feminina passaram, ao contrário do que sempre fora decidido desde o decénio de 1930, a participar com a Mocidade Portuguesa Masculina em exhibições de ginástica e de danças regionais nos festivais de 10 de Junho no Estádio Nacional. Para além de ministrar ginástica, jogos e alguns desportos, a Mocidade Portuguesa Feminina apoiou as danças acrobáticas e as danças regionais que ajudavam a reeducar os espíritos e o corpo, numa “nova renascença” portuguesa.

Paralelamente, o exercício físico feminino seria a bandeira erguida pela *Comissão de Senhoras Pró-Desportos Femininos* que haveriam de lançar uma campanha pela criação de um Ginásio Feminino²², que acabou por ver a luz do dia sob o nome de *Ginásio Feminino Português*, a 13 de Dezembro de 1937, com a tomada de posse da sua primeira direcção presidida por Maria Aires, alguns dias depois da criação da Mocidade Portuguesa Feminina.

Como foi visto, o discurso do corpo feminino, nas suas manifestações físicas, foi entendido como um reflexo das qualidades morais do sujeito, e daí que não tenham sido só as práticas de exercício físico que foram estruturadas a partir de uma linha ideológica concreta; dos

¹⁹ Per Henrik Ling.

²⁰ Regulamento da Mocidade Portuguesa Feminina, citado por Irene Flunser Pimentel, *op. cit.*, p. 161

²¹ Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.

²² Irene Flunser Pimentel, *Mocidade Portuguesa Feminina, Educada para ser boa esposa, boa mãe, católica e obediente*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2008, p. 158

uniformes ao penteado, tudo o que ajudasse a produzir um “espírito ideal” das raparigas portuguesas, foi construído por forma a criar uma imagem exemplar, uma vez que todo o ensino estava subordinado ao espírito nacionalista.

No que se refere aos uniformes, eles foram elaborados de acordo com os agrupamentos etários, tendo sempre em atenção o diluir dos contornos do corpo em figurinos amplos, sugerindo mais do que mostrando, embrulhados que estavam na honra e no pudor. Em Novembro de 1939, o comissário nacional da Mocidade Portuguesa Feminina impôs, nos liceus e nos colégios, um modelo único de fato de ginástica: um saio que impedia a maior parte dos movimentos e, como mais tarde Maria d’Eça escreveria num *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina* de 1942, “não era necessário o «short» deixando as pernas nuas, num impudor pouco recomendável”²³. Tal facto motivou queixas e a desobediência de muitas escolas ao seu uso obrigatório, o que provocou abundantes protestos no Ministério da Educação Nacional.

Na campanha contra o uso do maillot de ginástica e do fato de banho, a Mocidade Portuguesa Feminina pretendeu aprovar os modelos “talhados dentro dos moldes da modéstia cristã”²⁴, o que significou que aqueles que eram excessivamente curtos e decotados lhes eram proibidos. O “ar desavergonhado” de algumas estrangeiras na praia, refugiadas de guerra, perigava por contágio, as filiadas da Mocidade Portuguesa Feminina a quem se aconselhava que “não transgredissem com maillots indecentes, nem andassem a passear em «inconvenientes exposições»”, argumentando-se que imitar a moda estrangeira era “igualar a massa medíocre e grosseira” como a revista *Menina e Moça* as apelidava. Num dos *Boletins* podia ler-se a este respeito: “O que desejamos é que imponham pelo seu modo de vestir e pela pureza dos costumes, sendo as mais elegantes, mas também as mais correctas”²⁵.

²³ Boletim da MPF, N.º 33, Janeiro de 1942.

²⁴ Boletim da MPF, N.º 3, Julho de 1939.

²⁵ Boletim da MPF, N.º 2, Junho de 1939, p. 1.

Mais uma vez, não era só o modo de vestir ou o penteado que estava em causa. Como disse Hilda de Barros, num artigo intitulado *O que nós queremos que as nossas raparigas sejam*, publicado no *Boletim*, “a Mocidade Portuguesa Feminina não tem por fim só uniformizar as raparigas e ensiná-las a vestir o uniforme com apuro e convicção (...) Quer educar não de fora para dentro, mas de dentro para fora, de maneira a que tudo quanto elas pareçam seja verdade”²⁶.

Uma vertente essencial para a compreensão do cenário acima enunciado é o facto do peso da religião católica, assente num código milenar, se encontrar concomitante com o poder político, na validação e manutenção de uma ética e moral que excluía o corpo das demonstrações públicas. De facto, no final dos anos 30, a Igreja encontrava-se investida de uma forte legitimidade simbólica para intervir na ordem política, e, em particular, na ordenação dos conteúdos escolares. Assim, a exaltação do corpo santo feminino, recuperado do evento de 1917 da aparição da Maria aos pastorinhos, foi reiterado de acordo com a lógica do discurso católico, tendo a esfera de exercício legítimo do poder feminino sido reafirmado dentro do lar e com a família, visando a maternidade, finalidade que elevava a mulher à esfera do divino, sacralizando-a e resgatando-a às tentações da carne.

Todavia, dentro da Mocidade Portuguesa Feminina, os discursos ligados ao culto mariano, à representação da maternidade e à fidelidade ao espaço familiar, não invalidaram que, por algumas vezes, se fizesse ouvir uma oposição por parte de certos sectores da Igreja que achavam que o desporto “masculinizava” as mulheres e que podia constituir mesmo “uma arma do comunismo e do feminismo”²⁷.

Quanto à atividade bailatória podem ser encontradas autênticas preciosidades nas páginas do *Boletim* da Mocidade Portuguesa Feminina. Num artigo assinado pela diretora dos serviços de formação moral, Maria Joana Mendes Leal datado de 1941, lê-se: “Pode-se cantar e dançar

²⁶ Boletim da MPF, N.º 25, Maio de 1941.

²⁷ Irene Flunser Pimentel, *op. cit.*, p. 161.

mesmo sem jazz-band”²⁸. Isto significa que as músicas “modernas” como o jazz eram dispensáveis para a boa conduta da atividade física e foi dentro da tónica do bom comportamento, tradicional e pacato, que se podem entender as palavras de ordem da organização: “É melhor gozares as manhãs a passear do que perderes as noites a dançar”²⁹.

Na vertente das publicações, e numa edição conjunta com o Secretariado Nacional de Informação, a Mocidade Portuguesa Feminina publicou uma obra denominada *Danças Regionais* onde a organização se propunha a “facultar aos curiosos e interessados algumas das nossas danças” e por outro “proporcionar às filiadas meio de enriquecerem a sua cultura”³⁰. A obra define os vários tipos de dança regionais, os lugares onde se reproduz, os trajas, as letras das canções que acompanham cada dança e as pautas com as respetivas músicas, bem como descreve os passos e os movimentos corretos. Ainda nos seus *Boletins* apareceram numerosas fotografias e artigos de lições de ginástica na praia, bem como as suas filiadas a dançarem, símbolos de uma juventude que se pretendia saudável e feliz.

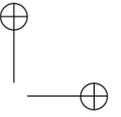
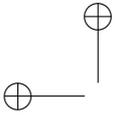
Acresce que, ao longo dos quarenta anos de vida da Mocidade Portuguesa Feminina³¹, foram ocorrendo transformações que aliviaram gradualmente o peso da Igreja e do Estado, atenuando-lhes o magno objetivo principal: a criação de uma mulher “nova”. Propósito comum a todos os regimes totalitários, que utilizaram as noções de ressurgimento nacional e de regeneração para se demarcarem da decadência causada pelo demo-liberalismo, esta intenção totalizante – na medida em que pressupunha que o Estado substituísse a vontade individual – moldou uma nova identidade social que, necessariamente, estruturou um discurso do corpo feminino uníssono com os valores da ideologia única. Desse modo, a figura do corpo feminino obedeceu a uma tipologia da moral oficial e do poder político, ou seja, diluído num discurso

²⁸ Artigo de Maria Joana Mendes Leal, *Boletim da MPF*, N.º 27, Julho de 1941.

²⁹ Artigo de Maria Joana Mendes Leal, *Boletim da MPF*, Agosto de 1946.

³⁰ Armando Leça, *Danças Regionais*, Lisboa, Secretariado Nacional de Informação e Mocidade Portuguesa, s/d, p. 5.

³¹ Extinta pelo Decreto-Lei N.º 171/74 de 25 de Abril de 1974.



persuasivo mas sem corpo físico, tal como o seu líder: celibatário, casado com a pátria, de fortes valores e moral intocável.

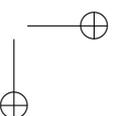
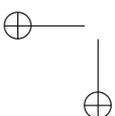
A dança folclórica nacional

A orientação unívoca do Estado Novo – à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa – procurou executar, um projeto totalizante de reeducação dos espíritos e é dentro dessa linha de ação que se pode entender o percurso gizado pelo Secretariado Nacional de Propaganda e a sua aposta num nacionalismo que se desenhou através de uma cultura popular de raiz nacional-etnográfica. Através da promoção da arte popular e da exaltação do folclore, criou-se a imagem de um país moderado e gizado pelos “brandos costumes” que fez da dança popular o seu porta-bandeira, uma vez que esta arte se identificava com todo um passado queurgia ressuscitar, para exaltação e glorificação nacional.

Assim, dentro da “Política do Espírito” de António Ferro (1895-1956), as danças regionais inseriram-se numa “Política do Corpo”, que, a partir de 1935, o Secretariado Nacional da Propaganda (depois rebatizado de Secretariado Nacional de Informação) orientou e dinamizou. Logo nesse ano foi criada a Comissão de Etnografia Nacional à qual se atribuiu uma função prioritária, a de “realizar uma exposição nacional de folclore e etnografia na qual figurariam os aspetos mais representativos e característicos de cada província”³². Por outro lado, a viabilização de recuperar diversas danças tradicionais populares levou o próprio António Ferro a formar uma equipa de etnólogos, musicólogos e artistas que percorreriam o país para inventariar e estilizar a indumentária, a coreografia e a cenografia, com vista a uma recriação digna da representação nacional³³.

³² *Diário Português* de 9 de Maio de 1938.

³³ Ver Luís Chaves, *Páginas Folclóricas*, Porto, Portucalense Editora, 1942.



À institucionalização gradual do folclore, seguiu-se uma tímida difusão da sua prática e foi dentro dessa linha que, em 1946, surge no 1º Festival da FNAT realizado no Coliseu dos Recreios³⁴, o grupo folclórico Gonçalo Sampaio de Braga. Graças à institucionalização de alguns grupos folclóricos, foi possível à FNAT organizar diversos eventos para os trabalhadores onde a divulgação folclórica tinha um lugar reservado, implantando-o na estrutura corporativa rural³⁵. Em 1947 promoveu-se um primeiro concurso de ranchos folclóricos no Porto³⁶, que depressa foi secundado por outros, de igual matriz e que tinha como objetivo não só *estimular a conservação da coreografia nacional*³⁷ mas igualmente defender a autenticidade e o bom gosto. É na tentativa de definir um critério valorativo do folclore nacional que, no discurso de apresentação da mostra *Catorze Anos de Política do Espírito*, António Ferro defendeu a exibição de *puros ranchos folclóricos selecionados por nós*³⁸. Isso significava que foi aos delegados do SPN/SNI que coube a tarefa de escolher os grupos a promover através das iniciativas do Secretariado. Coreografias e trajos foram redefinidos e refeitos, de modo a melhor poderem representar cada região, funcionando como eficazes cartazes de propaganda turística, sob a sábia orientação de António Ferro. Em 1949, no concurso internacional *Danzas y Canciones Populares*, em Madrid, Portugal foi representado pelo Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas que, competindo com 350 grupos de 19 países, conseguiu a proeza de conquistar o 1º prémio para danças masculinas na categoria de autenticidade, para além dos 3º e 5º prémios

³⁴ A 22 de Julho de 1946.

³⁵ Entre 1948 e 1954, e no bloco das 43 casas do povo, existiram 9 grupos folclóricos, o que equivale a sensivelmente 20% do total. Ver Daniel Melo, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p. 192.

³⁶ Iniciativa do SNI, que integrava o programa da inauguração da sua delegação nortenha.

³⁷ Segundo um ofício de Francisco Lage, 3ª secção/Ref. 321 de 4 de Setembro de 1947 – ANTT, Arquivo SPN/SNI.

³⁸ António Ferro, *Catorze Anos de Política do Espírito, Apontamentos para uma Exposição*, Lisboa, SNI, 1948, p. 8.

para coreografia e música. Em Maio de 1953, realiza-se o *Concurso Internacional de Canções e Danças Populares*, integrado na *Feria Internacional del Campo*, em Madrid, onde Portugal participou com dois grupos folclóricos³⁹ selecionados pela FNAT e os Pauliteiros de Miranda que conseguiram três prémios nas três modalidades existentes⁴⁰.

Instituída a convocação dos ranchos folclóricos para animar manifestações políticas, culturais ou sociais, o passo seguinte deu-se na direção da realização do *I Congresso de Etnografia e Folclore*⁴¹, em 1956 e, dois anos depois, em 1958, do *I Grande Festival Nacional de Folclore*⁴², integrado nas *Festas de Lisboa*.

Na viragem para a década de 1960, os eventos culturais destinados a uma elite cosmopolita deixaram de incluir atuações folclóricas, denotando um afastamento com o modelo popular traçado na década anterior e que mostrava que o tempo e as intenções governamentais para o folclore já não eram os mesmos⁴³.

A etnografia e o folclore associaram-se assim numa reinterpretação histórica, que representava o exótico e o pitoresco lusitano, reinventando um passado que ajudava a promover a o carácter e a riqueza da diversidade regional nacional. Esta retórica exortava à defesa da diferença, das particularidades de cada povo e isso granjeou um grande

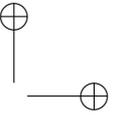
³⁹ A saber, o Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Miranda do Douro) e o Rancho Tá-Mar (da Nazaré).

⁴⁰ A saber, danças masculinas, danças mistas, coros e danças. Ver António Maria Moutinho, *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, s.l., Ed. do autor, Vol. I, 1984, p. 597.

⁴¹ A FNAT organizou um festival de ranchos onde participaram 20 agrupamentos nacionais, dois espanhóis e um francês. Ver Luís Chaves, “O Congresso português de etnografia e folclore”, *Mensário das Casas do Povo*, N.º 123, 1956, pp. 14-15 e “Congresso de Etnografia e Folclore”, *Actas do 1º Congresso de etnografia e folclore*, Lisboa, JAS, 1963, pp. 14-29.

⁴² Numa iniciativa conjunta da Câmara Municipal de Lisboa, FNAT e SNI, decorreu no Teatro da Ribeira Velha.

⁴³ Exemplo disso é o *Festival de Sintra*, iniciativa municipal fortemente apoiada pelo SNI, que na sua 4ª edição, em 1960, apenas previa espetáculos de música, contrariando a lógica até então seguida.



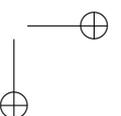
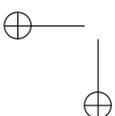
interesse por parte das ditaduras europeias e por arrasto, da portuguesa. Esta nova definição do seu carácter estruturou-se de forma coesa e persuasiva, alargando o conceito de tradição e enriquecendo-o, e é através da confluência dos vetores atrás enunciados que se pode entender o insípido papel do feminino e do seu “corpo”, figura e silhueta diluída nos atabafados trajes regionais, mortalhas feitas de tecidos ásperos que encobriam o pudor nacional. Mais uma vez, o corpo escondido, apenas sugerido no rodopiar das saias compridas das mulheres, mas nunca mostrado, reflexo do recato lusitano face ao impudor de índole externa.

Os Bailados Portugueses Verde Gaio

Todavia, se por um lado a ação da Mocidade Portuguesa chamara a atenção para a prática de atividade física e o folclore ajudara a disseminar as danças regionais, foram as circunstâncias favoráveis trazidas pela *Grande Exposição do Mundo Português* de 1940 que realizariam o projeto delineado havia anos por António Ferro: a criação da primeira companhia de bailados portugueses, o Verde Gaio.

Anunciados publicamente em 1938, a última “pincelada” de cor das celebrações nacionais da *Grande Exposição do Mundo Português*, o Verde Gaio alicerçou o seu repertório numa leitura particular do passado e da história, atravessado pela glorificação de uma tradição rural a par de uma crença num destino português imperial que a história nacional havia validado, a figura do corpo feminino seguiria a norma de “tapar mais do que mostrar”.

Com efeito, se atendermos aos figurinos da bailarina principal da companhia nos primeiros anos, Ruth Walden, e do corpo de baile, não é difícil reconhecer a influência da moral cristã no seu guarda-roupa. As saias compridas, as blusas largas que omitiam a silhueta, a ausência de qualquer figurino que moldasse ou que colocasse “à descoberta” partes da figura feminina – como os tutus ou as malhas justas – demonstrou até

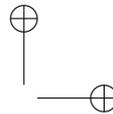
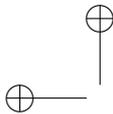


que ponto o Verde Gaio se instituíra a partir de um modelo folclorizante tradicional, regido pelos bons costumes.

Mesmo os figurinos masculinos seguiram uma linha classicizante: aliás é necessário abrir um parêntesis para referir Francis Graça (1902-1980), o primeiro bailarino e diretor artístico do Verde Gaio que se havia apresentado ao público em 1925, pela mão de António Ferro e do seu “Teatro Novo” no “foyer” do Salão Tivoli. Nessa ocasião a sua estreia suscitou alguma polémica nos jornais e acaloradas discussões nos “centros literários”, tertúlias e cafés, uma vez que o desconhecido jovem Florêncio Graça foi algumas vezes assobiado e vaiado, já que a assistência considerava impossível ver um homem dançar em semelhantes poses e com semelhantes trajes. Em 1926, e ao apresentar-se na revista *Cabaz de Morangos* no Éden Teatro, o bailarino, temendo um novo escândalo, adotou um novo nome, Francis, e uma mascarilha para não ser reconhecido. Para a sociedade tradicional lisboeta, a atuação do artista bailarino encontrava-se restringida ao moralmente reprovável, símbolo de pornografia e responsável por incrementar a depravação, ideia corroborada pelo cartaz publicitário da peça, que mostrava o bailarino num nu artístico. Pouco vieram em sua defesa e de entre eles destaca-se um artigo publicado n’*O Notícias Ilustrado* de Agosto de 1929 que apelidaria de “bota-de-elástico”⁴⁴, os mais críticos, tomando o partido da nova arte teatral que começava, lentamente a “destapar” os seus artistas.

Fechado o parêntesis de Francis Graça, retomamos o género feminino para referir o uso do tutu no bailado, figurino nunca usado pelas bailarinas do Verde Gaio, pois, apesar de, no decénio de 1950 a Companhia aspirar a bailado clássico, não havia uma escola que sedimentasse

⁴⁴ *O Notícias Ilustrado*, 18 de Agosto de 1929, N.º 6, II Série, p. 15.



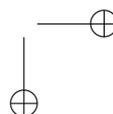
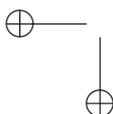
uma técnica forte para a criação de obras românticas, onde o tutu era o adereço eleito.

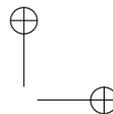
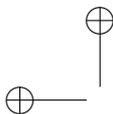
Se a primeira companhia de bailados portugueses constituiu uma iniciativa em conformidade com os propósitos de outros Estados totalitários europeus, que chamaram a si a tutela das artes, e em particular da dança, para forçarem os artistas a promoverem as suas ideologias, em Portugal, os “Ballets Russes” à portuguesa, ficaram aquém deste destino, apenas coloriram o desbotado cenário nacional, ainda que tivessem constituído uma embaixada cultural no estrangeiro, nos limites que se sabe. Cercando-se de um conjunto de artistas nacionais, a Companhia constituiu um projeto *à la longue*, que as vicissitudes da política cultural nacional lentamente extinguiriam quatro décadas depois.

Sabemos que os nacionalismos são, por definição, conservadores e hostis às novas correntes artísticas, e daí que o recurso à militarização das juventudes e o refúgio no folclore se afigurasse ao governo de Salazar como uma arma para combater o próprio modernismo. Para além de todas as reticências e das carências técnicas apontadas, ambas as realidades – Mocidade Portuguesa, folclore e Verde Gaio – ajudaram a “ficcionalizar a própria realidade oferecendo-a como criação”⁴⁵ de um “corpo” nacional feminino espalhado nos bons costumes da tradição.

Pela acção do Secretariado de Propaganda Nacional (depois rebatizado de Secretariado Nacional de Informação) e do seu maestro, António Ferro, o Verde Gaio tornou-se na metáfora do Estado Novo, ainda que de eficácia ambígua, mas em sintonia com o que se fazia nas nações ditatoriais europeias que chamaram a si a tutela das artes, e em particular da dança, forçando os artistas a promoverem as suas ideologias. As implicações estéticas pareceram ser as únicas que o justificavam, e talvez por isso mesmo, a técnica foi desvalorizada. Esta circunstância fez com que a imagem vinculada pela companhia de bailados portu-

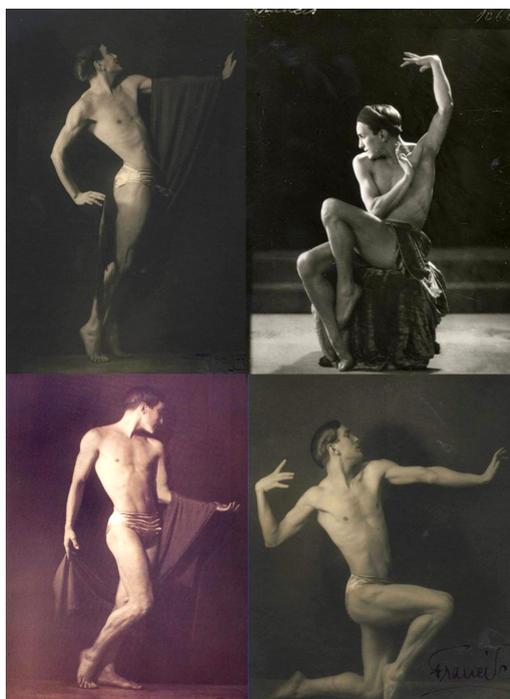
⁴⁵ Margarida Acciaiuoli, *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes “restauração” e “celebração”*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, 1991, p. 559.





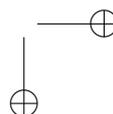
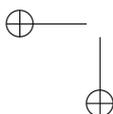
gueses ficasse aquém das suas congéneres europeias e foi certamente por esse motivo que se tornou na própria metáfora do Estado de Salazar: pequeno, modesto e orgulhosamente só, ou, como dissera António Ferro, “imagens de um povo essencialmente lírico, onde não é o corpo da terra lusitana que dança, mas o seu espírito”⁴⁶.

À mulher, restava resguardar o corpo, no decoro inerente a uma sociedade patriarcal onde a figura física se diluía nos contornos de uma sociedade tradicional, fechada sobre si própria.



Se o progressivo desvestir do corpo feminino foi acontecendo de forma tímida e esporádica, há que referir que em muito contribuiu a

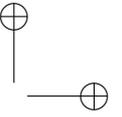
⁴⁶ António Ferro, *Bailados Portugueses Verde Gaio (1940-1950)*, Lisboa, SNI, 1950, p. 9.



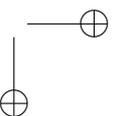
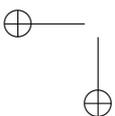
vinda de refugiados europeus nos anos 40, que ajudaram as meninas-moças flores da nação a subir a altura das saias e descer a obediência à moral e aos bons costumes.

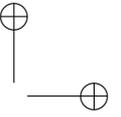


Se, para o género masculino, um possível epílogo da figura do corpo pudesse ser visto através dos “clichés” de Manuel Alves San Payo (1890-1974), Silva Nogueira (1892-1959) e Mário Novais (1899-1967), sobre Francis Graça e em que se apresenta o bailarino seminú e em poses eróticas, a *cérise sur le gâteau* sobre o discurso do corpo feminino, não poderia deixar de ser o da bailarina Ruth Asvin (1897-1988) que, em 1934, se apresentou numa revista levada à cena pela companhia de Ilda Stichini (1895-1977) de uma maneira que não deixa



de surpreender pela audácia, beleza e ousadia de um corpo que se mostra ao Estado Novo sem pudores nem receios, ainda que fosse um corpo estrangeiro e, talvez por isso mesmo, sujeito a um arbítrio mais tolerante da moral nacional. . .





“Dar a volta à história”: do século XIX à Pós-Graduação em Artes Visuais e Género da Universidade de Évora

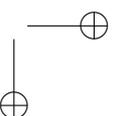
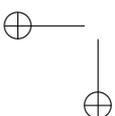
Sandra Leandro¹

I – Três artistas quase invisíveis: Maria Guilhermina Silva Reis, Zoé Wauthelet Batalha Reis e Maria da Glória Ribeiro da Cruz

As primeiras três senhoras artistas que aqui evoco fogem da norma. Escapam ao padrão do que se está à espera de uma artista do seu tempo, não pelo lado da estranheza ou do exótico, mas sim pela difícil e “alternativa” categoria de normalidade. Como outras e outros, “deram a volta à história” de um modo próprio, conjugando de forma discreta pragmatismo e utopia.

Uma das razões que dificulta extraordinariamente o estudo das mulheres artistas, especialmente até meados do século XX, é a dispersão

¹ Universidade de Évora. Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. CESNOVA | Faces de Eva. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL – FLUL).

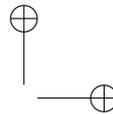
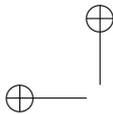


das suas obras em coleções particulares². O acesso a esses trabalhos não é legitimamente fácil e se o fenómeno não é exclusivo das artistas, acentua-se, contudo, no seu caso. Outro obstáculo que muitas vezes se ergue em simultâneo é a não identificação das peças, que surgem sem assinatura e/ou sem datação. Tornou-se para mim imperativo estudar estas senhoras artistas para conhecer e aferir a qualidade, ou a fraqueza, do seu trabalho não aceitando imediatamente como verdadeira a crítica coeva, que muitas vezes simpática e contemporaneamente as desprezava. É não só um ato de justiça, mas também um estudo que ajuda a construir um panorama mais completo e alargado da Arte que se criou num determinado tempo.

Maria Guilhermina Silva Reis³ viveu em Lisboa e foi uma pintora portuguesa do século XIX, filiada essencialmente no romantismo, glossando igualmente tendências estéticas de transição. Como as mulheres ainda não frequentavam as Academias de Belas-Artes em Portugal, teve como mestre particular o pintor André Monteiro da Cruz (1770-1851), professor da Aula de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Não era comum uma mulher expor de forma tão assídua e persistente nas mais importantes exposições naquela época, facto que a tornou uma das primeiras pintoras profissionais do seu tempo. Não foi apenas esta singularidade que a fez “dar volta à história”: a pintura que praticou não se distingue da que foi concebida pelos homens seus contemporâneos. A maioria das obras que se conhece não se centra na temática habitualmente atribuída às senhoras pintoras da época: as naturezas-mortas com o predomínio específico da pintura de flores. Na sua obra, quem sabe se por influência do mestre, encontra-se principalmente Paisagem e Pintura de Costumes. A dimensão de parte das peças que se conhece apresen-

² Deborah Cherry e Janice Helland (eds.), *Local/global: woman artists in the nineteenth century*, Aldershot; Burlington, Ashgate Publishing Limited, 2006.

³ O seu nome surge indistintamente grafado como Maria Guilhermina Silva Reis, ou Maria Guilhermina da Silva Reis. É possível que o seu nome completo seja Maria Guilhermina de Albuquerque Silva Reis.



ta uma escala considerável, o que também não se coaduna com o padrão de escala reduzida regularmente atribuído às senhoras artistas.

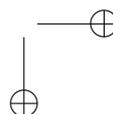
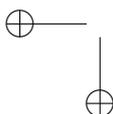


Figura 1 – Maria Guilhermina Silva Reis, *Vista do Palácio da Pena, do Castelo dos Mouros e do Vale de Colares*. Óleo s/ tela. 65,5 x 99,5 cm. Coleção particular⁴.

Guilhermina Silva Reis participou na Exposição Trienal da Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1843, o que faz dela uma das primeiras mulheres a concorrer àqueles certames. Entre outras mostras, expôs trabalhos no quinto evento da referida Academia em 1861 e no mesmo ano foi agraciada com uma Medalha de Prata na *Exposição Industrial do Porto* que teve lugar no Palácio da Bolsa. Foi uma das mais constantes expositoras da Sociedade Promotora de Belas-Artes em Portugal exibindo trabalhos por exemplo na II Exposição, em 1863, no XI, XII e XIII certames, respetivamente em 1876, 1880, 1884⁵. É possível que tenha falecido cerca do ano de 1885.

⁴ Quero agradecer expressivamente a Luís Borges da Gama o tratamento das imagens número 1, 2 e 3.

⁵ Sandra Leandro, “Maria Guilhermina da Silva Reis”, in Zília Osório de Castro e João Esteves (dir.), *Dicionário no feminino*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, pp. 679-680.



Vários críticos de arte emitiram opinião sobre os seus trabalhos. Rangel de Lima foi um deles, ao fazer a análise da Exposição Internacional de Madrid de 1871, comentou:

Sempre que temos de referir-nos a trabalhos artísticos ou literários de uma senhora, sentimos extraordinário prazer, e ao mesmo tempo grande receio, porque o acatamento devido ao sexo formoso nos impede de falar com desassombro e franqueza. A ex.ma. sr.^a D. Maria Guilhermina da Siva (sic) Reis, esclarecida senhora a quem devemos os maiores respetos, coloca-nos porém na melhor posição para lhe criticarmos as suas obras com sinceridade e afouteza⁶.

Comentava favoravelmente os trabalhos da pintora, embora a aconselhasse a estudar melhor os primeiros planos que surgiam como o único escolho apontado:

Tendo de lutar com as dificuldades que se levantam a cada passo em Portugal para o artista estudar a natureza e os grandes mestres, principalmente se o artista é uma senhora, muito faz a sr.^a D. Maria Guilhermina da Silva Reis conseguindo apresentar telas de tanto merecimento⁷.

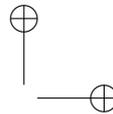
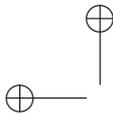
Contudo, foi também alvo de duras críticas como por exemplo a de António Enes, jornalista, crítico de arte e político, quando participou na X Exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, em 1874:

Não tem rasgo, é acanhada de concepção, não pode criar, não possui mesmo a capacidade de apropriação intelectual, que funde o sujeito e o objecto da arte, mas faz o que pode e vai-se acercando do que se me afigura ser o limite do seu possível: a interpretação correcta e fidelíssima dos panoramas naturais⁸.

⁶ Rangel de Lima *apud* Sandra Leandro, *Teoria e crítica de arte em Portugal (1871-1900)* [Texto policopiado], Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Universidade Nova de Lisboa pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1999, p. 115 (nota de rodapé 104).

⁷ *Ibidem*, pp. 117-118.

⁸ António Enes, *Artes e Letras*, Abril de 1874, p. 63.



Prosseguia cotejando-a a Cristino da Silva (1829-1877) conhecido pintor do Romantismo:

Interpretação, disse eu; melhor diria, talvez, traducção. A sr.^a Silva Reis traduz á letra, assim como o sr. Christino paraphraseia tão liberrimamente, que não raro torna a obra desconhecida do seu auctor. Elle é todo imaginação: ella é só sensação. Este é artista de mais, e tanto quer crear, que até refunde as creações naturaes: aquella é artista de menos, e descamba em copista⁹.

Este tipo de observação fez longa escola quanto às senhoras artistas e mulheres em geral, pois muitos consideravam que o “belo sexo” não era dotado da faculdade da imaginação¹⁰...

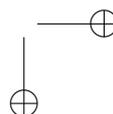
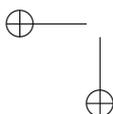
Imaginação não pareceu faltar a Zoé Marie Josephine Caroline Wauthelet, pintora de origem belga. Nascida em Liège em 14 de Setembro de 1867, filha de Edmond Wauthelet e de Felicité Gaspar Wauthelet, veio para Portugal muito jovem, em 1878. Casou com o conhecido enólogo Alberto Batalha Reis em 1900 e até essa data assinou os seus trabalhos como Zoé Wauthelet¹¹. Muitas vezes o casamento surgia como um obstáculo insuperável para as artistas prosseguirem a sua trajetória. Zoé Wauthelet foi uma das que fugiu à regra, não interrompendo o seu ímpeto criativo.

José Malhoa (1855-1933) e Veloso Salgado (1864-1945) foram os seus mestres. Fialho de Almeida apelidou as discípulas de José Malhoa como “tristes Malhoas”, mas talvez subtraísse Zoé a essa “pena”

⁹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰ Quem se interessar por estas e outras senhoras artistas menos conhecidas ajuda consultar o apêndice bibliográfico do livro: Raquel Henriques da Silva e Sandra Leandro (coords.), *Mulheres pintoras em Portugal: de Josefa d'Óbidos a Paula Rego*, Lisboa, Esfera do Caos, 2013, pp. 298-307.

¹¹ Sandra Leandro, “Zoé Wauthelet Batalha Reis”, in Zília Osório de Castro e João Esteves (dir.), *Dicionário no feminino*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005, pp. 903-904; Sandra Leandro, “Boa figura, má figura, sem figura: mulheres artistas no tempo da I República”, in Zília Osório de Castro, João Esteves, Natividade Monteiro (coords.), *Mulheres na I República: percursos, conquistas e derrotas*, Lisboa, Edições Colibri, 2011, pp. 303-305.



porque infeliz não parece ser o seu percurso. Participou em várias exposições do Grémio Artístico e antes da Sétima já tinha sido galardoada com Menção Honrosa e Medalha de Terceira Classe. Nessa mostra exibiu *A barrela*; *Quem espera, desespera*; *Um desgosto*; *Estão verdes* e dois pastéis: *Sorrindo* e *Tout-rose*.



Figura 2 – Zoé Wauthélet, *A barrela*, 1896. Óleo, 40 x 51 cm.

Duas pinturas de costumes tão diferentes, mereceram o comentário de um dos críticos mais atentos. Ribeiro Artur observava:

Mademoiselle Zoé Wauthélet faz-nos indignar ante o seu *Quem espera desespera* contra o deshumano que assim esquece a protagonista de tão bonito quadrosinho, e mostra na *Barrella* muito

www.clepul.eu

apreciáveis qualidades d’observação e de estudo, e bastante justeza de colorido¹².

Em Junho de 1899, expôs quatro trabalhos na livraria Moreira no Porto. Participante regular nas exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes (S.N.B.A.), figurou logo na primeira, em 1901. Foi galardoada por essa instituição com Medalhas de Terceira e de Segunda Classe. Zoé Batalha Reis notabilizou-se no género do retrato, tornando-se uma das retratistas mais requisitadas por uma clientela de poderoso estatuto social e económico.

Personalidade muito dinâmica, deu aulas de pintura no seu *atelier* e promoveu conferências sob o título “A Pintura através dos séculos”, reunindo um amplo conjunto de conferencistas: Carneiro de Moura, Vaz Ferreira, visconde de Atouguia e Oliveira Soares, entre outros.

Teve a audácia de organizar uma exposição individual em 1912, no seu *atelier* da Rua Nova de S. Francisco de Paulo, nº 67, em Lisboa, apresentando quarenta e quatro pinturas a óleo e catorze em pastel, com o predomínio dos retratos¹³. Ainda nesse ano, mas em Dezembro, organizou uma exposição no Salão da Fotografia Bobone¹⁴. Expôs *Il est au front*, em 1916, abordando o difícil tema da guerra que, de resto, teve amplas consequências negativas também na vida artística portuguesa.

Concorreu a várias exposições internacionais: exibiu trabalhos no *Salon* de Paris, em Madrid, onde foi premiada, em S. Francisco na Califórnia, no Brasil, em Berlim e no Panamá. Depois de uma vida cheia, faleceu, em Lisboa, no dia 27 de Outubro de 1949¹⁵.

Se a trajetória das pintoras é difícil de seguir, a das escultoras, mais complexa se torna ainda. Sempre existiram muito menos escultores que pintores e não é por acaso. Em regra, os requisitos técnicos da

¹² Ribeiro Artur, *Arte e artistas contemporâneos*, 2.^a série, Lisboa, Livraria Ferin, 1898, pp. 266-267.

¹³ Vide *Exposição Zoé Wauthélet Batalha Reis*, Lisboa, Pap. e Tip. Guedes, 1912.

¹⁴ “Exposição de quadros da sr.^a D. Zoé Batalha Reis”, *Ilustração Portuguesa*, 30 de Dezembro de 1912, p. 860.

¹⁵ *Diário de Notícias*, n.º 30 064, 28 de Outubro de 1949, p. 2.

escultura são fisicamente mais exigentes e as condições de espaço não se coadunavam, nem coadunam com a mesma facilidade. A escultura não era propriamente uma atividade que à semelhança do desenho e da pintura lustrasse habitualmente as meninas de famílias abastadas.

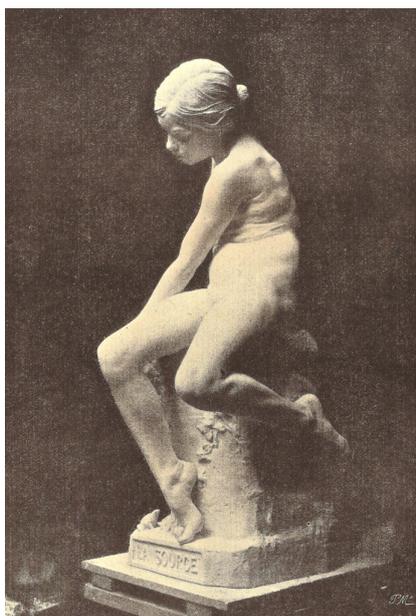
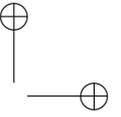


Figura 3 – Maria da Glória Ribeiro da Cruz, *La Source*, c. 1915. Gesso.

Natural do Porto, Maria da Glória Ribeiro da Cruz seguiu, sem alardes, este caminho tridimensional e pouco comum. Nasceu em 3 de Julho de 1891 na freguesia do Bonfim. Independentemente do genuíno impulso próprio, este é um dos casos em que uma filha de artista envereda também pela senda das Artes: o seu progenitor foi o pintor João Augusto Ribeiro (1860-1923)¹⁶ e sua mãe Elvira Ernestina Pinto da

¹⁶ Ana Paula Queiroz, *A criação escultórica feminina em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta, 2003, f. 36; <http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/17965/>; <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Entidades/EntidadesConsultar.aspx?IdReg=68216>.



Cruz. Tal como regista Ana Paula Queiroz, frequentou o Liceu Central do Porto e ingressou muito jovem, em 1902, na Escola de Belas-Artes do Porto. Cursou escultura entre 1905 e 1911 onde foi discípula de Teixeira Lopes (1866-1942) e Pintura Histórica entre 1908 e 1911¹⁷. Na sua trajetória sobressaem os seis anos de aprendizagem em Paris, na École National des Beaux Arts, sendo discípula de Laurent-Honoré Marqueste (1848-1920) e de Victor Peter (1840-1918), entre outros. Foi admitida no Salon em 1914¹⁸. Este percurso notável e invulgar é ainda marcado pela frequência da aula feminina da célebre Académie Colarossi, onde obteve o primeiro prémio tendo Biloul como mestre. Em Portugal participou, entre outras, nas exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1915 (onde obteve a segunda medalha com *La Source* – figura 3), 1916, 1917, 1918, 1919, em 1922 expôs na Secção de Desenho e Pastel e em 1926 na Secção de Desenho, Pastel e Gravura. No Jardim da Estrela, em Lisboa, pôde ver-se outrora “encenada entre verdes murmúrios” um múltiplo da peça *La Source – A fonte*¹⁹ e aí “jorrou” até aos anos 40 do século XX²⁰. Como registou Ana Paula Queiroz, encontra-se atualmente no átrio do Museu da Cidade.

II – Três artistas visíveis: Marie Bashkirtseff, Aurélia de Sousa e Anna Bilińska-Bohdanowicz

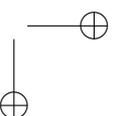
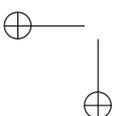
Na segunda metade do século XIX voltou a afirmar-se de uma maneira mais forte a diferença entre as artistas amadoras e as que exerceram esta atividade como uma profissão. Este é um dado comum e

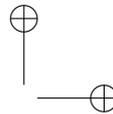
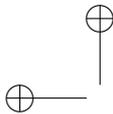
¹⁷ Ana Paula Queiroz, *A criação escultórica feminina em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta, 2003, f. 53.

¹⁸ *Ibidem*, f. 36-37.

¹⁹ Sandra Leandro, “Boa figura, má figura, sem figura: mulheres artistas no tempo da I República”, *in op. cit.*, pp. 280-281.

²⁰ Pedro Bebianco Braga, “Escultura na Estrela”, <http://www.jf-lapa.pt/site/pagina.asp?id=55§ion=False> (consultado em 27 de Abril de 2013).





muito significativo quanto à prática artística feminina quer portuguesa, quer eslava.

Maria Konstantinovna Bashkirtseva ou Marie Bashkirtseff²¹, como ficou mais conhecida, nasceu na Ucrânia em 24 de Novembro de 1858, no seio de uma família abastada. Instalou-se em Paris, em 1877, e frequentou a aula feminina da Académie Julian²², onde mulheres de diversas nacionalidades conviviam, especialmente as que desejavam fazer da Arte a sua profissão. Apesar do facto que mencionarei não constituir uma dificuldade para Marie Bashkirtseff, convém não esquecer que as propinas que as mulheres pagavam no final do século XIX na Académie Julian, eram o dobro das dos homens²³. . . Foi, no entanto, uma grande escola:

Ao proporcionar às mulheres o mesmo ensino que o ministrado na École, ao defender a sua dignidade como seres autónomos, e não como *diletantes* ou boémias amigas de pintores, ao insistir na importância do retrato como solução profissional para muitas delas, não foi por acaso que grandes pintoras saíram dos seus *ateliers*²⁴.

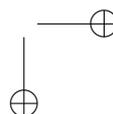
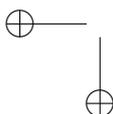
Marie Bashkirtseff estudou com Tony Robert-Fleury (1837-1912) e com Jules Bastien-Lepage (1848-1884) filiando-se na tendência realista. Estudar em Paris era um clássico na vida dos pintores da época, embora no caso das mulheres a exceção fosse infinitamente maior. Pouco depois de começar as suas aulas na Académie Julian, Bashkirtseff organizou lições particulares de anatomia, pois não teria acesso ao

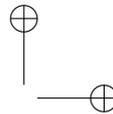
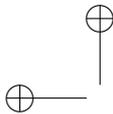
²¹ É de leitura obrigatória o capítulo do livro de Maria João Ortigão Oliveira, “Marie Bashkirtseff e o seu diário” in *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 349-353.

²² Para este tema ver Gabriel P. Weisberg e Jane R. Becker (eds.), *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian*, New York, The Dahesh Museum, 1999.

²³ Frances Borzello, *A world of our own: women as artists*, London, Thames & Hudson, 2000, p. 136.

²⁴ Maria João Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em contexto*, op. cit., p. 348.





seu estudo naquela instituição²⁵. Esta condicionante tem sido apontada como um dos motivos que ao longo de séculos tolheram a instrução e o percurso das senhoras artistas. Arredando-as de uma importante parte do conhecimento técnico, impelia-as para determinados temas em que o tratamento do corpo humano não se encontrava tão presente, pelo menos de um modo desenvolto.

Marie Bashkirtseff escreveu um diário precioso, perturbador, um documento de valor social incalculável onde revelou o conflito que era seu e de tantas outras jovens mulheres daquele tempo: uma divisão por vezes dramática entre o desejo de harmonizar as expectativas da família e o anseio de fazer valer as suas aspirações pessoais²⁶. Bashkirtseff faleceu muito jovem em 31 de Outubro de 1884 e no ano seguinte a *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, a que tinha pertencido, organizou uma exposição com cerca de duzentos pastéis, esculturas e óleos, o que revela uma atividade artística intensa²⁷.

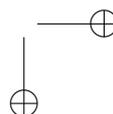
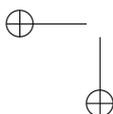
O diário que relatava a sua vida entre 1877 e 1884 foi um *best-seller* publicado em francês em 1887, em inglês em 1890 e em alemão em 1891. Em Portugal, Isabel Leite e mais tarde Florbela Espanca a ele se referiram²⁸. Esta espécie de autorretrato escrito estabelece uma ponte para o autorretrato pintado, uma prática comum, um lugar de passagem quase obrigatório no processo de individuação dos artistas e pelo qual Bashkirtseff passou. No caso das mulheres desta época foi também um sinal claro de afirmação no quadro do dispositivo ontológico. Surgem várias pintoras com paletas, por vezes de grandes dimensões testemunhando orgulhosamente a sua profissão, como num manifesto visual da liberdade de ser e de criar. Outro aspeto que convém destacar é a diferença na representação de si se a compararmos com tempos anteriores: já não se apresentam com o melhor vestido como acontecia, mas com a bata, ou avental de trabalho, com simplicidade. A transmissão da

²⁵ Frances Borzello, *A world of our own: women as artists*, London, Thames & Hudson, 2000, p. 145.

²⁶ *Ibidem*, p. 124.

²⁷ *Ibidem*, p. 124.

²⁸ *Vide* Maria João Ortigão de Oliveira, *op. cit.*, p. 350.



beleza deu lugar a uma autoimagem na qual se vinca mais e mais a profissão. No entanto, o agir livre pelo qual Marie Bashkirtseff tanto ansiou, tardava e são vários os “retratos” dessa falta de autonomia:

aspiro à liberdade de andar sozinha, de ir e vir, de me sentar nas Tulherias, e especialmente o luxo de parar e olhar para as lojas de artigos para as artes, de entrar nas igrejas e nos museus, de andar pelas velhas ruas à noite, é isso que eu desejo; e isso é a liberdade sem a qual ninguém se pode tornar um verdadeiro artista. (...). Vou arranjar um vestido burguês e uma peruca e fazer-me tão feia para ser tão livre quanto um homem²⁹.

Se muito se ouviu e conhece através do eloquente *Diário* de Marie Bashkirtseff, “a vida de Aurélia [de Sousa] é marcada por silêncios irrecuperáveis”³⁰. Maria João Ortigão refere, em belo dizer, que Aurélia “viveu o paradoxo da máxima reserva e da total exposição, transpondo em criação o que era incapaz de dizer doutro modo”³¹. Aurélia nasceu em 13 de Junho de 1866 em Valparaíso, no Chile, mas aos três anos a família regressou a Portugal e instalaram-se na Quinta da China, situada numa margem do Douro, junto à cidade do Porto³². Ali viveu de modo recatado e enigmático com o escândalo “único” de andar de bicicleta, atividade arrojada para uma mulher de então, em ousadia assinalada, por vezes à pedrada.

Quando o seu mestre particular Caetano Moreira da Costa Lima (1835-1898) usou de rara sinceridade assegurando que nada mais tinha a ensinar-lhe, Aurélia tomou a iniciativa de se inscrever em 1893, com a irmã Sofia de Sousa na Academia de Belas-Artes do Porto, instituição que frequentou com proveito até 1898³³. Como observa Raquel Henriques da Silva, contrariamente à maioria das estudantes do seu tempo,

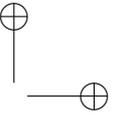
²⁹ Marie Bashkirtseff *apud* Frances Borzello, *A world of our own: women as artists*, London, Thames & Hudson, 2000, p. 135. Tradução da autora.

³⁰ Maria João Ortigão de Oliveira, *op. cit.*, p. 351.

³¹ *Ibidem*, p. 316.

³² Raquel Henriques da Silva, *Aurélia de Souza*, Lisboa, Edições Inapa, 2004, p. 20.

³³ *Ibidem*, p. 13.



Aurélia e Sofia de Sousa não se detiveram na etapa de estudo da cadeira de Desenho Histórico, frequentaram também o curso de Pintura Histórica tendo por mestre Marques de Oliveira (1853-1927)³⁴. Aurélia não concluiu o curso porque decidiu partir para Paris.

Ali cursou a Académie Julian a partir de 1899, por um período de cerca de três anos³⁵. Não chegou a ser colega de Marie Bashkirtseff e como refere Maria João Ortigão, se a tivesse conhecido o mais provável era estabelecer-se uma embirração constante e sem emenda, pois Marie impunha-se como “Grande Senhora” o que gerava sentimentos menos bons na maioria das colegas. Os seus mestres também foram outros: Benjamin Constant (1845-1902) e Jean-Paul Laurens (1838-1921), mas tal como Marie foi considerada uma excelente aluna. A sua irmã Sofia de Sousa juntou-se a ela mais tarde, contudo, ao longo dessa estada o ânimo de Aurélia foi decaindo.

Um comentário que deixou registado sobre a Exposição Universal de 1900, além de mostrar a sua alegria pelo sucesso de um notável escultor português, revela a emulação entre as senhoras artistas do Porto e de Lisboa: “Estou muito contente porque o Teixeira Lopes faz um figurão. Ao pé dos outros é que se vê como ele é superior. Ainda não vi as pinturas mas já me disseram que as senhoras de Lisboa expõem uma *súcia de caganifândias* (sic) qual delas mais estúpida”³⁶.

Refira-se a totalidade das pintoras que expuseram nesse importante certame e que Aurélia desdenhou: Maria Luisa Alto Mearim, Condessa de Alto Mearim, Branca Assis, Laura Sauvinet Bandeira, Maria Augusta Bordalo Pinheiro, Emília Santos Braga, Fanny Munró, Leonor da Silva Nogueira e Viscondessa de Sistello, Laura Santos, Virgínia Santos³⁷. Voltarei noutro lugar a este tema.

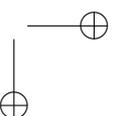
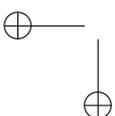
Grande parte da pintura que Aurélia concebeu expressa um profundo caráter intimista, de uma casa em que o género feminino era

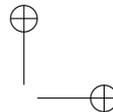
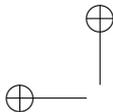
³⁴ *Ibidem*, p. 14.

³⁵ Maria João Ortigão de Oliveira, *op. cit.*, p. 340.

³⁶ Aurélia de Sousa *apud* Maria João Ortigão de Oliveira, *op. cit.*, p. 362.

³⁷ *Exposition universelle de 1900: catalogue illustre officiel de l'exposition décennale des Beaux-Arts*, Paris, L. Baschet, 1900, pp. 316-318.



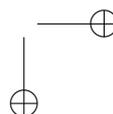
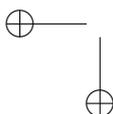


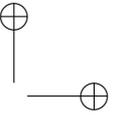
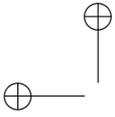
quase hegemónico. Cultivou o autorretrato e uma das suas obras emblemáticas, senão a mais significativa, é o excecional e impressionante *Autorretrato* de cerca de 1900, óleo sobre tela, 45 x 36 cm, do Museu Nacional Soares dos Reis. Aurélia fita diretamente e com expressão séria o observador. Autorretrato sobrepresente, frontal, tão simétrico quanto possível, traça o colo de azul e aplicações de renda, enfeitada por camafeu e impressionante casaco vermelho de gola redonda. Foi dessa forma despojada e direta que Aurélia se quis entregar nesta autoimagem inquietante e quase violenta. Foram vários os autorretratos que pintou e também se autorrepresentou como Santo António, ela que nasceu no dia em que é venerado. . . Enigmática, Aurélia de Sousa foi uma mulher que escapou ao previsível. Antes de morrer, em 26 de Maio de 1922, pediu às irmãs que queimassem o seu diário íntimo. . .

Anna Bilińska-Bohdanowicz (1857-1893) foi uma notável pintora polaca que viveu a sua infância na Rússia. Estudou música e pintura em Varsóvia e teve um contexto aparentado com Marie Bashkirtseff e Aurélia de Sousa ao frequentar também a Académie Julian. Como a primeira procurou o estudo da anatomia que não lhe ministravam³⁸ e como ela morreu muito jovem. Destacou-se como retratista e pintou um extraordinário autorretrato em 1887, *Autorretrato com avental e pincéis*, óleo sobre tela, 117 x 90 cm do Museu Nacional de Cracóvia, que é um registo de confiança em que venceu o seu estatuto profissional. A descrição seguinte é eloquente:

The Polish artist Anna Bilinska paints herself taking a break from here work. She is convincingly scruffy. She has not bothered to remove her apron, and, although her hair began the day pinned up, some tendrils have escaped. As she sits on a homely bentwood chair, she bends forward to stare at the spectator, a bunch of brushes held across her apron in one hand and her palette hanging down at the extremity of the other. The capacity of the language of self-portraiture to deal with women's chan-

³⁸ Frances Borzello, *A world of our own: women as artists*, London, Thames & Hudson, 2000, p. 145.





ging view of themselves is revealed by comparing this image with Angelica Kauffman’s submission to the Uffizi. This pose of Bilinska’s has not been seen before. She has set herself down in front of the curtain which forms a background for the model. The combination of transitory pose and backcloth is an understated but witty way of telling the spectator that she has become – but only temporarily – the model not the artist³⁹.

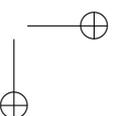
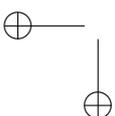
O género do retrato em que várias artistas se distinguiram causou alguns engulhos: “Num artigo de 1893, baseado numa entrevista, publicado na revista inglesa *Sketch*, o director mostra-se agradavelmente surpreendido com o facto de as mulheres ganharem (...) concursos, em especial no retrato, que era suposto ser domínio masculino”⁴⁰. No entanto, como refere Filipa Vicente, se se considerar um panorama retrospectivo o retrato foi o género privilegiado das senhoras artistas no Renascimento e no Barroco:

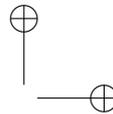
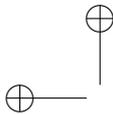
Possuir um auto-retrato de uma mulher artista significava uma dupla vantagem: por um lado, possuir um quadro pintado por uma mulher, algo raro e, portanto, considerado uma curiosidade, num período em que este era um critério muito relevante do coleccionismo; por outro lado, fruir da representação da mulher artista criada por ela própria. Tratava-se de reunir num único objecto a beleza da arte e a beleza da mulher artista, à qual aludiam muitos dos textos renascentistas que a elas se referiram⁴¹.

³⁹ Francis Borzello, *Seeing ourselves: women’s self-portraits*, London, Thames and Hudson, 1998, pp. 119, 121.

⁴⁰ Maria João Ortigão de Oliveira, *op. cit.*, p. 345.

⁴¹ Filipa Vicente, *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*, Lisboa, Babel, 2012, p. 83.



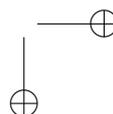
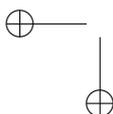


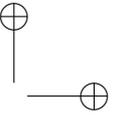
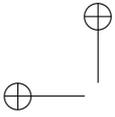
III – À terceira é de vez? A Pós-Graduação em Artes Visuais e Género da Universidade de Évora

Pinta-se agora outro retrato. Em Julho de 2011 alguns docentes do Departamento de Artes Visuais e Design organizaram uma Pós-Graduação em Artes Visuais e Género, pioneira no contexto académico português. Para o plano de estudos desta Pós-Graduação era e é especialmente importante considerar e questionar os estereótipos, bem como a responsabilidade e redefinição que as Artes Visuais podem originar atuando na sociedade, estabelecendo ligações entre o público e o privado, refletindo plasticamente sobre a especificidade dos corpos marcados pelo Género, raça, idade e grupo social. O curso foi estruturado com uma sólida componente teórica, mas com particular incidência na formação prática, como seria expectável no quadro académico em que se apresenta.

Através de unidades curriculares de carácter oficial, experimental e laboratorial na área da Pintura, Desenho, Gravura, Escultura, Práticas Performativas, Instalação, Fotografia e Vídeo, procurar-se-ia que os estudantes adquirissem uma visão transversal e interdisciplinar das Artes Visuais. Cada discente seria acompanhado ao longo da sua pesquisa artística por um professor de modo a desenvolver o seu potencial expressivo, realizando projetos artísticos pessoais que seriam apresentados na Exposição do Curso de Artes Visuais e Género, que planeámos realizar no final de cada ano académico e onde os alunos seriam avaliados por um júri constituído por docentes do curso e eventualmente por professores convidados de outras universidades. No término de cada ano letivo, seria publicada uma revista em edição *on-line*, com textos de conferencistas, docentes e uma seleção de trabalhos dos alunos.

Nas duas edições anteriores em que esta Pós-Graduação foi proposta (2011/2012; 2012/2013) não tivemos um número de candidatos suficiente para dar início ao seu funcionamento. O estado económico do país, o carácter específico do curso, a geografia terrestre e humana

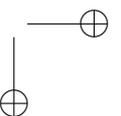
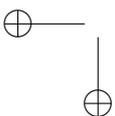




onde está implantada a Universidade de Évora, e muito em particular a divulgação, foram sem dúvida algumas das causas para o sucedido. À terceira será de vez? Consideramos fundamental equacionar a imagem como veículo de transmissão de padrões femininos e masculinos interrogando os panoramas conceptuais das teorias e práticas de reprodução artística e cultural. No futuro uma reflexão crítica sobre o processo de criação e aprovação pode tornar-se um caso de estudo bastante interessante, permitindo ponderar sobre as políticas de Género no sistema artístico, neste caso universitário.

No entanto, entre estes dois anos decidiu-se “dar a volta à história”. Esta Pós-Graduação suscitou o interesse da União de Mulheres Alternativa e Resposta – UMAR. A UMAR estava a desenvolver um projeto incidindo na Região do Alentejo intitulado Biblioteca Itinerante pela Igualdade de Género, conhecido como Projeto BIIG, no qual se promoveram Semanas pela Igualdade de Género em estreita coordenação com parceiros locais. Neste sentido decidimos unir sinergias e desenvolver com o apoio da Câmara Municipal de Évora uma iniciativa conjunta.

Foi assim que surgiu a exposição *Itinerâncias: Artes Visuais, Design e Género*. Que objetivos tinha esta exposição? Que se elaborassem projetos de Artes Visuais e de Design em contextos alargados e multidisciplinares, tendo em conta a temática do Género, em resposta a necessidades do foro artístico pessoal, mas também, cívicas e sociais e que se contribuísse através da criação artística e da sua exposição para a eliminação das desigualdades de Género, entre outras. Ou seja, que se agisse na sociedade através das Artes Visuais e do Design.



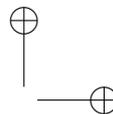
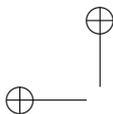
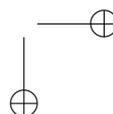
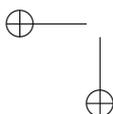


Figura 4 – Um ângulo da exposição *Itinerâncias: Artes Visuais, Design e Género* no Palácio de D. Manuel, Évora, 2012. Podem ver-se trabalhos de Margarida Branco, Marta Riera, Beatriz Perez e bem ao longe à direita de Rhaisa Muniz.
Fotografia: Margarida Branco.

Lançou-se a proposta e o calendário. A seleção das obras foi realizada por um júri alargado constituído por: Cristiana Pena (ESAD, Caldas da Rainha), Emília Ferreira (Casa da Cerca; Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa), João Oliveira (EIRA; Birkbeck Institute for Social Research, University of London), Manuela Cristóvão (DAVD – Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade de Évora; CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora), Sandra Leandro (Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade de Évora; CESNOVA – Faces de Eva – Centro de Sociologia da Universidade Nova de Lisboa; Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa; CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Teresa Furtado (DAVD; CHAIA), Teresa Sales (UMAR). Foram selecionados os seguintes participantes: Alexandre Rato, Ana Dias, Ana Teresa Almeida, André Batista, Beatriz



Perez, Carlos Rodrigues, Evelina Oliveira, Hugo Luís, Hugo Pereira, Juliana Silveira, João Alves, Letícia Barreto, Mafalda Marafusta, Margarida Diniz, Margarida Branco, Marta Alberto, Marta Riera, Mónica Soares, Rhaisa Muniz, Rute Campanha, Sofia Pereira, Tânia Neto e Vera Barroqueiro.

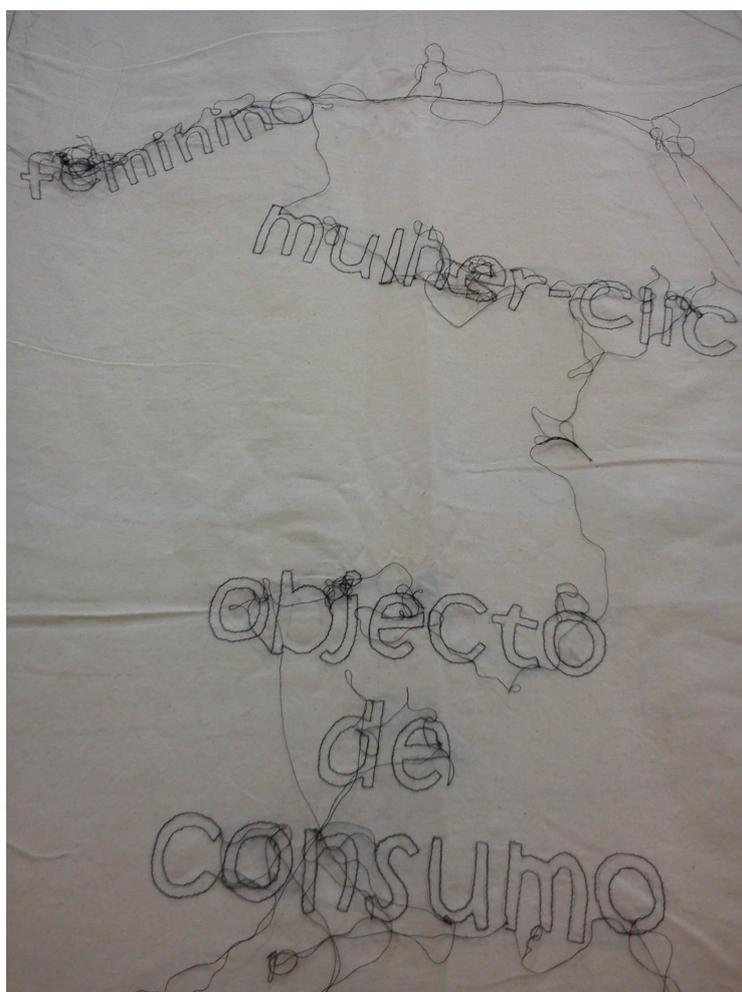
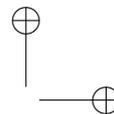
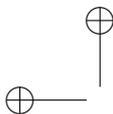


Figura 5 – Margarida Branco, *Sem título* (pormenor), 2004. Bordado sobre pano de algodão. Na figura 4 pode observar-se o “vestido” a que pertence.
Fotografia: Margarida Branco.

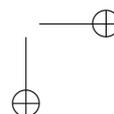
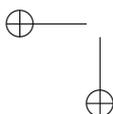


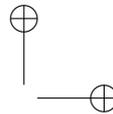
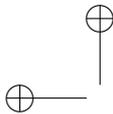
As propostas que surgiram foram a vários níveis muito diversas: *performances*, vídeo, pintura, instalação, escultura, etc. Apareceram trabalhos elaborados especificamente para essa exposição, mas também outros, que já tinham sido apresentados no âmbito das Licenciaturas, do Mestrado em Artes Visuais-Intermedia, ou do Mestrado de Ilustração da Universidade de Évora. Com o apoio inestimável da Câmara Municipal de Évora, foram editados folhetos, cartazes, um catálogo/brochura e a exposição foi instalada num espaço camarário qualificado, o Palácio de D. Manuel, onde a mostra decorreu entre 15 de Março e 5 de Abril de 2012.



Figura 6 – Trabalhos de Evelina Oliveira da série *À flor da pele*, 2011. 3 x técnica mista sobre tela, 100 x 100 cm.
Fotografia: Margarida Branco.

Tudo isto contribuiu para disseminar e fazer pensar uma temática inerente aos valores da cidadania, dando simultaneamente visibilidade a alguns trabalhos que se realizaram e realizam no Departamento de





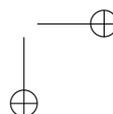
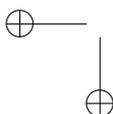
Artes Visuais e Design da Universidade de Évora. De resto, esta iniciativa pretendeu, desde o primeiro momento, estreitar laços entre a Universidade e a Cidade. Na inauguração em que estiveram presentes o Magnífico Reitor da Universidade de Évora, vários Vice-Reitores e a Vereadora do Pelouro da Educação e da Cultura da Câmara Municipal de Évora, Marta Riera, artista e ex-aluna do DAVD, e Hugo Pereira, aluno do mesmo Departamento, realizaram *performances*.

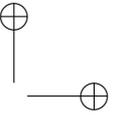
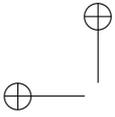
Recebemos o convite da Maio – Associação para a Igualdade, para expor nas suas instalações e uma versão possível dessa exposição foi montada na sede desse grémio eborense. Na inauguração da *II Exposição Itinerâncias Artes Visuais e Género* que ocorreu em 22 de Maio, Hugo Pereira fez uma *performance*. A exposição terminou em 2 de Julho. Para se continuar a cumprir a noção de Itinerâncias a mostra foi também montada por convite na Galeria World Legend – Leiria e Nascimento, em Lisboa, numa outra versão, em que a série de trabalhos de Ana Dias foi alargada. A inauguração da *III Exposição Itinerâncias: Artes Visuais, Design e Género* abriu com duas *performances*: de Marta Riera e de Hugo Pereira e esteve patente entre 25 de Outubro e 18 de Novembro de 2012.

José Gil observou que Portugal era o “país da não-inscrição”⁴²: os fenómenos acontecem, mas não acontecem, este traço existe com uma continuidade terrível que nos caracteriza enquanto sociedade. A cortina de invisibilidade que tem revestido as senhoras artistas de séculos anteriores é afinal semelhante, sem causar espanto, ao que acontece na atualidade. Têm ocorrido diversos encontros, conferências, debates, etc. sobre a temática de Género e ignora-se “olimpicamente” que algo de pioneiro se fez na Universidade de Évora. Para que no futuro seja mais simples e justa a inscrição na história de:

- Artistas;
- Estudantes de Arte;

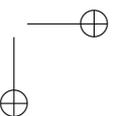
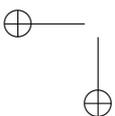
⁴² José Gil, *Portugal, hoje: o medo de existir*, 5^a ed., Lisboa, Relógio d’Água, 2005, p. 15.

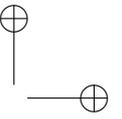
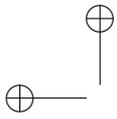




- Daqueles que não têm amigos jornalistas;
- Dos que não estão arregimentados em nenhum *lobby*;
- Dos que atuam nas múltiplas dimensões que a periferia pode ter...

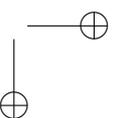
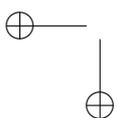
Para que seja mais simples e justa... Tento aqui assegurar a pluralidade e inscrever essa realidade.

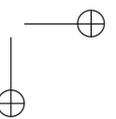
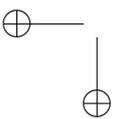
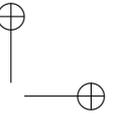
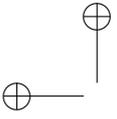


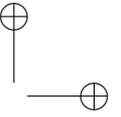
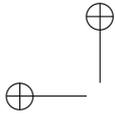


Parte IV

Linguística, Tradução e os Estudos de Género







Voces femeninas sudeslavas en español

Francisco Javier Juez Gálvez¹

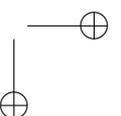
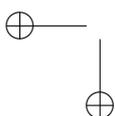
1. El caso esloveno

No se encuentra ningún nombre femenino esloveno como autora de cualquier libro publicado en español en España.

Solamente la notable poetisa contemporánea Svetlana Makarovič (Maribor, 1939) tiene un libro de poesía para niños publicado en España, pero en catalán: *Tieta Magda* (en original: *Teta Magda*, Barcelona, Grup Promotor d'Ensenyament i Promoció Català, 2002. Una segunda edición apareció en 2005, con el título *La tía Magda*). La traductora y autora de la iniciativa es Simona Škrabec (Ljubljana, 1968).

La misma poetisa ha visto publicada en edición bilingüe esloveno-catalana una selección de una docena larga de poesías en un pequeño volumen que también recoge muestras del poeta Brane Mozetič (Ljubljana, 1958), como fruto del seminario de traducción poética de Farrera de Pallars (Lérida) de abril de 2001, que reunió a estos dos poetas eslovenos con un colectivo de traductores. El librito lleva el título de

¹ Universidad Complutense, Madrid, España.
juezgálvez@filol.ucm.es.



una poesía de Mozetič, y éstos son sus datos bibliográficos: Svetlana Makarovič / Brane Mozetič, *He somiat que havies mort*, Seminari de Traducció Poética de Farrera, VI. Edició a cura de Melcion Mateu, Francesc Parcerisas i Iolanda Pelegrí, Vic (Barcelona), Generalitat de Catalunya, Institució de les Lletres Catalanes / Emboscall, 2004.

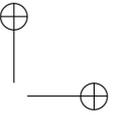
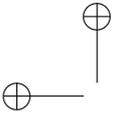
Gracias, principalmente, a la iniciativa de los descendientes de eslovenos de la República Argentina, a la labor del lectorado esloveno en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y los subsidios de ayuda a la edición de la Fundación Trubar de Ljubljana, varios títulos de autora eslovena han visto la luz en la Argentina.

En la editorial bonaerense Gog y Magog se publicó en 2010 el poemario *Mujer ajenjo* (título tomado de la poesía *Pelin žena*), precisamente de Svetlana Makarovič, en traducción de Julia Sarachu, con la colaboración de Mojca Jesenovec.

Otra poetisa y dramaturga eslovena, Saša Pavček, ha publicado dos traducciones en Buenos Aires: en 2010 la trilogía *Esta noche en escena, trilogía dramática: La fuente pura y ardiente del amor. Aria. ¿O Bruno o dos?* (Buenos Aires, Zoe/re-Lar) y en 2012 *Vísteme con un beso (Obleci me v poljub)*, Libros de la talita dorada, Colección Tatuaje en el viento 9, Buenos Aires, traducido por Ana Cecilia Prenz Kopusar.

Por desgracia, tales traducciones han tenido una difusión relativamente limitada, pues, no sabemos en otros países de Hispanoamérica, pero en Europa son completamente desconocidas.

Lo mismo cabe decir de dos libros de autoras eslovenas publicados en Buenos Aires, pero no que parecen haberse traducido del esloveno, puede que por no haberse quizá escrito o publicado en esloveno originariamente. Se trata de Eva Petrič, *Una caja sin piel, flotando*, Buenos Aires, Ediciones B, 2011, traducido por Raquel Albornoz, y Brina Svit, *Coco Dias o La Puerta Dorada*, Buenos Aires, Corregidor, 2009.



2. Dos literatas serbias

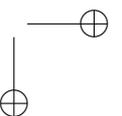
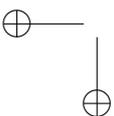
Es comparable a la presencia de las literatas eslovenas en español la situación de las literatas serbias, o aún más escasa, pues no podemos contar con el correlato de las ediciones (solamente) hispanoamericanas.

De hecho, también debemos esperar hasta el último año del siglo XX para dar con una publicación: se trata de la interesante novela de Svetlana Velmar-Janković (Belgrado, 1933) *Lagum*, literalmente “Galería de mina”, 1990). En 1997 apareció en francés con el título *Dans le noir* (traduit du serbo-croate par Alain Cappon, Paris, Phébus), y fue destacada entre las mejores novelas del año editadas en Francia por la revista *Lire*. Francia es, pues, la vía de entrada de esta novela parcialmente autobiográfica en España, a través de la traducción francesa: Svetlana Velmar-Janković, *En tinieblas*, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 2000. Traducción del francés: Andrea Morales Vidal. No obstante, en España no llegó a tener una repercusión crítica o lectora especial.

Sólo un volumen de poesía nos es conocido, en edición bilingüe serbo-española, de una autora serbia, Dušica Nikolić Dann (Belgrado, 1955), afincada en España desde hace años: *Tuga na drugi način / Otro modo de tristeza* (Madrid, Editorial Alfalfa, Colección Poesía, n.º 15 / con la colaboración de Liber Factory, 2010; Prepev / Versión española: Alba Azucena Torres).

Este volumen ha tenido cierta repercusión en revistas de poesía y arte, como la electrónica *Niram Art*, donde Diego Vadillo López le dedica un artículo².

² Diego Vadillo López, “Dušica Nikolic [sic] Dann, la poetisa que vino del frío”, *Niram Art magazine*, n.º 5-6, 2012 <<http://niramartmagazine.espacioniram.com/dusica-nikolic-dann-la-poetisa-que-vino-del-frio/>> (consultado en Noviembre de 2013).



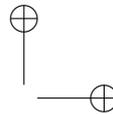
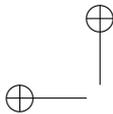
3. Historia de un éxito relativo: tres narradoras y una poetisa croatas

Es curioso cómo cada una de las cuatro literatas croatas haya encontrado su voz en español en España en un decenio distinto y correlativo, como para no colapsar el mercado editorial. Además de estar desigual e irregularmente representadas con respecto a su respectiva recepción europea o universal, cada una entra con una “etiqueta” genérica distinta, a través de distintas editoriales.

La primera autora traducida lo es también por su cronología, pues entra en el mercado editorial en español en la década de 1980, en dos continentes: se trata de la conocida como “Andersen croata”, Ivana Brlić Mažuranić (1874-1938), que se publica en clave de autora de literatura infantil, con sus obras ricamente ilustradas. Su obra traducida al español y publicada en 1988 se titula *Cuentos de tiempos lejanos* y es el número 48 de la colección “La locomotora” de Alborada ediciones S. A., de Madrid. Aunque se da el título original correcto en la página 4 (*Priče iz davnine*), y bajo él el nombre de la traductora (Traducción: Mercedes Corral), es bastante evidente que se trata de una traducción indirecta, concretamente de la italiana de Franjo Trogančić (1913-1974), publicada en Turín³.

A pesar de haberse publicado la primera edición del libro de Ivana Brlić Mažuranić en 1916 en Zagreb, en plena Monarquía Austro-Húngara, el cuadernillo de 64 páginas que acompaña la edición española, escrito por Francisco Javier Rodríguez Pequeño, expone una delirante contextualización en clave yugoslava de la autora, siguiendo en ello la

³ *Racconti e leggende della Croazia* di Ivana Brlić Mažuranić. Traduzione di Franjo Trogančić. S. A. I. E. – Torino. [s.a.]. Coinciden en todo el orden, título y número de los cuentos traducidos, pero no el título de la obra. Sin embargo el traductor en su prólogo (pp. 5-7) se refiere a la obra como *Racconti dei tempi lontani*. Y el cotejo de diversos pasajes también lo confirma.



línea aparecida en la publicación de la especialista en literatura infantil Carmen Bravo-Villasante (1918-1994)⁴.

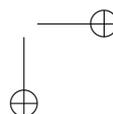
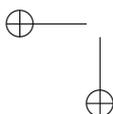
Es curioso que en esos mismos años, dos chilenos de Antofagasta de origen croata, Jorge Razmilić Vlahović (1922-2000) y Andrés Rajević Bezmalinović (n. 1929), emprenden la traducción y edición de clásicos de las literaturas sudeslavas. En 1989 y 1992 aparecen en Santiago de Chile, editados por Verinsa S. A., sendas traducciones de las dos obras clásicas de Ivana Brlić Mažuranić, publicadas en sus versiones originales croatas en Zagreb en 1913 y 1916, respectivamente: *Las aventuras del aprendiz Lápich* (título original *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*) y *Cuentos de antaño (Croatas)*⁵, con un título más cercano – obviamente por ser traducción directa del original croata – al de la edición española de 1988.

La primera traducción del tándem croato-chileno vuelve a editarse años después. En 2000 hay una nueva edición de *Las aventuras del aprendiz Lápich* en Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, y en 2008 aparece en Madrid en Lual Ediciones⁶. Ambas ediciones ofrecen algunas variaciones en el texto original y, por supuesto, nuevas ilustraciones distintas de las originales.

⁴ Carmen Bravo-Villasante, *Historia de la literatura infantil universal*, Madrid, Doncel, 1971. Se dedica un capítulo, que consta de 3 páginas más una de bibliografía (con cuatro unidades bibliográficas), a “Yugoslavia” (pp. 237-240). Su único apartado se titula: “I. Los cuentos de Jovan Jovanovic y de Ivana Brlic Mazuranic. – Las novelas de Branco Copic y de France Bevk”.

⁵ A propósito de la 1.^a edición chilena de *Las aventuras del aprendiz Lápich*, podemos aducir una desafortunada rúbrica en el libro de Manuel Peña Muñoz, *Alas para la infancia: fundamentos de una literatura infantil*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Colección El Sembrador, 1995, titulada “Las Aventuras del Aprendiz Lápich, un Clásico de la Literatura Infantil Yugoslava” (pp. 146-147), donde se recoge *in extenso* el texto de la Sra. Bravo-Villasante citado en nota anterior.

⁶ Tanto la edición impresa (p. 175) como la página *web* de Lual ediciones <<http://www.lualediciones.es/autor/ivana-brlic-mazuranic>> (consultado en Noviembre de 2013) anuncian la preparación de una edición de los *Cuentos de antaño* de Ivana Brlić Mažuranić, sin que cinco años después se haya producido.



En los años '90 del siglo XX entra una nueva autora, la más publicada de todas las eslavas meridionales en español, en clave de literatura feminista. Se trata de Slavenka Drakulić (Rijeka, 1949), pero que, sin embargo, sólo podemos considerar efímera, pues realmente se mantiene sólo diez años (1992-2001), con tres títulos básicos, aunque señalaremos unas salvedades.

Su primera novela traducida al español es *Piel de mármol* (en original *Mramorna koža*, publicada en Zagreb en 1989 como segunda novela de la autora). La editó una editorial pequeña de Madrid, Grupo Libro 88, en 1992, en traducción de Luisa Fernanda Garrido Ramos, que es, en coautoría con Tihomir Pištelek, también la traductora de los otros dos títulos de Drakulić traducidos del croata al español.

Aunque la revista literaria *Quimera*, en una reseña al libro posterior, dice de éste que pasó inadvertido, también gozó de alguna reseña, como la descriptiva y teórica – no afirma nada sobre la calidad o valores literarios de la novela o su traducción – de Carmen Rodríguez en *ABC Literario* (Madrid, 15.I.1993, p. 12).

La segunda novela de Slavenka Drakulić traducida al español tuvo mucha mejor fortuna. En primer lugar, aparece en una de las grandes editoriales barcelonesas, Anagrama, en su popular colección “Panorama de narrativas”, en 1999, cuatro años después de su edición original croata (Zagreb 1995, como *Božanska glad*, literalmente “Hambre divina”). Y su éxito llevó a la editorial a una edición más, en 2001, en formato bolsillo, en la colección “Compactos”.

El título de esta novela es en español *El sabor de un hombre*, a partir de los títulos más comerciales de la obra en otras lenguas europeas: probablemente pesó más en la decisión editorial su repercusión en Europa que la presencia ya de otra obra de la autora (*Piel de mármol*; de hecho, en la nota biográfica de la solapa interior del libro se cita como *Marble Skin*) en el panorama editorial español.

El sabor de un hombre, con su tema de canibalismo neoyorquino entre la polaca Tereza y el brasileño José, adapta el caso parisino del caníbal japonés Issei Sagawa y su víctima neerlandesa, ya tratado litera-

riamente, entre otros, por Jūrō Kara en *La carta de Sagawa*, publicada en español también por Anagrama en 1988.

El sabor de un hombre fue ampliamente reseñado en diversos medios de comunicación, grandes diarios y revistas literarias: desde *El País*, con reseña de Beatriz Hernanz (Madrid, 2.V.1999), que compara la novela con *El amante* de Marguerite Duras (símil poco original, pues aparece en una cita en la contraportada del libro), hasta *Clarín. Revista de nueva literatura* (Oviedo, 1999, n.º 20, pp. 66-67), reseñado por Fernando Sánchez Alonso.

Siguiendo la estela de *El sabor de un hombre*, pero con el valor añadido de su temática derivada de las guerras yugoslavas de finales del siglo XX, así como por la perspectiva feminista, Anagrama publica en el mismo 2001 en que se reedita la novela citada anteriormente una nueva novela de Drakulić, *Como si yo no estuviera* (publicado en Split en 1999 como *Kao da me nema*). Aparte de una amplia repercusión mediática en internet, así como en Hispanoamérica, se reseña también en *ABC Cultural* (Mercedes Monmany, “Guerra, mujeres y daños colaterales”, *ABC Cultural*, Madrid, 5.I.2002, p. 11).

Esta última novela apareció también en gallego años después, en la colección “Edición Literaria / Alternativas / As Literatas” de Edicions Xerais de Galicia (Vigo, 2005) en traducción de Jairo Dorado Cadilla, con el título *Como se non existise*. Aunque se tradujo directamente del croata, no hay duda de que se trataba de llenar un hueco en la colección de autoras femeninas traducidas al gallego. Es curioso cómo hay diferencias señalables entre la versión en español y la versión en gallego, lo que – planteamos como posible hipótesis – quizá podría deberse a “traducción de género.”

Slavenka Drakulić es también autora de libros de ensayo de bastante éxito en lengua inglesa. Y precisamente su última publicación en español, en *Global Rhythm* (Barcelona, 2008) traduce *They would never hurt a fly: War criminals on trial in the Hague* (la traductora, Isa-

bel Núñez, es también autora del sugerente libro *Si un árbol cae. Conversaciones en torno a la guerra de los Balcanes*, Barcelona, Alba, 2008).

No matarían ni una mosca: Criminales de guerra en el banquillo mediáticamente se ha recibido como un libro periodístico, de tal manera que más que reseñas encontramos entrevistas con la autora. De esa manera, el mismo día 22.II.2008 aparecen en dos medios de Madrid sendas entrevistas con Slavenka Drakulić: Jacinto Antón, “Ninguno estamos libres de caer en la maldad” (*El País*) y Álvaro Colomer, “El periodismo incómodo de Draculik” [*sic*] (*Yo Dona*, suplemento femenino de *El Mundo*).

Dubravka Ugrešić (Kutina, 1949), si en lo político y vital llevó una vida paralela a Slavenka Drakulić, “gozando” del papel oficial de disidente de la nueva República de Croacia, en lo que toca a la recepción literaria de su obra en España ha tenido un gran retraso, teniendo en cuenta que sus primeras obras de éxito se publicaron en Croacia desde 1981, con gran éxito en sus traducciones a diversas lenguas europeas.

Efectivamente, ésta es la autora croata que no llegó al español hasta el siglo XXI, y en este caso su clave es el postmodernismo. La obra traducida abarca un período parentético de ocho años de su creación: 1998-2005 (siete, en las traducciones españolas: 2003-2009), y consta de dos novelas y dos libros de ensayo que se alternan, publicados en el mismo orden en original y en español. Y en ese momento, al parecer, el mercado literario español se estanca para recibir más obras de Dubravka Ugrešić.

Otro detalle que habla de la irregularidad de su recepción es que tres editoriales distintas las han publicado, con tres distintos equipos de traductores (en el caso del segundo título, insólitamente, a través del inglés).

La primera obra de Ugrešić publicada en español fue la novela *El Museo de la Rendición Incondicional* (en original, *Muzej bezuvjetne predaje*, 1998). Con una pausa de cinco años respecto al original apareció en Alfaguara (Madrid, 2003), en traducción de María Ángeles

Alonso y Dragana Bajić. A pesar, o quizá gracias al retraso, tuvo una repercusión crítica bastante notable, con reseñas en *ABC Cultural* (Mercedes Monmany, “El libro del exilio”, Madrid, 25.X.2003, p. 12), *Quimera* (Isabel Núñez, “El mundo como museo”, n.º 242-243, Abril de 2003, pp. 99-100). “El libro de la semana” de *El País* es para Sergi Pamies este libro (“Rendición incondicional”, 22.I.2005).

Gracias por no leer (La Fábrica Editorial, Madrid, 2004) es una colección de ensayos publicados como *Zabranjeno čitanje* (“Prohibido leer”) en 2001. La versión española es traducción del inglés de Catalina Martínez-Muñoz.

La misma editorial barcelonesa (Anagrama), la misma colección (Panorama de narrativas) y los mismos traductores de Slavenka Drakulić (L. F. Garrido Ramos, T. Pištelek) se repiten en la segunda novela de Dubravka Ugrešić publicada en España en 2006: *El Ministerio del Dolor* (*Ministarstvo boli*, 2004). Ya podríamos decir que consagrada, se prodigan las reseñas en medios españoles como *La Vanguardia* (Isabel Núñez, “Amsterdam, ciudad arenosa del exilio”, *La Vanguardia (Culturas)*, Barcelona, 18.X.2006, p. 10) o *El País*, que publica más bien un comentario (Sergi Pamies, “La «yugonostalgia»”, *El País* (edición Cataluña), 13.X.2006), pero también se hace presente en América (con la reseña de José Ángel Báez en *Arcadia*, Bogotá (Colombia), n.º 15, Diciembre de 2006, p. 32).

Su último libro publicado, en 2009, es la recopilación de ensayos breves *No hay nadie en casa* (*Nikog nema doma*, 2005), con las mismas referencias de la publicación anterior, pero en la colección “Crónicas”, de Anagrama. Pareciera que ya ha habido demasiadas reseñas de Ugrešić en España, así que se pasa a la entrevista (Peio H. Riaño, “La identidad es un chicle para estirar y hacer globos”, *Público*, Madrid, 14.VI.2009; Alejandro Luque, “Cuanto más pequeña es una nación, más furiosa es”, *Mediterráneo Sur*, 2010 <http://www.mediterraneosur.es/prensa/ugresic_dubravka.html>, consultado en Noviembre de 2013), o a adelantar capítulos del libro (Dubravka Ugrešić, “No hay nadie en casa: Derecho a la infelicidad”, *El País*, Madrid, 26.VII.2009);

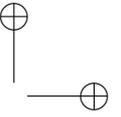
en América también se publican entrevistas (Adriana Cortés Koloffon, “Dubravka Ugrešić: escribir desde el exilio”, *La Jornada Semanal*, n.º 767, México D. F., 15.XI.2009), pero se escriben reseñas (Mercedes Estramil, “El dios de la maleta”, *El País. Suplemento Cultural*, Montevideo (Uruguay), 4.VI.2010).

Y por fin, llega la década de 2010, en clave de poesía. El primer poemario de autora croata publicado en español se edita en las Islas Canarias en 2011: Ivana Bodrožić, *Primer paso a la oscuridad*, Ediciones Baile del Sol, Deleste/7, Tegueste (Tenerife), 2011. Traducción de Ivana Lončar y Carolina Rouco Chao.

La única reseña que conocemos es del escritor Alberto García-Teresa en *Culturamas. La revista de información cultural en internet*, 31.VII.2011 (<<http://www.culturamas.es/blog/2011/07/31/primer-paso-a-la-oscuridad/>>, consultado en Noviembre de 2013).

En realidad, podríamos hablar de una vía de traducción “genérica”, entendiendo por género en este caso “las literaturas de Europa Oriental”, pues se publica en el marco de la colección Deleste (Del Este) de la editorial tinerfeña Ediciones Baile del Sol, como su número 7, tras dos poemarios rumanos, dos libros de cuentos, uno croata y otro esloveno, un poemario de autora hispano-croata y una novela búlgara. Punto de referencia de la selección editorial ha sido la recepción por parte de las obras de algún tipo de premio literario, y en ese sentido la recomendación del poemario *Prvi korak u tamu* (2005) de Ivana Bodrožić (Vukovar, 1982) no podría haber sido mejor: había recibido en Croacia la “Guirnalda de Goran” para poetas jóvenes como manuscrito inédito y una vez publicado el premio “Kvirin” para poetas de hasta 35 años.

Unos años antes se había publicado en México un poemario de dos autores, el primero de ellos mujer, como anticipo a nuestra taxonomía decenal: se trata de Lana Derkač (1968) y Davor Šalat (1969), cónyuges según informa la breve introducción. El libro se titula *Murmullo sobre el asfalto. Dos poetas de Croacia*. Traducción y compilación de Željka Lovrenčić (La Zonámbula, Guadalajara (Jalisco), 2008). La



breve reseña de Ricardo Solís (“*Murmullo sobre el asfalto. Dos poetas de Croacia*, muestra de literatura contemporánea”) en *La jornada de Michoacán* (Jalisco, 27.02.2009) orienta eficazmente al lector mexicano e hispanohablante en general de la calidad y el contenido del libro.

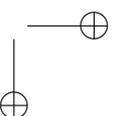
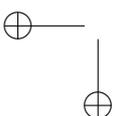
Casi como curiosidad, podemos citar la presencia de una dramaturga croata, Asja Srnec Todorović (Zagreb, 1967), que, aunque no representada, vio publicada su drama *Mrtva svadba* (estrenado en Zagreb en 1990 y publicado en 1991) en traducción al gallego en 1999 en la *Revista Galega de Teatro* en 1999, como cuaderno central o separata, con los siguientes datos bibliográficos: Asja Srnec, *As vodas mortas*, Traducción do croata ao castelán: F. J. Juez Gálvez. Versión ao gallego: Pedro P. Riobó. *R. G. T. Revista Galega de Teatro. Información teatral*. Segunda época. Número 20 [Cangas, Pontevedra] primavera-verán 1999. Caderno central / Separata. Textos [Teatrais] XVI, [1-32].

La traducción se encuentra en el contexto de los dos números de la *Revista Galega de Teatro*, 19 y 20 (diciembre 1998 / primavera-verán 1999, respectivamente) dedicados a “Otros teatros europeos”. En el n.º 19, pp. 7-9, se encuentra el artículo de la teatrológa croata Dubravka Vrgoč “Teatro croata durante a guerra (1990-1995)”, donde se comenta ampliamente *Las bodas muertas / As vodas mortas*.

4. La caótica recepción de las escritoras búlgaras

Si la recepción general de la literatura búlgara en el mundo hispanohablante es especialmente desordenada, casi incomprensible, el caso de las escritoras no podía ser una excepción.

En realidad, sólo una poetisa búlgara, la clásica contemporánea Blaga Dimitrova (1922-2003) parece haber encontrado un nicho editorial, pues en diez años han aparecido tres poemarios de su autoría, en el primer caso, compartida.



La Asociación Cultural El Último Parnaso, de Zaragoza, editó dos modestos volumencitos dedicados a la poesía búlgara, ambos en cotraducción de Rada Panchovska, traductora asidua de literatura española al búlgaro, y Francisco J. Úriz.

El primero, titulado *Cuatro poetas búlgaros*, comprende una selección de poesías de Elisaveta Bagriana (1893-1991), Blaga Dimitrova, Nikolay Kánchev (Byala Vodá, 1936) y la propia Rada Panchovska (Obórishte, 1949), y se publicó en 1997.

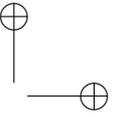
Al año siguiente, 1998, apareció *Avegrafías: Oratorio de aves*, ya dedicado por entero a la obra poética de Blaga Dimitrova.

En *Quimera. Revista de Literatura* de Barcelona aparecieron dos notas o artículos breves en 1999, el primero anónimo, con el título “Literatura búlgara” (n.º 177, Febrero de 1999, p. 4) donde básicamente se cita el nombre de Blaga Dimitrova y la Feria de Leipzig:

¿Qué sabemos de la literatura búlgara? Habremos, si acaso, oído pronunciar el nombre de Blaga Dimitrova o leído algo de su poesía traducida al inglés o el francés [...] La Feria del Libro de Leipzig [...] invita este año a Bulgaria, que estará representada por unos veinte escritores [...]

Y cuatro meses después, en el n.º 181 de *Quimera* (Junio de 1999, p. 4), se publica la secuela del artículo, esta vez firmado, por Francisco J. Úriz, “Literatura búlgara bis”, donde se hace referencia a las traducciones españolas de *Avegrafías* y *Cuatro poetas búlgaros*, así como a otras traducción de poetas búlgaros al español en publicaciones periódicas o colectivas.

En 2006, sin embargo, la antología bilingüe *Espacios (Prostranstva)* texto em búlgaro, publicada en la notable editorial barcelonesa “La Poesía, señor hidalgo”, en traducción, edición bilingüe y prólogo de Zhivka Baltadzhieva (Sofía, 1947), a pesar, o quizá precisamente por ello, por la peculiaridad de la selección *personal* de la responsable de la edición, ha conseguido, finalmente, una recepción crítica envidiable, con numerosas y elogiosas reseñas en medios culturales, como



El semanal (suplemento cultural de *El Mundo*), escrita por Clara Janés (Madrid, 21.IX.2006), *ABC Cultural* (Jaime Siles, “Reflexión y lenguaje”, Madrid, 30.IX.2006, p. 19), *Clarín. Revista de nueva literatura* (Rada Panchovska, “Espacios sonoros”, Oviedo, 2006 julio-agosto, pp. 75-76), llegando incluso a México, donde se ha publicado la reseña: Susana Corcuera, “Los cerrojos de Dimitrova”, *La Jornada Semanal*, n.º 647, México D. F., 29.VII.2007.

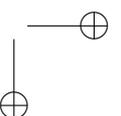
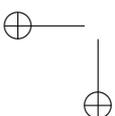
La prosa se ha encontrado representada por el interés de unos editores noveles, con el sello “Nocturna ediciones”, por incluir a la galardonada Elena Aléxieva (Sofía, 1975) en su incipiente catálogo, para abrir la colección “Noches blancas”, con la colección de cuentos *¿Quién?* (Koñ, 2004). La traducción al español se realizó en Bulgaria por Liliána Tabákova, que ha traducido algunos títulos búlgaros al español en los últimos años.

La publicación de *¿Quién?* no ha despertado demasiado interés, por lo que sólo hemos tenido noticia de reseñas en blogs literarios de internet⁷.

La última publicación de literatura búlgara de autora femenina en español es muy reciente. Se trata de una novela salida de las prensas barcelonesas de los Libros del Asteroide en Febrero de 2013. La autora es la polifacética (música, política, diplomática, escritora desde 1996) Léa Cohen [*sic*] (Sofía, 1942), quien pertenece, según algunos críticos literarios, a la “literatura hebrea de Bulgaria” – con polémica incluida entre el crítico y la autora –; y en esta misma línea, otro representante notable como es Angel Wagenstein (Plóvdiv, 1922), ha visto publicada una trilogía también en los Libros del Asteroide, con notable éxito (7 + 3 + 1 edición, respectivamente), entre 2008 y 2010.

La novela *La estratagema* (*Konzorcium Alternus*, 2005), en traducción de la ya citada Liliána Tabákova, ha tenido una repercusión crí-

⁷ Por ejemplo, <<http://letratlanticanarrativa.blogspot.com.es/2010/09/quien-por-ana-rodriguez-callealta.html>> (post de 26.IX.2010) o <<http://memoriasdeunapersona.normal.blogspot.com.es/2011/01/resena-quien.html>> (post de 26.I.2010) (consultados en Noviembre de 2013).

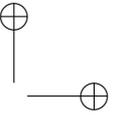
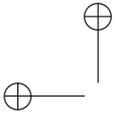


tica más que notable, con multitud de reseñas en toda clase de medios de comunicación, ya impreso, ya en internet: El suplemento cultural *Babelia* del diario *El País* (José Luis de Juan, 6.IV.2013, p. 79), *Diario Vasco* (Íñigo Urrutia, “Bulgaria noir”, San Sebastián (Guipúzcoa), 22.II.2013, p. 101), *Suma cultural* (Adolfo Torrecilla, 3.IV.2013 <<http://sumacultural.unir.net/201304039667/la-estrategema>>, consultado en Noviembre de 2013), *Détour* (Óscar Brox, “Léa Cohen. Relato de la amistad de tres amigas” <<http://diarios.detour.es/?p=3372>>, consultado Noviembre de 2013), etc.

Citaremos también, para terminar, a escritoras búlgaras, que, radicadas en España, publican sus obras, bien en búlgaro (más frecuentemente en Bulgaria, en algún caso en España, prácticamente en autoedición), bien en español, bien en edición bilingüe, en autotraducción. A título de ejemplo de este último caso es el de la ya citada Zhivka Baltadzhieva, que publicó en 2012 en Madrid su poemario *Fuga a lo real / Bǵagstvo v realnostta*, en Amarcord Ediciones.

Otro caso curioso es el de Maroussia Alexandrova Atanasova, cuyo primer libro se escribió y publicó directamente en español. Se trata de *Cartas para un incrédulo*, una colección de ocho “cartas” de tema esotérico, que llevan el n.º 22 de la colección “Novísima Biblioteca” de Ediciones Irreverentes (Madrid, junio de 2007). Pues bien, antes de terminar ese mismo año se había publicado su amplio poemario en edición bilingüe búlgaro-española *Tocando la eternidad / Dokosvane do večnostta*, en Bohodón Ediciones, Tres Cantos (Madrid), Diciembre de 2007, con ilustraciones de la propia autora.

Otra autora residente en España, Tanya Ivanova (Sofía, 1972), ha optado por la edición de su novela en dos volúmenes independientes, ya en español, *Encuentros con el loco*, ya en búlgaro, *Srešti s ludija* (Edición de autor, Barcelona, Agosto de 2011). Tan sólo en español salió también en autoedición su siguiente libro de prosa de no ficción, *Soledad compartida* (Diciembre de 2012).



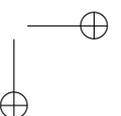
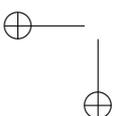
5. A modo de recapitulación

Algunas voces de escritoras sudeslavas han logrado hacerse oír en las páginas de los libros en español, pero muy pocas. En alguna de esas literaturas – eslovena, serbia – la presencia de sus autoras es prácticamente simbólica, y parece pesar más el hecho anecdótico sobre el valor de la consagración literaria.

Las literaturas croata y búlgara al menos han llegado a tener algunos “buques insignia”, sobre todo la primera de ellas: tres prosistas croatas han publicado entre dos y cuatro títulos en el mercado hispanohablante. La “Andersen croata”, por su propia naturaleza de “autora de literatura infantil”, no suele aparecer marcada “nacionalmente”, salvo para mal: *cf.* 1.^a edición de *Cuentos de tiempos lejanos* (Madrid, 1988); pero ha logrado 3 + 2 ediciones de sus obras. En cambio, Slavenka Drakulić y Dubravka Ugrešić sí han entrado en la comunidad lectora como “autoras croatas”, pero ambas se han estancado en el cuarto título, y sólo uno de ellos (*El sabor de un hombre*, de Drakulić) ha llegado a una segunda edición.

En la literatura búlgara han entrado sólo dos poetisas muy notables del siglo XX en poemarios exentos, Elisaveta Bagryana y Blaga Dimitrova. Aquélla una sola vez en volumen compartido, ésta además con dos libros más. Pero, en todo caso, hay que tener en cuenta la poca difusión de los dos primeros, y también cierto elitismo de “editorial de poesía” del tercero.

Generalizando, la repercusión crítica de algunas autoras es destacada – pensamos en Slavenka Drakulić, Dubravka Ugrešić, Blaga Dimitrova, Léa Cohen – por el número y calidad de las reseñas, en general elogiosas, pero casi siempre acrílicas. Y sobre todo porque no sitúan a las escrituras en el contexto de su literatura nacional, en su pertenencia cultural.



6. Apéndice bibliográfico

Jesenovec, Mojca (edición e introducción), *Bibliografía de traducciones de literatura eslovena a las lenguas de la Península Ibérica hasta el año 2008 / Bibliografija prevodov slovenske literature v jezike Iberskega polotoka do leta 2008*, Ljubljana, Center za slovensko književnost / Centro para la literatura eslovena, 2011.

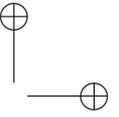
Juez Gálvez, Francisco Javier, “Južnoslavenske književnosti u Španjolskoj”, *Književna smotra. Časopis za svjetsku književnost* 23/117 (3) (Zagreb, 2000), pp. 53-67.

—, “Bălgarskata literatura v ispanski prevod (XX vek)” / “Bulgarian Literature in Spanish Translation (20th Century)”, *Bălgaristika 2001: Dokladi ot meždunarodnata rabotna srešta. Sofija, 21-22 septemvri 2011 g.*, Sofija, Centralna biblioteka na BAN, Săvet za čuždestranna bălgaristika, 2001, pp. 76-86.

—, “Pregled hrvatske književnosti prevedene u Španjolskoj 90-tih godina 20. stoljeća”, *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova IX. (Hrvatska književnost u prijevodima: emisija i recepcija)* sa znanstvenog skupa održanog 21. i 22. rujna 2006. godine u Splitu, Književni Krug Split, Biblioteka Knjiga Mediterana 48, Split, 2007, pp. 137-154.

—, “Nueva prosa búlgara” (Estudio preliminar, selección, notas sobre los autores, traducción del búlgaro y notas), *Cuadernos del Ateneo de La Laguna* 30 (La Laguna (Tenerife), Diciembre 2011), pp. 101-150.

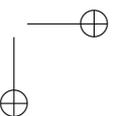
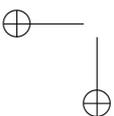
Lovrenčić, Željka, “The reception of Croatian literature in translation in the Spanish-speaking world”, *Most / The Bridge. Časopis za međunarodne književne veze / Croatian journal of international literary relations* 4/2012: 33rd Zagreb Literary Talks: Literature in another language. Collected papers. Translator & proofreader: Ana Janković Èikos, Zagreb, December, 2012, pp. 59-67.

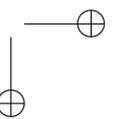
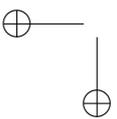
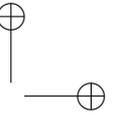
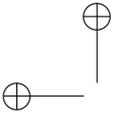


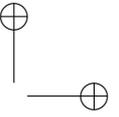
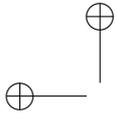
Mančić Milić, Aleksandra, *Una aproximación traductológica al problema de la cultura del extranjero: Aspectos lingüísticos y literarios de las traducciones al castellano de la literatura serbia en España*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

Martí-Menzel, Christian, “La literatura serbia en España” y “Bibliografía”, *Quimera: Revista de literatura*, n.º 248 (Barcelona, Septiembre de 2004), pp. 12-16 y 46.

Panchovska, Rada, “Las traducciones de poesía búlgara al español”, *El Español: Territorio de Encuentros. 50 años de Filología Española en la Universidad de Sofía “San Clemente de Ojrid”*, Sofía, Editorial Universitaria “San Clemente de Ojrid”, 2012, 544-552.







Falando no neutro. As traduções do conto *A Máscara*, de Stanisław Lem¹

Gabriel Borowski²

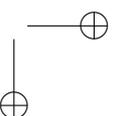
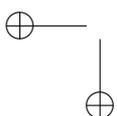
Para Mikhail Bakhtin e Valentin Voloshinov a palavra é “uma arena de confrontos e cruzamentos de distintos acentos sociais ou cargas ideológicas”³ – ou seja, um reflexo da sociedade e das tensões e assimetrias presentes na vida coletiva e perpetuadas através do exercício da palavra. Um estudo da linguagem, portanto, pode evidenciar fenômenos sociais que, devido ao automatismo dos usuários, são suscetíveis de passar despercebidos. Parafraseando a famosa frase de Wittgenstein⁴, os limites da linguagem utilizada por um grupo podem sinalizar

¹ Nota do Editor: Devido às questões da edição, os diacríticos utilizados na formação dos caracteres da língua polonesa foram eliminados em todas as letras menos o ł.

² Universidade Jaguelônica em Cracóvia.

³ Mikhail Bakhtin e Valentin Voloshinov, *Marxismo e filosofia da linguagem*, apud Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, “A palavra, a identidade e a cultura translativa”, in Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (orgs.), *Dicionário da crítica feminista*, Porto, Edições Afrontamento, 2005, p. xxxii.

⁴ “Os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo” (5.6). Ludwig Wittgenstein, *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.



também os limites do seu mundo social e da sua capacidade de conceitualização e comunicação intersubjetiva. Este potencial de apreensão simbólica abre caminho para a exploração, e às vezes até para seu próprio (auto)questionamento, através da ficcionalização inerente à produção literária – especialmente pela ficção científica. A extensão do domínio da linguagem, por sua vez, pode ser experimentada no ato de tradução percebida como transposição criativa de conceitos, que, reelaborados em um novo código e, assim, recontextualizados, ganham significados inusitados.

No presente trabalho pretende-se discutir um importante aspecto estrutural de apenas um texto de ficção científica, de autoria de Stanisław Lem – um dos autores poloneses mais lidos no exterior, com quase mil edições da sua obra em pelo menos 41 línguas⁵ –, examinando as escolhas de tradutores do conto *Maska* (1976)⁶ para três línguas. A fim de analisar a tradução indireta para o português, elaborada por António Pescada e editada em 1990⁷, é necessário levantar questões a respeito da tradução francesa, de Laurence Dyèvre, de 1983⁸, que lhe serviu de base. Para deixar mais explícitas as dificuldades inerentes à tradução desse conto, bem como as maneiras criativas de as ultrapassar, faz-se também uma leitura analítica da tradução norte-americana, feita por Michael Kandel e publicada em 1992⁹.

A proposta analítica aqui apresentada constrói-se em torno da categoria de **gênero**, que apesar da sua quase onipresença (detectável em vários discursos interpretativos no âmbito de Estudos Literários e Es-

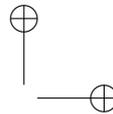
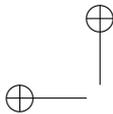
⁵ Stanisław Beres, “Galaktyka Lem”, in Elzbieta Skibinska e Jacek Rzeszutnik (orgs.), *Lem i tłumacze*, Cracóvia, Księgarnia Akademicka, 2010, p. 19.

⁶ Stanisław Lem, “Maska”, in Stanisław Lem, *Maska. Opowiadania*, Varsóvia, Agora, 2010.

⁷ Stanisław Lem, “A máscara” (trad. de António Pescada), in Stanisław Lem, *A máscara*, Lisboa, Caminho, 1990.

⁸ Stanisław Lem, “Le Masque” (trad. de Laurence Dyèvre), in Stanisław Lem, *Le Masque. Nouvelles*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.

⁹ Stanisław Lem, “The Mask” (trad. de Michael Kandel), in Stanisław Lem, *Mortal Engines*, San Diego; New York; Londres, Harvest; HBJ, 1992.



tudos Culturais, e, portanto, demasiadamente abrangente para ser discutida neste lugar) provém da área de Linguística¹⁰. A pesquisadora polonesa Anna Łebkowska enfatiza que

são essas correlações [entre a linguagem e os fenômenos analisados no âmbito dos Estudos de Gênero – G.B.] que se revelam, para esta vertente de estudos, assuntos de primeiro plano. [O] gênero gramatical desnuda a dependência dos esquemas e expõe a ubiquidade linguística das relações nele contidas¹¹.

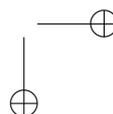
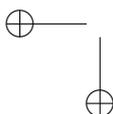
Alega-se que uma análise das capacidades de expressão discursiva de gênero que estão ao alcance das sociedades postas em comparação – sendo a tradução o elo necessário que viabiliza esse tipo de abordagem – permite evidenciar as estruturas simbólicas inerentes às representações de gênero através da linguagem. Os limites impostas pelas respectivas gramáticas balizam e definem os espaços discursivos em que o sujeito enunciador precisa se colocar para compartilhar experiência.

Narrado em primeira pessoa, o conto *Maska*, considerado por Jerzy Jarzebski “uma das obras mais misteriosas de Lem”¹², abre com a cena do “nascimento” de um(a) androide – máquina que assume a forma de uma mulher extremamente bonita, mas que dentro do seu corpo encantador esconde um enorme inseto – meio escorpião, meio louva-a-deus metálico. Por ordem do seu criador, um imperador que reina sobre um país retratado à semelhança da Europa Ocidental antiga, o robô seduz Arrhodes, um intelectual rebelde e considerado inimigo político.

¹⁰ Anna Łebkowska, “Czy ‘płec’ może uwiesć poetykę?”, in Włodzimierz Bolecki e Wojciech Tomasik (orgs.), *Poetyka bez granic*, Varsóvia, IBL PAN, 1995, pp. 78-79.

¹¹ *Ibidem*, p. 79. Exceto onde indicado, todas as traduções são da responsabilidade do autor.

¹² Jerzy Jarzebski, *Wszechswiat Lema*, apud Wojciech Michera, *Piekna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Varsóvia, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, p. 73



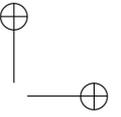
Depois de se extrair do seu envoltório feminino, a monstruosa máquina passa a perseguir a vítima (que sai em uma fuga desesperada para salvar a vida) e reflete profundamente sobre o problema da (in)dependência do sujeito e da (in)existência da vontade própria face a condicionamentos exteriores. Ainda que construída para executar a pena de morte, a protagonista alega amar Arrhodes e não lhe querer mal. Porém, ela não pode verificar se as suas emoções são genuínas, sendo possível que o amor que está sentindo faça parte do programa elaborado pelo seu re-contrutor. Até o final do conto, quando a máquina pensante encontra o seu amado-vítima prostrado em agonia, não se sabe se o instinto – ou o programa pré-definido – a forçará a matar o rebelde, ou se antes poderá ser controlado pelo arbítrio do sujeito. A pergunta essencial do conto não acha resposta – pelo menos dentro do espaço textual.

O conto permite várias abordagens no âmbito de Estudos de Gênero, como revelou não apenas um excelente ensaio de Jo Alyson Parker¹³, mas também os importantes trabalhos de Małgorzata Glasenapp ou Ulrike Jekutsch, que chamaram atenção a questões como a representação do feminino enquanto uma força aniquiladora, a interligação entre o desejo sexual e os mecanismos do poder, ou a situação do indivíduo perante as exigências e os condicionamentos sociais¹⁴. No presente trabalho, porém, o objeto de análise é muito mais específico e focado – o que não significa que seja isento de significações pertinentes, antes pelo contrário – uma vez que se propõe uma leitura dos três primeiros parágrafos do conto enquanto um desafio tradutório que põe em questão os limites da expressão e da conceituação de gênero nas línguas discutidas.

Ao se pronunciar pela primeira vez, **a instância narrativa no conto lemiano não possui gênero**. Reconhecendo-se como uma máquina

¹³ Jo Alyson Parker, "(U)odpłciowienie maszyny. 'Maska' Stanisława Lema" (trad. de Jerzy Jarzebski), *Teksty Drugie*, n.º 3(15), 1992.

¹⁴ A excelente e complexa monografia de Wojciech Michera (*op. cit.*), dedicada exclusivamente ao conto em questão, faz uma preciosa revisão de um vasto leque de levantamentos analíticos, apontando tanto para os estudos já realizados, quanto para possíveis caminhos de pesquisa.

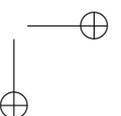
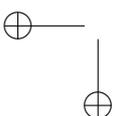


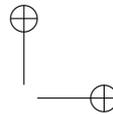
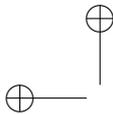
pensante mas assexuada, consciente mas privada de gênero, **pronuncia-se no neutro**, ou, como comenta mais tarde, “[formula os seus] primeiros pensamentos, meio aninhados em palavras, segundo as regras de um sexo indeterminado”¹⁵. Antes que assuma sua feminilidade, o que acontece só no quarto parágrafo, a narradora se pronuncia num gênero que, embora se colocando entre o masculino e o feminino, não coincide com nenhum deles. A indeterminação do sexo no original lemiano está portanto vinculada ao gênero neutral, assumido pela instância narrativa nos primeiros momentos de sua existência.

Para que isto seja possível na língua polonesa, na qual a indicação de gênero – feminino ou masculino – nas formas da primeira pessoa do pretérito é um aspeto obrigatório na flexão do verbo, Stanisław Lem se serviu das chamadas “formas potenciais” do polonês, ou seja, das construções como que “admitidas” pelo sistema gramatical, viáveis do ponto de vista do funcionamento de estruturas flexionais, porém não utilizadas no dia-a-dia da maioria dos falantes devido à falta de circunstâncias pragmáticas em que possam se tornar úteis¹⁶. A ausência de situações comunicativas que façam com que essas formas que tornem aplicáveis explica-se por um fato extralinguístico: uma vez que os falantes funcionam sempre num meio social que representa o espaço de operação dos micromecanismos de poder e dos padrões de identidade quase-hegemônicos, eles acham-se obrigados a assumir – ou melhor: desempenhar, no sentido performático do termo – um dos dois gêneros considerados normativos, isto é, feminino ou masculino. Dado que essa matriz binária, oriunda da oposição biológica entre machos e fêmeas, não permite uma terceira opção – ou seja, um sujeito enunciador que pretenda se expressar no neutro – as formas utilizadas pela instância narrativa no conto em questão, embora corretas do ponto de vista do sistema gramatical polonês, não passam de construções potenciais.

¹⁵ Stanisław Lem, “A máscara”, p. 131.

¹⁶ Cf. Consultoria de Língua Polonesa da Editora Científica Nacional (PWN), <http://poradnia.pwn.pl/lista.php?id=2370> (consultado a 10 de julho de 2013).





A fim de elaborar uma linguagem potencial para uma voz narrativa assexuada, o autor tomou como base as formas verbais do neutro, cujo emprego na língua polonesa, em relação aos seres animados, se restringe a crianças (*dziecko*) ou crias (*szczenie, piskle, zrebie* etc.), ou seja, sujeitos tradicionalmente privados da palavra, antes discursivamente representados (passivos) do que representantes (ativos). Como observou Teresa de Lauretis a propósito do gênero neutral na língua inglesa, ele se refere a “entidades assexuais ou assexuadas, objetos ou indivíduos marcados pela ausência de sexo”¹⁷; embora eles possuam um sexo “natural”, é só quando começam a representá-lo – e no conto *A máscara* a representação está no próprio centro dramático do enredo –, passam a ser designadas pelas denominações relativas à sua masculinidade ou feminilidade. Bem como a narradora do conto, que representa (isto é: interpreta, é a imagem de...) o ideal da sedutora beleza feminina.

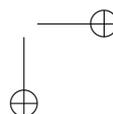
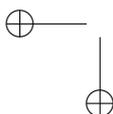
Vejam os um trecho do segundo parágrafo do conto, seguido de uma tradução literal, para exemplificar a utilização das formas potenciais no original lemiano – ou seja, uma fala no neutro:

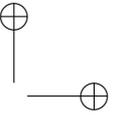
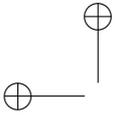
Zza szkieł okragłych patrzył we mnie wzrok niezmiernie głęboki, nieruchomy i oddalał się, ale to **chybam ja się przesuwało** dalej i **wchodziło** w krąg następnego spojrzenia, budzącego dretwotę, szacunek i lek. Ta wedrowka moja na wznak trwała czas niewiadomy, a w miarę jej postępu **powiększałem się i rozpoznawałem siebie**, doświadczając własnych granic, i nie potrafię wyjawic, **kiedym mogło** już dokładnie ogarnąć własny kształt, rozpoznać każde miejsce, **gdziem ustawało**¹⁸.

Por detrás dos vidros redondos fitava-me um olhar extremamente profundo, fixo, e afastava-se, mas devia ser eu que deslizava adiante e entrava no círculo de uma nova mirada que suscitava

¹⁷ Teresa de Lauretis, “A tecnologia do gênero”, in Heloísa Buarque de Hollanda (org.), *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 211.

¹⁸ Stanisław Lem, “Maska”, p. 257. Grifos meus.





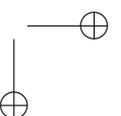
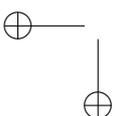
torpor, respeito e receio. Este meu trajeto, de costas, durava um tempo ignoto, e à medida da sua progressão eu aumentava e me reconhecia a mim, experimentando os meus próprios limites, e não consigo confessar em que momento eu já pude perceber minha própria forma, reconhecer cada lugar em que parava.

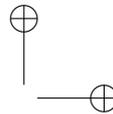
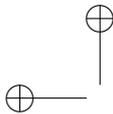
As construções sublinhadas no original são exemplos de formas potenciais na língua polonesa, construídas a partir da desinência -m, que indica a primeira pessoa do singular, combinada com formas verbais de neutro (note-se o morfema -o- indicando gênero neutro em *powiekszało*, *rozpoznawało*) ou acrescentada no final da partícula *chyba* (aqui na expressão de hipótese) e das preposições adverbiais *kiedy* (“quando; em que momento”) e *gdzie* (“onde; em que lugar”) combinadas com os verbos no gênero neutro (com morfema gramatical -o-, mas já sem a desinência -m: *przesuwało*, *wchodziło*, *mogło*, *ustawało*). Nesta passagem, o estranhamento vem do fato de que o sujeito se pronuncia, falando de si mesmo (em primeira pessoa), mas utilizando as formas do neutro – reservadas, como foi referido, aos seres percebidos como assexuados e privados do exercício da palavra (crianças, animais).

Servindo-se das potencialidades proporcionadas tanto pela ficção científica, enquanto um dos gêneros mais abertos à experimentação, quanto pela própria língua polonesa, Stanisław Lem rompeu com o automatismo do idioma. A invenção linguística do escritor polonês constitui, no entanto, um grande desafio para os tradutores – vale só evocar as palavras do próprio autor, pronunciadas numa entrevista a Stanisław Beres:

Tenho consciência de que torno extremamente difícil, e por vezes quase impossível, o trabalho dos meus tradutores, quando em meus livros amontoou designações a que a língua polonesa parece particularmente propensa, mas não posso fazer nada a esse respeito¹⁹.

¹⁹ Cf. Elzbieta Skibinska e Jacek Rzeszutnik (orgs.), *op. cit.*, p. 8





O *corpus* do presente trabalho compreende traduções para duas línguas românicas que em seus respectivos repertórios gramaticais não possuem o gênero neutral que serviu de base para a criação de uma linguagem peculiar da instância narrativa do conto, comparando-as com uma tradução para o inglês enquanto um idioma com uma estrutura muito diferente e, assim, apresentando outras dificuldades. O objetivo principal, portanto, consiste em discutir as soluções propostas pelos tradutores perante um desafio à beira da intraduzibilidade, fato que os induz à exploração das potencialidades do idioma-alvo.

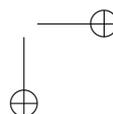
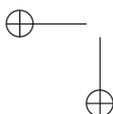
Observemos primeiro a tradução para o francês:

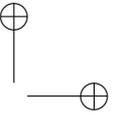
C'est là que commençait le monde, menaçant, flamboyant, obscur; puis l'agitation cessa et les minces tiges articulées qui m'avaient fait avancer, m'avaient doucement **soulevé(e)** en l'air, **remis(e)** entre les poignes de fer, **offert(e)** aux lèvres plates entourées d'étincelles, disparurent, et je restai **couché(e)**, sans forces bien que déjà capable de me déplacer par mes propres moyens, mais pleinement **conscient(e)** que l'heure n'était pas encore venue. C'est dans cette inclinaison engourdie – j'étais alors **étendu(e)** sur un plan incliné – qu'une dernière décharge, viatique haletant, baiser désordonné, me raidit²⁰.

Como se vê, Laurence Dyèvre, tradutor para o francês, resolveu marcar a indeterminação de gênero acrescentando a desinência do feminino –*e*, entre parênteses, no final das formas de particípio (*soulevé*, *remis*, *offert*, *couché*, *étendu*) e do adjetivo (*conscient*), nas quais a indicação do gênero, conforme a gramática francesa, é obrigatória²¹. Con-

²⁰ Stanisław Lem, "Le Masque", pp. 147-148. Grifos meus.

²¹ Importa observar, porém, que esta solução poderia possuir uma certa vantagem. Se tratarmos a narrativa como uma confissão oral ou um texto sobretudo performático, destinado a uma leitura em voz alta, a desinência -*e*, que não muda a pronúncia do particípio nas formas terminadas em vogal, como *soulevé* ou *couché* (e outras, em trechos que já não há como citar aqui), permite ainda que os primeiros parágrafos do conto não indiquem o gênero da instância narrativa. Infelizmente, as formas *remis*, *offert* e *conscient* impedem esse tipo de leitura, já que a vogal final altera sua pronúncia.





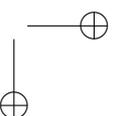
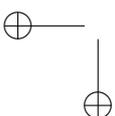
forme essa proposta tradutória, a falta de gênero, ou a sua neutralidade, que (des)caracteriza a instância narrativa nos primeiros parágrafos do conto, assume forma de **ambiguidade**, apreendida (conforme sua raiz etimológica) como qualidade do que tem **dois** sentidos. Por outras palavras, na tradução francesa o sujeito enunciador não deixa de sucumbir à **matriz binária de gênero**, e a desejada indefinibilidade reside na oscilação entre o masculino e o feminino. A desinência feminina, no entanto, não passa de um acréscimo que tanto pode ser integrado às formas ditas universais (isto é, masculinas), como não possui um vínculo inextrincável com o vocábulo de base.

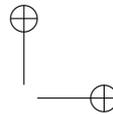
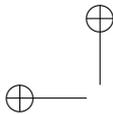
Comparemos a estratégia de Dyèvre com a tradução portuguesa construída à base do mesmo trecho retirado do início do conto em questão:

Era ali que começava o mundo, ameaçador, flamejante, obscuro; depois a agitação parou e as finas hastes articuladas que me tinham feito avançar, me tinham levantado suavemente aos lábios lisos rodeados de centelhas, desapareceram, e eu fiquei **deitado(a)**, sem forças, embora já capaz de me deslocar pelos meus próprios meios, mas plenamente consciente de que ainda não chegara a hora. Foi nesta inclinação entorpecida – eu estava então **estendido(a)** num plano inclinado – que uma última descarga, viático arquejante, beijo desordenado, me pôs **tenso(a)**.²²

Na língua portuguesa os participios passados nos tempos verbais compostos não exigem concordância com o complemento direto, pelo que o gênero da instância narrativa pode ficar indeterminado. No entanto, é necessário que na voz passiva o participio esteja de acordo com o gênero do sujeito. António Pescada entendeu plenamente a estratégia implicada pelo texto francês (que lhe serviu de base) e resolveu tentar reproduzi-la na língua portuguesa. Nesse caso, porém, a vogal *a* que aparece entre parênteses atropela a leitura, uma vez que já não se trata de um acréscimo, em que o feminino resulta da acumulação de duas

²² Stanisław Lem, “A máscara”, pp. 117-118. Grifos meus.



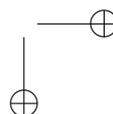
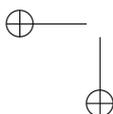


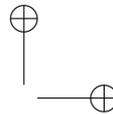
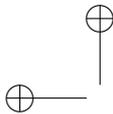
desinências (como na referida tradução francesa), mas antes do efeito de uma só desinência que desempenharia sua função semântica só através da substituição do morfema final *-o*. Assim sendo, enquanto no texto de Dyèvre o leitor da tradução pode procurar a indefinibilidade de gênero da instância narrativa no intervalo quase imperceptível entre os signos do masculino-universal (o particípio) e o signo do feminino (a desinência *-e*), a mesma fresta de sentido desaparece no texto português, que retrata apenas **a alternativa das duas modalidades reciprocamente exclusivas**.

Note-se, portanto, que em ambas as traduções as soluções linguísticas que pretendem dar conta da indeterminação de gênero do sujeito enunciador no original lemiano sempre o colocam dentro de um quadro binário, isto é, um sistema que assenta na oposição entre o masculino e o feminino. Sublinha-se o fato de que os sistemas das línguas românicas em questão não apenas inviabilizam enunciações em um terceiro código (o hipotético gênero neutral), que rompa ou exceda essa oposição, mas **nem sequer permitem exprimir a diferença fora de sua própria matriz binária**. Por outras palavras, tanto em francês como em português o sexo indeterminado do sujeito enunciador só pode ser apreendido enquanto uma crase do masculino com o feminino, a não ser que se violem gravemente as regras da gramática.

Nesse sentido vale a pena discutir a terceira das traduções evocadas, elaborada por Michael Kandel, famoso tradutor da obra de Lem, que muitas vezes superou as difíceis idiosincrasias do autor, sendo “fiel pela infidelidade”²³. No caso dos primeiros parágrafos do conto *Maska*, Kandel se achou perante uma dificuldade antípoda aos tradutores para as línguas românicas: enquanto estes tiveram que escolher entre os dois gêneros que a sua língua admitia, o tradutor norte-americano não dispunha de construções gramaticais que lhe permitissem realçar a indefinibilidade do gênero da instância narrativa. (Como se sabe, as enunciações autorreflexivas na língua inglesa não indicam o gênero do

²³ Cf. Michael Kandel, “Wierny przez niewiernosc [entrevista a Marek Oramus]”, in Marek Oramus, *Bogowie Lema*, Przemierowo; Zakrzewo, Kurpisz; Replika, 2007.





sujeito enunciador.) O mesmo fato linguístico que permitiu elaborar, entre outros, a linguagem do romance *Written on the Body*, de Jeanette Winterson (em que o sexo do sujeito não se revela em nenhum ponto da narrativa, flagrando os esquemas que fundamentam a percepção da identidade narrativa²⁴), mostra-se, na tradução do conto lemiano, um obstáculo muito sério: se um discurso em inglês prescinde de uma indicação de gênero do sujeito enunciador, como transmitir o próprio conceito da indeterminação, tão evidente no original?

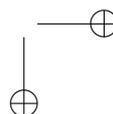
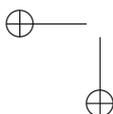
Kandel resolveu recorrer a um jogo delirante de pronomes, como vemos no trecho da tradução, que corresponde às passagens já referidas em francês e português:

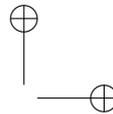
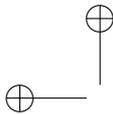
There the world began, thundering, flaming, dark, and then the motion ceased and the delicate flitting of articulated limbs, which handed **the me to me**, lifted lightly up, relinquished **that me** to pincer hands, offered **it** to flat mouths in a rim of sparks, disappeared, and **the it that was myself** lay still inert, though capable now of **its own** motion yet in full awareness that **my** time had not come, and in this numb incline – for **I, it**, rested then on a slanting plane – the final flow of current, breathless last rites, a quivering kiss tautened **the me** [...] ²⁵.

Como se vê, o sujeito apreende-se a si mesmo enquanto um objeto, um “aquilo” passivo, privado não só de sexo, mas também de oportunidades de agir ou de se pronunciar. Há também uma cisão do “eu”: o sujeito enunciador (que está presente, embora só implicitamente – enquanto o centro dítico – nos demonstrativos como *the, that*) não se identifica com o referente do pronome oblíquo “mim” (*me, myself*). A não-coincidência entre o *I* e o *self* reflete muito bem **uma discrepância entre a instância emissora da enunciação e o seu próprio corpo**

²⁴ Cf. Zbigniew Biały, “Pułapki pociologocentryzmu: esej o przekładaniu *Written on the Body* Janette Winterson na język polski przepleciony kilkoma dygresjami na tematy Shakespeare’a”, in Piotr Fast (org.), *Płec w przekładzie*, Katowice; Czestochowa, Ed. Slask, 2006.

²⁵ Stanisław Lem, „The Mask”, pp. 181-182. Grifos meus.





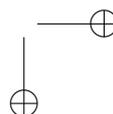
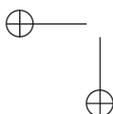
enquanto objeto dos atos enunciativos. Não seria descabido dizer que a tradução norte-americana desdobra a metáfora geral de sujeito-eu (*the general subject-self metaphor*), postulada por George Lakoff e Mark Johnson, segundo a qual uma pessoa se divide em duas instâncias interdependentes mas não coincidentes: o sujeito (“o eu como o conhecedor”) e o *self* (“o eu como o conhecido”)²⁶. O primeiro, uma consciência que existe só no presente, é capaz de produzir enunciações, enquanto o outro consiste no corpo da pessoa, nos seus papéis sociais e nos estados situados no tempo, conceituados sobretudo como objetos²⁷. No caso do conto intitulado *A máscara*, a percepção do corpo enquanto uma *persona* – tanto no sentido original do termo, quanto na dimensão que assume na teoria de Jung, como imagem com que o indivíduo se apresenta em público – realça a dualidade do sujeito, que está subentendida no original polonês e fica cristalizada na tradução para o inglês.

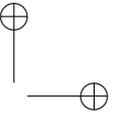
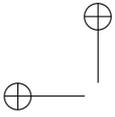
Importa realçar que o jogo pronominal na tradução de Kandel, ainda que chame atenção a um aspecto que o original lemiano não explicita, mas implica, representa **a falta de gênero enquanto uma despersonalização** – uma despersonalização que se realiza, aliás, através da ênfase dada à *persona*, isto é, a máscara.

Para concluir, os parágrafos incipientes do conto *Maska* de Stanisław Lem, enunciados por um sujeito (ainda) assexuado, compõem um discurso no neutro, facultando que o sujeito se coloque a si mesmo, e não seja apenas colocado, numa “terceira margem”. Através de uma breve análise de três traduções pretendeu-se evidenciar as diferentes capacidades de expressão dessa particularidade em três línguas em questão,

²⁶ George Lakoff e Mark Johnson, *Philosophy of the Flesh. The embodied mind and its challenge to the western world*, New York, Basic Books, 1999. Cf. também Anna Zabicka, *Pojecie jazni: konceptualizacja i wyrażanie a język*, Cracóvia, Universitas, 2002.

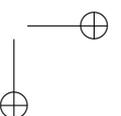
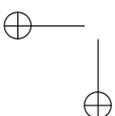
²⁷ George Lakoff e Mark Johnson, *op. cit.*, p. 269.

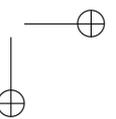
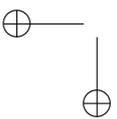
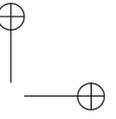
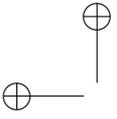


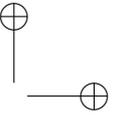
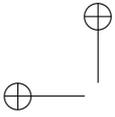


sendo estas os instrumentos dos quais as respectivas sociedades se podem servir para comunicar a diferença.

As duas traduções para as línguas românicas, que não dispõem das formas do neutro, tentaram retratar a mesma indeterminação enquanto uma aporia entre o masculino e o feminino, ou seja, dentro do sistema binário de gênero. A tradução norte-americana, ao superar os obstáculos oriundos da especificidade da língua inglesa, não apenas evita as indicações de gênero através do emprego alternado de pronomes, mas também explora o conceito de sujeito que fundamenta tanto o sistema metafórico de expressão de subjetividade na língua inglesa, quanto a construção da protagonista-androide incapaz de indicar onde termina o sujeito, e onde começa a máscara.







Derivação avaliativa relacionada com a mulher, no português e no russo¹

Larysa Shotropa²

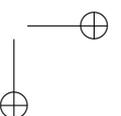
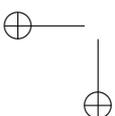
Introdução

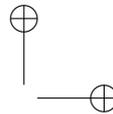
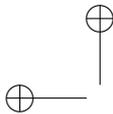
A derivação apresenta-se como um dos processos mais frequentes de formação de palavras, dentro da qual a sufixação ocupa um papel de destaque. Os sufixos derivacionais têm as suas categorias e características específicas e soldam-se a todas as classes de palavras principais. Em resultado de sufixação, o radical sofre alterações semânticas e categoriais, bem como outras modificações como, por exemplo, alteração da posição do acento principal da palavra (com algumas exceções), determinação da categoria morfológica de género, demarcação da categoria sintática.

Dentro da derivação sufixal existe um subconjunto de sufixos que pelo seu comportamento, diferem dos sufixos típicos, – são os sufixos avaliativos (diminutivos, aumentativos, valorativos e pejorativos). Uma

¹ NOTA EDITOR: Devido a questões de edição os diacríticos utilizados na formação dos caracteres da língua russa foram eliminados.

² Universidade Nova de Lisboa.

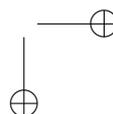
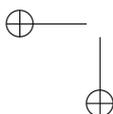


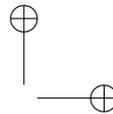
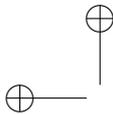


das características que é apontada aos sufixos avaliativos é o facto de estes, como é sabido, não alterarem a categoria gramatical das bases a que se juntam, afetando unicamente os seus significados e desencadeando, frequentemente, alomorfias e truncamentos. Além disso, muitos sufixos avaliativos, e alguns diminutivos em particular, caracterizam-se por possuírem variantes, como é o caso das formas sufixais *-et / -ete / -ot / -ote*.

O objetivo do trabalho proposto é analisar, numa perspetiva contrastiva, a sufixação avaliativa no português e no russo, com base em exemplos de nomes e adjetivos relacionados com a mulher. O subconjunto de sufixos avaliativos é bastante rico e variável, por isso, sem ambições de abranger tudo o que diz respeito à derivação sufixal avaliativa, serão abordados apenas os sufixos diminutivos. Irei investigar se o comportamento destes morfemas e o valor semântico dos mesmos, nas línguas em análise, têm alguns traços comuns e se existem características discrepantes. Para efetuar a análise, foram recolhidos os exemplos mais frequentes de uso de diminutivos no tratamento feminino, no português e no russo. Os exemplos russos foram reunidos das publicações eletrónicas de cartas dos jornais *Spid-info* e *Moja sem'ja*. Os exemplos em português foram recolhidos através do inquérito, no qual participaram 54 respondentes com a idade entre 21 e 64 anos.

A atualidade da presente pesquisa consiste no facto de os estudos contrastivos entre a língua portuguesa e a língua russa, sobretudo na área de morfologia derivacional, e em particular na sufixação, e visando uma abordagem sincrónica, serem em número reduzido nas investigações mais recentes. Espero, deste modo, contribuir para uma melhor compreensão do sistema de formação de palavras, através da descrição e análise dos sufixos avaliativos em estudo.





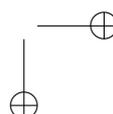
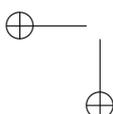
Os avaliativos nas gramáticas das línguas portuguesa e russa

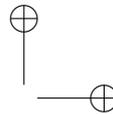
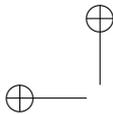
Sendo um dos processos de formação de palavras mais produtivo, variado e complexo nas línguas portuguesa e russa, como já foi referido, a sufixação “accepta que todas las clases de palabras principales (verbos, nombres y adjetivos) entren en este tipo de derivación” (Varela, 2009: 41), tendo um leque muito variado de significados. Dentro do sistema derivativo, os sufixos avaliativos ocupam um lugar especial, não podendo ser entendidos da mesma forma que outros sufixos derivacionais, através dos quais apresentam-se valores semânticos completamente (em muito) diferentes da semântica da palavra base³ e independentes desta.

Apesar de a questão dos avaliativos em geral, e dos diminutivos, em particular, ser abordada praticamente em todas as gramáticas, muitas vezes os autores limitam-se em apresentar as listas dos mesmos, havendo poucos estudos de uma forma aprofundada e abrangente desta categoria (devendo realçar-se, como boas exceções os estudos de Skorge (1957), cuja descrição é feita numa perspetiva tradicional, e de Rio-Torto e (1993), entre outras investigações).

Tanto na linguística portuguesa como na linguística russa, os avaliativos foram considerados ora como formas derivadas, ora como variações das mesmas palavras, e, ainda, como flexões. As opiniões são mais ou menos unânimes quando se considera que: os sufixos avaliativos são aqueles cujo significado básico expressa o tamanho, i.e., ‘pequenez’ / ‘grandeza’, significado este que, de concreto, terá sido entendido metaforicamente para expressar a ‘afetividade valorativa’ / ‘pejorativa’. Para além de terem um leque muito variado de significações, os diminutivos assumem, frequentemente, valor de algo ‘miserável,

³ Aqui entendida como palavra derivativa.





pobre, tímido, que desperta pena' ou são usados no sentido irónico, sarcástico ou desprezível.

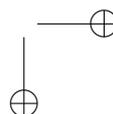
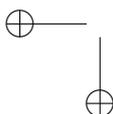
Na linguística russa, houve, ainda, tentativas de colocar os avaliativos (na sua maioria os que pertencem a classe adjetival), como variações de graduabilidade. Contudo, já no início do século XIX, muitos linguistas contestaram essa ideia, defendendo que a graduabilidade e a avaliação não se podem colocar na mesma linha. A graduabilidade expressa a distribuição interna das qualidades, enquanto os avaliativos (adjetivais) agrupando-se em torno da qualidade global, não definem a própria qualidade e representam apenas o seu valor subjetivo.

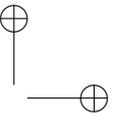
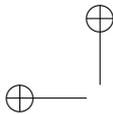
Apesar de alguns linguistas russos, como o Potebnia, por exemplo, considerarem os avaliativos como palavras independentes, a maioria dos linguistas do início do século XIX agrupavam os avaliativos na categoria de variações da palavra formadora. Na opinião do Vinogradov (1986) “aquando ao uso dos diminutivos, qualquer objeto mantém todas as características externas, a sua imagem por completo fica inalterável”. Na opinião do autor, os sufixos avaliativos não formam palavras novas, mas apenas alteram a estrutura da palavra. Esta ideia era reforçada pelo facto de os derivados avaliativos de um tipo concreto pertencerem a mesma categoria gramatical e sendo derivados da mesma palavra:

1. *ruka* (braço) – *rutchka* (bracinho) – *rutschen'ka* (bracinho / braçozinho) – *ruchishe* (braço);
2. *most* (ponte) – *mostik* (pontinho) – *mostotchek* (pontinho)

Da mesma opinião eram e Sherba, Buslaev, Shakhmatov, entre outros, para os quais todos os avaliativos: aumentativos, diminutivos, depreciativos, etc., formados a partir de uma palavra devem ser considerados não como palavras independentes mas como variações da mesma palavra. Os sufixos avaliativos não alteram a significado real da palavra-base que continua a significar o mesmo:

1. *casa* – *casinha* – *casarão* = *casa*





Nas gramáticas mais recentes russas, igualmente ao que acontece no português, os sufixos avaliativos são considerados como sufixos derivacionais (*Gramática Acadêmica Russa*, 1980: 132)

Nas gramáticas portuguesas, a opinião sobre os diminutivos também não foi sempre unânime. Na primeira Gramática do Português de Fernão de Oliveira ([1536] (2007) as palavras com sufixos avaliativos eram consideradas como palavras derivadas. Mais tarde, Jerónimo Soares Barbosa (1823), na *Grammatica Philosophica da Língua Portuguesa* indica que “os diminutivos são os que mudando a terminação de seus primitivos, lhes diminuem mais ou menos a significação (...) Os que diminuem mais acabam em *-inho*, *-inha*”⁴.

Silva Jr. e Andrade incluem “*eta*, *ete*, *óte*, *ôto*” nos principais sufixos diminutivos, especificando que são “sufixos romanos” ([1887] 1934: 224) (exs.: *trombeta*, *costeleta*, *diabrete*, *capote*, *velhote*, *perdigoto*).

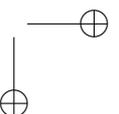
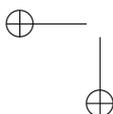
Alguns linguistas, como o Júlio Ribeiro (1918), Eduardo Carlos Pereira (1955), Antenor Nascentes (1960), consideravam os avaliativos como flexões.

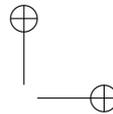
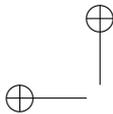
Câmara Junior, referindo-se às formações avaliativas e, em particular, ao *-zinho* como sendo um dos sufixos diminutivos mais frequente, considera-o como “um caso de derivação por justaposição” (1975: 217).

A questão de considerar os avaliativos como derivação ou flexão foi discutida ainda bastante tempo. Atualmente, nas gramáticas tradicionais, os sufixos avaliativos são considerados como sufixos derivacionais (Cunha e Cintra, 1985), entre os quais o sufixo diminutivo “*-inho* (*-zinho*) é de enorme vitalidade na língua” (1985: 67), acrescentando que “Os diminutivos com este sufixo e também com o sufixo *-ito* não alteram o gênero da palavra derivante”. (Cunha e Cintra, 1985: 67).

No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2005: 2994) a definição dos sufixos diminutivos é dada da seguinte forma: “Os diminu-

⁴ Desde tempos mais antigos, os sufixos *-inho* e *-zinho* são considerados os mais frequentes.





tivos são as palavras que designam um ser/objeto/noção diminuído em relação ao normal, ou com a significação atenuada ou valorizada afetivamente, determinam um objeto semelhante a outro, mas em ponto menor. São substantivos aos quais se acresceu o sufixo diminutivo, denotando o grau implícito de diminuição de tamanho, dimensão ou intensidade. São, ainda, palavras que designam pessoas, animais ou objetos num contexto afetivo ou familiar; pode ser uma forma reduzida simples ou os que denotam o grau implícito de diminuição de tamanho, dimensão ou intensidade”.

Como já foi referido, a palavra formada por sufixação diminutiva mantém o género da palavra original, ocorrendo, por vezes a mudança de acentuação:

1. *flor* – *florzinha*, *rapaz* – *rapazinho*, *casa* – *casinha*

O mesmo se observa no russo, ou seja, na derivação diminutiva mantêm-se as categorias gramaticais e ocorre a alteração da sílaba tónica:

1. *dotch* (*filha*) – *dotchurka* (*filhota*), *zvezd a* (*estrela*) – *zviozdotchka* (*estrelinha*), *ros a* (*orvalho*) – *rosinka* (*lit: orvalinho*)

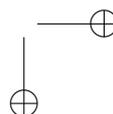
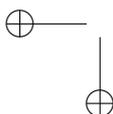
Como apresenta Houaiss (2005: 2994), no português, os principais sufixos diminutivos são os seguintes:

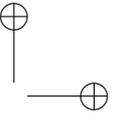
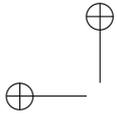
– os que se juntam às bases substantivais, adjetivais e adverbiais: *-inho(a)*, *-zinho(a)*, *-ico(a)*, *-ito(a)*, *-zito(a)*, *-acho(a)*, *-ejo(a)*, *-elho(a)*, *-ete*, *-im*, *-ino(a)*, *-oco(a)*, *-ola*, *-ote(a)*, *-ulo(a)*, *-usco(a)*, *eto*, *-eta*, *-ete*, *-oto*, *-ota*, *ucho/a*, *ino/a*, *ito/a*;

Nos adjetivos e advérbios estes sufixos geralmente não indicam tamanho, mas o valor afetivo do falante ou a intensidade:

1. *menina lindinha*; *andar devagarinho*; *cedinho*, *pertinho*, *de tardinha*, *de manhazinha*;

– os que se acrescentam às outras palavras (que não são substantivos, adjetivos ou advérbios):





2. *adeusinho, obrigadinho*;

No russo, dos diminutivos evidenciam-se:

– os que se juntam às bases substantivais: *-oshk*, *-eshkek*-, *-ushk*, *iushk*-, *-tchik*, *-en'k*-, *its*-, *on'k*-, *-yshk*, *-ushk*, *-iushk*-, *-ts*-, (este último, juntamente com “b” forma diminutivos relacionados com vários objetos:

1. *zerkal'tse* – *espelhinho*, *tel'tse* – *corpinho*);

– os que se juntam às bases adjetivais e adverbiais: *-en'k*-, (*-on'k*), *-iokhon'k*-, *-okhan'k*, *-eshen'k* (*-oshen'k*):

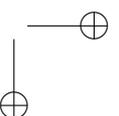
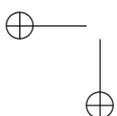
2. *krasiven'kii* - *bonitinho*, *khoroshen'kii* – *boazinho*;

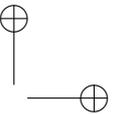
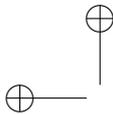
– sufixos que se juntam às partes secundárias do discurso, i.e., interjeições, palavras modais, etc.: *-ochk*-, *-echk*-, *-ts*-:

3. *dobroe utretchko* (*boa manhazinha*), *spasibotchki* (*obrigadinho*), *dosvidan'itse* (*adeusinho*), *na zdorov'itse* (*para sua saudinha*);

Nas duas línguas, os sufixos diminutivos, juntam-se, na sua maioria, às bases substantivais ou adjetivais, que possam ser tanto simples como complexas. Geralmente, no russo, os adjetivos qualificativos complexos podem permitir a junção com sufixos avaliativos (diminutivos). Mas não todas as palavras aceitam os sufixos diminutivos: não podem formar diminutivos os adjetivos que já têm na sua estrutura sufixos como *-tel'n*-, *-ist*-, *-l'n*-, entre outros. Para além disso, nas duas línguas, os adjetivos que têm matiz literário ou científico, não aceitam formas diminutivas, igualmente ao que acontece no caso dos adjetivos deverbais.

Apesar de se considerar que os diminutivos expressam ternura, noção de pequeno ou de proximidade, o que no russo a própria denominação dessa categoria o indica: *umen'shitel'no-laskatel'nye* – lit: ‘*diminutivos – afetivos*’, é pertinente apontar que não são apenas estes os





significados dos diminutivos: com frequência e dependendo de contexto e da intenção do falante, estes podem expressar ironia, sarcasmo, desprezo, raiva, – uma alargada gama de emoções e avaliações contraditórias. A perceção do significado depende de contexto e necessita de conhecimento da situação do discurso:

1. *Já znaiu, on moja zhertvotchka* – lit: *sei, ele é a minha vítima-zinha;*

dizia o herói do Dostoevski no *Crime e Castigo* (Porfirii Petrovich) e aqui não está presente nenhuma ternura, antes pelo contrário.

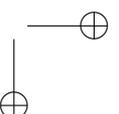
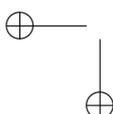
O mesmo se verifica também no português:

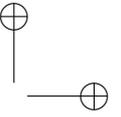
1. *Aquela mulherzinha tinha de tudo, menos bondade* – *Ta babi-onka predstavljala soboi vsio, krome dobroty;*
2. *Ah, em relação à minha querida sogrinha – pois, não tenho nada de bom a dizer.* – *Akh da, v otnoshenii moei dorogoi svekrovushki, ne mogu skazat' nitcheho khoroshego.*

Frequentemente, os substantivos de avaliação subjetiva ocorrem em simultâneo juntamente com um adjetivo, que também leva o sufixo diminutivo (nestes casos, parece, que o substantivo exige a coordenação emocional do adjetivo), como se pode observar nos exemplos do russo, mas que também ocorre em português:

1. *malen'kii domik* – *casinha pequenina*, *sedn'kii staritchok* – lit: *um velhinho grisalhinho*

Sabe-se que as línguas em análise herdaram muitos elementos de latim, sendo em russo esta herança não tão notável, como em português. O russo herdou, por sua vez, muitos elementos do eslavo antigo. No caso dos sufixos diminutivos, várias formas vindas do latim, para o português e do eslavo antigo, para o russo, que inicialmente tiveram significado de diminutivos, perderam essa característica, transformando-se





em palavras neutras. A possibilidade de transformar uma forma diminutiva numa palavra largamente usada no sentido comum, é por todos conhecida. Isso verifica-se principalmente na tradução, como ocorre nos exemplos das palavras russas que tendo sufixos diminutivos na sua estrutura, acabaram de perder o valor de diminutivo: as correspondências dos mesmos em português não são palavras diminutivas:

1. *setka* – rede – bolsa de malha, *ruchka dveri* – maçaneta, *nosok* – meia; lit: *meinha*, *platok* – lenço, lit. *lencinho*, *meshok* – saco, lit: *saquinho*;

O mesmo se observa no português, e aqui podemos apresentar palavras de uso formal e científico, que herdaram terminações sufixais latinas que no latim eram considerados diminutivos: *-ulo*, *-culo*, *-ácio*, *-ício*, *-únculo*, – e que mais tarde perderam este valor:

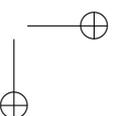
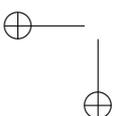
1. *glóbulo*, *furúnculo*, *músculo*, *cutícula*, *módulo*, *nódulo*, *partícula*;

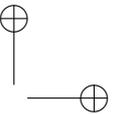
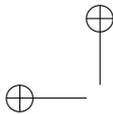
Muitas vezes, na transição da palavra original para uma palavra derivada por sufixo avaliativo, perde-se a significação da palavra original. As palavras produzidas adquirem um significado novo, diferente do sentido da palavra original:

1. *tcherep* (*crânio*) e *tcherepok* (*concha*); *voda* (*água*) e *vodka* (*aguardente*); *tchasha* (*cálice, taça*) e *tchashka* (*chávena*);

Em português, nalguns casos a palavra, que pela sua estrutura formal deveria ser considerada uma palavra diminutiva, perde por completo este valor, como se observa nos exemplos seguintes:

1. *gafanhoto*, *mesquinho*, *sozinho*, *galinha*, *farinha*, *colarinho*, *barrica*





que são formas não transparentes e que não são segmentáveis em base + sufixo avaliativo.

Os linguistas russos apontam, ainda, para a existência de um paralelismo entre os graus de comparação dos adjetivos e o processo de adesão dos sufixos avaliativos:

– palavra simples;
– base da palavra simples + sufixo avaliativo (1^a grau de avaliação);
várias vezes, na derivação ocorrem alterações fonéticas:

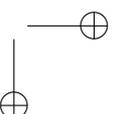
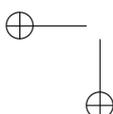
1. *les+ok* (florestazinha), *dom+ik* (casinha), *knizh+k+a* (livrinho);
– a base derivada + um outro sufixo avaliativo (2^o grau);
2. *mesh+ok* (saco) – *mesh+otch+ek* (saquinho), *sapozh+ek* (botinha) – *sapozh+etch+ek* (botinha), *knizh+k+a* – *knizh+etch+k+a*

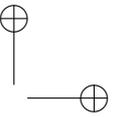
Isso mesmo pode ser aplicado ao português, embora o último caso ocorra com menos frequência; encontramos em Horta ([1930?] s.d.: 100-103), os sufixos em análise são tratados como “gráu” e designa-os por “flexões aumentativas e diminutivas”

1. *pequenina* – *pequeninha* – *pequenita* – *pequeruchinha*; *querida* – *queridinha* – *quereduchinha*; *gorda* – *gordinha* – *gorduchinha*

O valor do segundo grau não tem o valor de tamanho diminutivo, mas o valor afetivo / pejorativo / emocional.

Quando o valor diminutivo dos sufixos do 1^o grau se apaga, ou seja, apesar de apresentar características formais de diminutivos – de terem sufixos diminutivos, não preservarem o significado de diminutivo, a palavra passa a ter o seu significado autónomo que pode formar, por sua vez, as suas próprias formas avaliativas:





1. *nosok* (meia) – *nosotchek* (meiazinha), *platok* (lenço) – *platotchek* (lencinho), *meshok* (saco) – *meshotchek* (saquinho), *bulavka* (alfinete) – *bulavotchka* (alfinetezinho), *bliudtse* (pires) – *bliudetchko* (perzinho), *tetradka* (caderno) *tetradotchka* (caderinho), *molotok* (martelo) – *molototchek* (martelinho), *skameika* (banco) – *skameechka* (banquinho), *chashka* (chávena) – *tchashetchka* (chavenzinha), *sumka* (mala) – *sumotchka* (malinha)

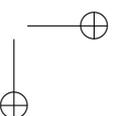
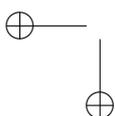
É interessante observar que por vezes as formas originais que estiveram na base da formação diminutiva adquirem um significado aumentativo:

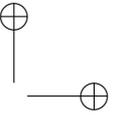
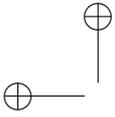
1. *tetrad'* (caderno) – *tetradka* (caderno), *molot* (martelo) – *molotok* (martelo), *skam'ja* (banco) – *skameika* (banco), *bliudo* (prato) – *bliudtse* (pires)

Nas duas línguas o uso de diminutivos apresenta-se mais produtivo nos substantivos. Contudo a ocorrência dos diminutivos nos adjetivos e advérbios é bem presente tanto no português como no russo, com a ocorrência de algumas alterações fonéticas e com a mudança de acentuação. Esta classe “é muito ampla, onde permanece a criatividade incorporação de forma derivada” (Demonte, 1999: 179):

1. *docinho* – *sladen'kii*, *bonitinho* – *krasiven'kii*, *pequenino* – *malen'kii*, *queridinho* – *milen'kii*, *levezinho* – *legon'ko*, *pertinho* – *bliziokhon'ko*

Os exemplos de formas diminutivas aqui apresentadas e muitas outras representam um traço característico da linguagem coloquial, nas línguas portuguesa e russa, e são pouco comuns à linguagem formal ou escrita. Nas obras literárias, estes aparecem no discurso direto das personagens e em grau (quase) zero nos textos científicos ou técnicos. O uso dos diminutivos depende da situação do discurso, e quanto mais formal este se apresenta, tanto maior é a tendência de evitar os diminutivos.





Análise dos exemplos

A função primordial dos sufixos avaliativos (e no caso analisado, dos sufixos diminutivos) centra-se na característica semântica da palavra modificada, ligada em primeiro lugar com o significado da base da palavra derivativa. Como o próprio nome indica, os diminutivos são destinados para modificar o sentido da palavra, em primeiro lugar tendo em conta o tamanho (mais pequeno). Como já foi referido, atualmente os diminutivos trazem a ideia não apenas de tamanho reduzido, mas também de ternura, afeto, ironia, pejoração, etc., – em dependência do contexto e da intenção do falante.

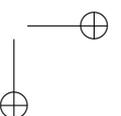
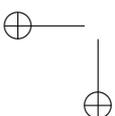
Os sufixos diminutivos mais frequentes, no português, no tratamento da mulher são os seguintes: *-inha*, *zinha*, *-ota*, *-ucha* (os primeiros dois são muito mais frequentes), havendo, em simultâneo sufixos concorrentes: *-ita*, *-inha* e *-zita*, *-zinha*.

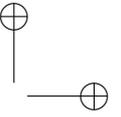
No português, entre os exemplos mais frequentes recolhidos⁵ são:

1. *fofinha*, *fofura*, *girinha*, *lindinha*, *tolinha*, *meiguinha*, *jeitosinha*, *coraçãozinho*, *bombomzinho*, *docinho*, *doçura*, *borrachinha*, *bonitinha*, *princesinha*, *pequerrucha*, *pequenota*, *aboborazinha*, *gatinha*, *queridinha*, *amorzinho*, *bebezinha*, *florzinha*, *bichinho*, *anjinho*, *pequenina*, *bebezinha*, *torrãozinho*, *rosinha*, *parvinha*, *gordinha*, *moranguinha*, *totozinha*, *beijinho*, *benjamim*, *benzinho*, *bolinha*, *bonequinha*, *bonitinha*, *coisinha*, *filhinha*, *gracinha*, *lindinha*, *lindura*, *luzinha*, *miminho*, *pintainho*;

Os sufixos mais frequentes usados no tratamento feminino, no russo, são: *-otchk*, *-etchk-*, *e -en'k-*, *-ushk-*, *(-iushk) -eshk-*, *-k*, *-ts*, *-otchek*, *-utchek-*, *-ushk-*, *'on'k*, *-ush-*, *-yshek*, *-ushok*, *-jatchk-*, *-jashk-*.

⁵ A listagem apresentada não é exaustiva, pois existe uma variedade de formas de tratamento, sendo que essas formas são muito pessoais. Por isso, na presente pesquisa apresentam-se os exemplos que aparecem com maior frequência no questionário efetuado.





No russo, existem pares de sufixos que podem ser usados na formação dos diminutivos: (-otchk-, -etchk-, e -en'k)

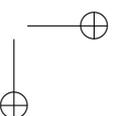
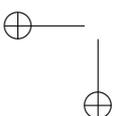
1. *mamochka* – *mamen'ka* (*mamulja*) (*mãezinha*), *dtochetchka* – *dtochen'ka* (*filhota*, *filinha*), *tiotetchka* – *tioten'ka* (*tiazinha*)

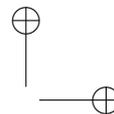
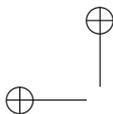
Dos exemplos mais frequentes, no russo são:

1. *solnyshko-solzinho*, *snezhinka* – *floquinho de neve*, *snezhenu-lin'ka* – *floquinzinho de neve*, *rosinka* – *orvalinho*, *angelotchek* – *anginho*; *lutchik* – *luzinha*, *golubka* – *pombinha*, *lastotchka* – *andorinha*, *zaika* (*zain'ka*) – *lebrezinha*, *koshetchka* – *gatinha*, *kotionok* – *gatinha*, *kisa* (*kisotchka*), *kisulja*, *kisulik* – *gatinha*, *rybka* – *peixinho*, *rybon'ka* – *peixinzinho*, *zviozdotchka* – *estrelinha*, *glupyshka* – *parvinha*, *krokha* (*krokhulja*, *krokhotulechka*) – *pequenina*, *malyshka*, *malysh* – *maliusik* – *bebezinha*, *konfetka* – *bombozinha*, *shokoladka* – *chocolatinha*, *sladen'kaja* – *docinha*, *serdetchko* – *coraçãozinho*, *zolottse* – *douradinha* (*do ouro*), *tsyplionok* – *pintainho*, *lapochka* – *patinha*, *vorobyshek* – *pardalzinho*, *pontchik* – *donutszinho*, *rozotchka* – *rozinha*, *pi-rozhotchek* – *fofinha*, *tsvetik*, *tsvetotchek* – *florzinha*, *liubushka* – *amorvinho*, *milen'kaja* – *queridinha*, *lepestotchek* – *petalzinha*, *pushistik* – *pufinho*, *tsyplionotchek* – *pintainho*, *lutchik* – *luzinha*, *pupsik* /*sem equivalente*/.

Alguns exemplos têm uma significação muito especial para o povo russo, como o são, por exemplo, os primeiros dois exemplos: *solnyshko* – *solzinho*, *snezhinka* – *floquinho de neve*, – que têm uma marca cultural específica: indicam uma ligação ao culto do sol ou à beleza dos cristais de neve.

Observamos que, na maioria dos casos, os exemplos de russo têm os seus equivalentes em português na forma de *-inha*, *-zinha* e que no russo os sufixos diminutivos usados são mais numerosos e mais diversificados do que no português.





Os exemplos de tratamento com diminutivos no feminino, no russo, são muito variáveis e existe um leque mais diversificado de sufixos diminutivos. Apresento como exemplos apenas dois nomes próprios: Ana e Maria:

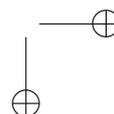
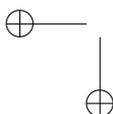
1. *Ana – Anna – Anecthka, Anka, Annotchka, Annusha, Annushka, Aniuta, Anja, Anetchka, Annusja, Asja, Neta, Niura, Niusha, Niuta, Niusha (15);*
2. *Maria – Maria – Masha, Mashka, Mashen'ka, Mashetchka, Mashunja, Marusja, Mariuta, Masja, Musha, Manja, Maniunja, Manjasha, Mariusha, Masha, Mashulja, Mashutka, Mariunja, Marunja, Mar'jasha, Mar'úshka, Manetchka, Maniusja, Maniusha, Marukha*

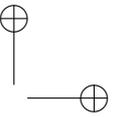
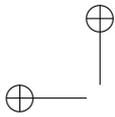
No português, os mesmos nomes tem menos variantes:

1. *Maria – Mariazinha, Mariazita, Mariinha, Mizita, Mimi, Mimita;*
2. *Ana – Aninha, Aninhas, Anocas/Anucas, Anita, Aninha, Nucha, Anicas, Nicas*

Ao cruzar os dados podemos encontrar palavras comuns nas duas línguas:

<i>angelotchek</i>	<i>anjinho</i>
<i>sladen'kaja</i>	<i>docinha</i>
<i>serdetchko</i>	<i>coraçãozinho</i>
<i>koshetchka, kotionok</i>	<i>gatinha</i>
<i>malyshka</i>	<i>bebezinha</i>
<i>konfetka</i>	<i>bombonzinho</i>
<i>krokha (krokhotulja, krokhotulechka)</i>	<i>pequenin,</i>





<i>tsvetotchek</i>	<i>florzinha</i>
<i>rozotchka</i>	<i>rosinha</i>
<i>liubushka</i>	<i>amorzinho</i>
<i>lutchik</i>	<i>luzinha</i>
<i>pirozhotchek</i>	<i>fofinha</i>
<i>tsyplionotchek</i>	<i>pintainho</i>
<i>milen'kaia</i>	<i>queridinha</i>

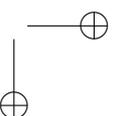
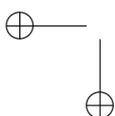
Em vários casos, o uso dos diminutivos, tanto nos nomes próprios como nas palavras comuns depende da situação e da imaginação de cada pessoa.

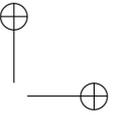
Conclusão

Após essa breve abordagem dos sufixos diminutivos no português e no russo pode-se concluir que nas duas línguas as características destes elementos têm muitos traços comuns, compartilhando as mesmas funções e os mesmos processos de formação. Nas duas línguas a questão dos diminutivos está bastante discutida, tendo em conta o estatuto e as funções específicas que desempenham os sufixos diminutivos (e os sufixos avaliativos, em geral).

No russo com mais frequência, este processo pode ter vários graus, podendo-se traçar um paralelismo entre a derivação avaliativa e os graus de comparação dos adjetivos. Embora com menos frequência, este processo pode ocorrer também no português.

No que diz respeito à semântica dos avaliativos, neste sentido os diminutivos compartilham muitos traços comuns, por vezes superando o significado original, não tendo necessariamente em conta o tamanho, mas outros aspetos, que por vezes podem ser absolutamente opostos, e adquirindo sentidos novos, independentes da palavra derivativa.

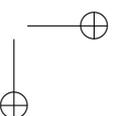
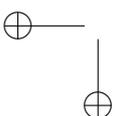


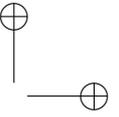
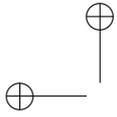


Um outro traço comum às duas línguas é o seu matiz expressivo popular, sendo as palavras diminutivas usadas mais na linguagem coloquial do que na linguagem formal. O significado da palavra derivada por sufixo avaliativo pode variar em dependência do contexto e pode expressar conceitos completamente opostos. Por isso, o seu uso é dispensado nos textos técnicos ou científicos.

Nalguns casos, tendo nas duas línguas originalmente o significado de redução/diminuição de tamanho, os sufixos avaliativos ultrapassam esta marca, sendo usados também no sentido afetivo, irónico, sarcástico, depreciativo, entre outros.

Como se verifica nos exemplos analisados, o leque de sufixos diminutivos nas duas línguas é bastante variável, havendo, maior número de variantes de nomes próprios diminutivos no russo. Verifica-se que nas duas línguas existem palavras idênticas, demonstrando, assim, a comunhão dos pensamentos e das associações dos dois povos. Contudo, em cada língua existem formas próprias, o que se explica pelas características culturais de cada povo e pela aceitação e visão do mundo diferentes.





Referências Bibliográficas:

Bechara, E. (2001). *Moderna gramática portuguesa*. 37^a ed. Rio de Janeiro: Lucerna.

Bosque, I. e Demonte, V. (1999). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.

Câmara Jr., Joaquim Mattoso. (1975). *História e Estrutura da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão.

Cunha, C. e Cintra, L. (1986). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: João Sá da Costa.

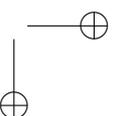
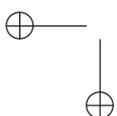
Horta, B. [1930] *Noções de Gramática Histórica da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editores J. R. de Oliveira.

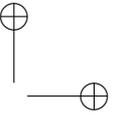
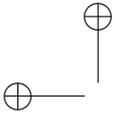
Houaiss, A. (2005). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e debates.

Katlińskaia, L. P. (2009). *Processos ativos de formação de palavras na língua russa moderna*. (Aktivnye protsessy slovoobrazovanija v sovremennom russkom jazyke). Moscovo: Vyschaia shkola.

Rio-Torto, G. (1993). *Formação de palavras em português. Aspectos da construção de avaliativos*. Dissertação de Doutorado. apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Rodionova, I. *Semântica da intensidade e a sua expressão na linguagem*. (Semantika intensivnosti i eio vyrazhenie v jazyke) (versão eletrónica, consultada a 29 de março de 2013 em http://iling.spb.ru/grammatikon/mater/ps_rodionova.pdf)





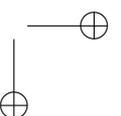
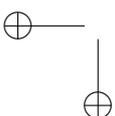
Skorge, S. 1957. “Os sufixos diminutivos em Português (continuação)”. In *Boletim de Filologia*, 16. 3-4, pp. 50-90.

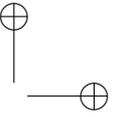
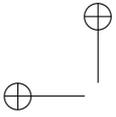
Varela Ortega, S. (2009). *Morfología léxica: la formación de palabras*. Madrid: Gredos

Vinogradov, V. (1986). *Questões sobre as formas de avaliação subjetiva dos substantivos*. (Vopros o “formakh” subektivnoi otsenki imion sushestvitel’nikh) (versão eletrónica, consultada a 14 de abril de 2013 em <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=5310&0a0=3>)

Zemskaja, A. (2009). *A formação de palavras na função de uma atividade*. (Slovoobrazovanie kak dejatel’nost’). URSS. Moscovo.

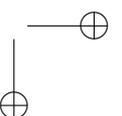
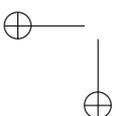
Zemskaja, A (2011). *Formação de palavras*. (Slovoobrazovanie). Moscovo: Flinta.

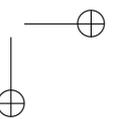
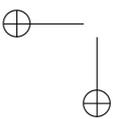
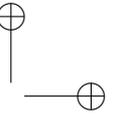
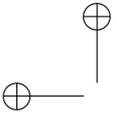


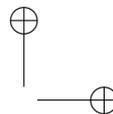
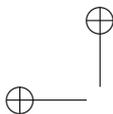


Parte V

Mulheres e a experiência da escrita







Andradina de Oliveira e Alice Moderno: breves achegas sobre afinidades Atlânticas

Adriana Mello Guimarães¹

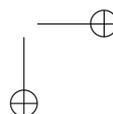
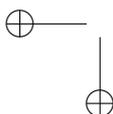
Não há nada mais belo e nem poderoso do que o jornal (...) Não há nenhuma só ideia moderna, uma só ciência, uma só arte que não tenha sido exposta à luz pelas suas colunas expansivas e propagadoras.

Anália Franco²

Pretendemos tentar as relações entre Portugal e o Brasil, tendo como ponto de partida a escrita feminina publicada na imprensa oitocentista. Certo é que desde 1822, ano em que o Brasil proclamou sua emancipação política, as relações de reciprocidade entre os dois países entraram num estado de quase estagnação, apenas sendo revolvida, aqui e acolá, por viagens de Estado nem sempre bem-sucedidas. De facto, essa relação de reciprocidade luso-brasileira ficou prejudicada,

¹ Universidade de Évora / Escola Superior de Educação de Portalegre / CLEPUL.

² Anália Franco, “O jornal” in *Albúm das meninas*. São Paulo, 31 de outubro de 1897, pp 15-16.



e se de algum modo reapareceu no imaginário de portugueses e brasileiros, isto aconteceu não por estratégia dos Estados, mas por obra e iniciativa de indivíduos culturalmente notáveis em ambos os lados do Atlântico. O assunto já despertou o interesse de alguns filósofos. Em 1898, o português Sampaio Bruno alertava:

*(...) quando um país existe que, naturalmente, parece que deveria captar, desde o primeiro momento, todas as atenções e promover entre nós as mais vivas e permanentes curiosidades [...] Esse país, evidentemente, é o Brasil [...] mas, explícita ou implicitamente, o facto é [...] a nossa ignorância a respeito dele [...] Do Brasil nada se sabe em Portugal.*³

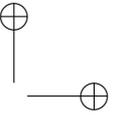
Valentim Magalhães, por seu lado, na obra *A literatura brasileira* (1896) procura as causas dessa indiferença e aponta o dedo aos jornais: “falta imprensa literária que anuncie e faça acompanhar o movimento literário no Brasil”⁴. De facto, vários intelectuais sentiram este distanciamento. No entanto, um indicativo que procurava contrariar esta evidência se encontra no Programa de lançamento da *Revista de Portugal*, onde, Eça de Queirós afirma que “nada do que o Brasil faz, pensa, diz e produz nos pode ser alheio ou indiferente”⁵.

Ou seja, apesar de tentativas de aproximação entre os dois países (como foi o caso da *Revista de Portugal*), o facto é que, teoricamente, surge o seguinte questionamento: existe uma relação especial de reciprocidade entre Portugal e o Brasil inerente à sua originária convivência histórico-cultural? E qual o papel da escrita feminina neste diálogo? No contexto lusófono, a primeira escola a aceitar raparigas surge em 1782, no convento da Visitação. Consciente do fosso que separava Portugal dos países da Europa Central, Pombal transformou a política de Estado, implementando várias reformas, especialmente na educação.

³ Sampaio Bruno, *O Brasil mental*, Porto, Lello Editores, 1997, pp. 38, 39.

⁴ Valentim Magalhães, *A literatura brasileira*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1896, p. 10

⁵ Eça de Queirós, *Textos de imprensa VI (da Revista de Portugal)*, edição de Maria Helena Santana, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, p. 115.

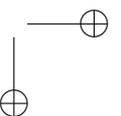
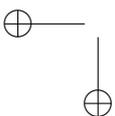


Neste contexto de modernização, Luís António Verney publica *O verdadeiro método de estudar* (1746). No final dessa obra considerada, na época, tão polémica, o autor apresenta um pequeno apêndice sobre a “Educação das Mulheres”, o que demonstra uma atitude de abertura que contrasta com as ideias dominantes em Portugal. Naturalmente, no Brasil colonial, a repercussão desse esforço chegou com atraso.

Ou seja, só a partir da segunda metade do século XVIII, decorrente das influências iluministas e da nova sociabilidade urbana, é que ocorrem mudanças na vida das mulheres, que no século XIX vão ser traduzidas por uma maior participação pública. De facto, o final do século XIX foi um período especial tanto para a imprensa como para as mulheres. A imprensa alforriou vozes que foram silenciadas ao longo de anos, época em que os papéis sociais masculinos e femininos estavam fundados em fronteiras que demarcavam a esfera pública da esfera privada. No entanto, convém esclarecer que ser mulher no século XIX não significa apenas viver num período de absoluta submissão. Afinal, esse século assinala também o nascimento do feminismo.

Mas o que está por trás da desigualdade entre os papéis sociais? Depois de detectar como sendo o maior defeito da doutrina de Hobbes o facto de que o autor do *Leviatã* viu na sensualidade o efeito negativo do pouco uso da razão, Rousseau argumentou que desse ponto de vista ele deixara de ver que o mesmo que é considerado efeito negativo do pouco uso da razão também pode ser considerado como a causa positiva que impede o seu abuso⁶. Nós acreditamos que o mesmo argumento pode ser usado a favor dos valores femininos, na medida em que se detecta no inconsciente da sociedade, especialmente na era da comunicação, uma violência simbólica contra a mulher que ultrapassa os limites do seu “pequeno mundo moral”. Referimo-nos ao espaço social da mulher, cuja moderna participação nos jornais e revistas do século XIX, como a *Revista de Portugal*, nos mostra que ela é obrigada a fazer

⁶ Jean Jacques Rousseau, *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d, pp. 26, 53.



uso de valores masculinos⁷ para ampliar seu campo de ação, o que se configura como uma “violência suave, insensível, invisível às próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento”⁸.

De assinalar, ainda, que ao final do século XIX, nada ilustra melhor a moderna mentalidade que se impõe do que as revistas e jornais que circulam pela sociedade e que a caracterizam como um resultado da ação humana mais transparente e mais consciente de si. Algumas revistas incentivavam os seus leitores a refletir sobre o mundo circundante em processo de modernização e paulatinamente as mulheres começaram a publicar.

Neste contexto destacamos dois nomes: Alice Moderno, que publicava a partir dos Açores (Portugal) e Andradina de Oliveira que escrevia do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Brasil). Ambas foram jornalistas ao final do século XIX e no início do século XX, e enquanto cronistas partilharam análogas preocupações. As duas escreveram para as mesmas publicações, como o *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* e o *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul*, na mesma altura, e tal facto permite inferir que os textos de uma foram certamente lidos pela outra. De facto, no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, no texto intitulado “Sara”, a autora brasileira Andradina de Oliveira declara publicamente que conhecia bem a produção feminina portuguesa e afirma toda a sua admiração por esse grupo de mulheres:

Aqui surge-me a denotada Maria Amália Vaz de Carvalho – este fulguroso talento que expandiu-se soberbo, animado pelo ilustre esposo, o genial autor das Miniaturas! Ali... a Guiomar Torresão – a contista de alto merecimento. Além... a moderna Safo, a

⁷ Nesse sentido assinalamos a crítica de Miranda de Andrade na sua análise sobre a *Revista de Portugal*: “A pena brilhante, culta e... máscula de Isabel Leite”. Miranda de Andrade, “Eça de Queirós e a *Revista de Portugal*” in separata de *Ocidente*, vol. LXIV, Lisboa, Edição de Álvaro Pinto, 1953, p. 47.

⁸ Pierre Bourdieu, *A dominação masculina*, Rio de Janeiro, Editora Bertrand, 2002, p. 6.

*jovem Alice Moderno que tange a dulçorosa lira, ouvindo o mar
gemer a seus pés.*⁹

Ora, nesta breve citação figuram três nomes portugueses – Maria Amália Vaz de Carvalho¹⁰ (1847-1921), Guiomar Torresão¹¹ (1844-1898) e Alice Moderno (1867-1946).

Enquanto Andradina ousou problematizar questões intocáveis como discutir a questão do adultério e do divórcio no interior do Brasil; Alice Moderno, na sua ilha açoriana, luta pelo feminismo e exibe um comportamento no limiar da transgressão à ordem natural e aos valores cristãos. Intelectuais por determinação apresentaram uma vasta participação política na sociedade. Afinal, segundo Zília Osório de Castro, “ser intelectual era escolher a via cultural para intervir política e socialmente, com a convicção de que a política e a sociedade dependiam da cultura”¹². Ambas – Andradina e Alice – optaram por manifestar e divulgar culturalmente as suas ideias com recurso à imprensa periódica.

Contemporâneas, separadas pelo oceano Atlântico, podemos dizer que Andradina América de Andrade Oliveira nasceu no dia 12 de junho de 1864, em Porto Alegre (sul do Brasil) e recebeu uma refinada educação. Casou-se com o oficial do exército Augusto Martiniano de

⁹ Andradina de Oliveira, “Sara” in *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano XXIII, nº 62, 3 de março de 1897, p. 2.

¹⁰ Maria Amália foi esposa do poeta Gonçalves Crespo, e ficou conhecida como educadora, tendo deixado uma significativa obra acerca da formação das crianças e das mulheres. Escreveu crónicas, artigos políticos, folhetins, traduções e manteve uma intensa colaboração com jornais portugueses e brasileiros. Foi a primeira mulher a ingressar na Academia de Ciências de Lisboa.

¹¹ Guiomar Delfina de Noronha Torresão, oriunda de uma família burguesa, desde cedo teve também que prover à sua subsistência, dando lições de instrução primária e de francês, ao mesmo tempo que se iniciava na escrita. Estreou-se como autora em 1869, com o romance *Uma Alma de Mulher*. Desempenhou um importante papel no universo da escrita luso-brasileira: foi ficcionista, poetisa, dramaturga e ensaísta. Colaborou com várias publicações, como o *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* e fundou o *Almanaque das Senhoras*.

¹² Zília Osório Castro, “As intelectuais” in *Mulheres na Primeira República*, Lisboa, Edições Colibri, 2011, p. 79.

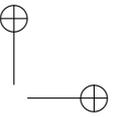
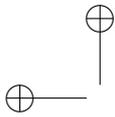
Oliveira e teve dois filhos – Lola e Adalberto. Foi professora e muito cedo ficou viúva. Para sustentar os seus filhos, leccionava e trabalhava como escritora, tendo colaborado com vários jornais e almanaques. Em 1898, em Bagé, fundou o jornal *Escrínio* que foi publicado durante nove anos. Com a morte do seu filho, Adalberto, a publicação foi interrompida, mas em 1909 o jornal reaparece em Porto Alegre como uma revista semanal ilustrada. Patrona da Academia Literária Feminina, publicou várias obras: *Preludiando*; *O Rio Grande do Sul*; *Cruz de pérolas*; *Mulher rio-grandense*; *Contos de Natal*; *Perdão e Divórcio?*

Na obra *Divórcio?* Andradina lembra a opressão vivida pelas mulheres: a autora reuniu vinte e seis cartas em que esposas e maridos contavam seus infortúnios no casamento, acrescentando-lhes duas cartas em que fazia o elogio do feminismo.

Em 1920 foi para São Paulo, e com as faculdades mentais abaladas, acabou por falecer em 1935.

Alice Moderno, também pode ser considerada como um espírito independente e pioneiro. Nascida em Paris, a 11 de agosto de 1867, ainda criança acompanhou a sua família na mudança para os Açores, onde sempre viveu e faleceu (20/02/1946, Ponta Delgada).

Alice Moderno foi poeta, professora, comerciante, agente de seguros, mulher de negócios e jornalista. Avançou como ativista, nos Açores, na organização de mulheres da 1.^a República, participou na Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, na Associação de Propaganda Feminista e na Associação Feminina de Propaganda Democrática, sendo de assinalar que, em 1913, a Liga Republicana das Mulheres organizou uma festa em honra de Alice Moderno. Ou seja, foi uma precursora do feminismo e, enquanto escritora, as suas melhores publicações estão no jornalismo que praticou. Além de colaborar com a imprensa local açoriana (como com o *Diário dos Açores* e a *Revista Pedagógica*), foi (no mundo lusófono) uma das primeiras mulheres a dirigir um jornal: o *Diário de Anúncios* (1892-1893) e foi diretora e fundadora de dois importantes jornais açorianos: *O recreio das salas* (publicação mensal, noticiosa, científica, histórica, literária, biográfica,



bibliográfica e recreativa) e *A folha* (jornal literário, noticioso e comercial).

A escritora também publicou na imprensa nacional (foi uma das poucas mulheres que conseguiu escrever para a *Revista de Portugal* (1889 a 1892)¹³, fundada e dirigida por Eça de Queirós, e colaborou também com a imprensa internacional. A sua obra literária abrange vários géneros – poesias, crónicas, contos, romance, ensaios, textos teatrais e traduções. Personalidade múltipla, muitas vezes considerada excêntrica, Alice Moderno foi a primeira mulher a frequentar o Liceu de Ponta Delgada e a sua ousadia marcou também a sua vida amorosa. Segundo Anna Klobucka¹⁴, Alice partilhou a vida com Etelvina Sousa: viveram juntas durante 40 anos e morreram com a diferença de apenas oito dias. Recentemente descobriram, ainda, que estão juntas, lado a lado, no jazigo do cemitério de São Joaquim.

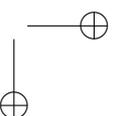
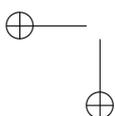
Podemos, sem dúvida, incluir Alice Moderno e Andradina Oliveira no grupo de mulheres oitocentistas que fazem das letras um meio para garantir a sua subsistência e não uma mera ocupação. As suas publicações nos jornais e revistas refletem o movimento de ampliação dos direitos civis e políticos da mulher na sociedade moderna.

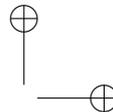
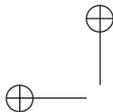
Assim, julgamos que, independentemente da qualidade das obras literárias, o que devemos apreciar nas autoras são as suas reações e atitudes revolucionárias mantidas apesar de todas as circunstâncias desfavoráveis.

Em termos de breves considerações finais, podemos dizer que existia um diálogo entre Andradina e Alice. Ambas foram precursoras do feminismo e fundaram os seus próprios jornais. De destacar, ainda, que a literatura feminina marcou uma presença forte nos periódicos do

¹³ Alice Moderno, “Cancioneiro da Revista”, in *Revista de Portugal*, Volume IV, Porto, Editores Lugan & Lioux, 1892, pp. 617-618.

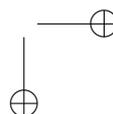
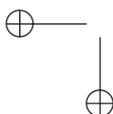
¹⁴ Anna Klobucka, “Summoning Portugal’s Apparitional Lesbians: a To-Do Memo”. Association of British and Irish Lusitanists, National University of Ireland at Maynooth, 11-12 September 2009. (versão eletrónica consultada a 10 de julho de 2013), em http://academia.edu/190256/_Summoning_Portugals_Apparitional_Lesbi ans_A_To-Do_Memo_

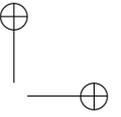




século XIX, sendo de assinalar que muitos jornais e revistas foram fundados e mantidos por elas próprias. Julgamos que uma das razões para a fundação de periódicos dirigidos por mulheres no século XIX partiu da necessidade de conquistarem e ampliarem os seus direitos, como na educação, na profissão e no voto. Além da produção em jornais, elas publicaram alguns livros, uma produção em nada desprezável.

Situando-as num lapso de tempo bem determinado, finais do século XIX e início do século XX, a emergência da escrita feminina ultrapassa as fronteiras e une (mais uma vez) num mesmo devir histórico portuguesas e brasileiras. Ora como Portugal e o Brasil não permitiam a participação igualitária da mulher na sociedade, nomes como Andradina de Oliveira e Alice Moderno podem ser consideradas como precursoras da criação de políticas isoladas que mais tarde resultaram em problemáticas universais inerentes às mulheres. A partir daí a presença das mulheres na imprensa lusófona foi-se tornando cada vez mais notória. Ou seja, através da imprensa foram criados espaços internacionais de diálogos.





Do individual ao coletivo: a representação da mulher na literatura de cordel de autoras brasileiras

Paulo Geovane e Silva¹

Introdução

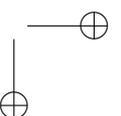
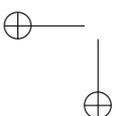
*Ain't got no home, ain't got no shoes.
Ain't got no money, ain't got no class.
Ain't got no friends, ain't got no schooling.
Ain't got no work, ain't got no job.
Ain't got no money, no place to stay.*

Nina Simone²

Em *Feminismo e Literatura no Brasil*, a pesquisadora e professora Constância Lima Duarte classifica a situação social da mulher brasileira no século XIX como uma verdadeira “indigência cultural” (Duarte, 2003, 152), ideia que evoca justamente a não existência de uma

¹ Universidade de Coimbra.

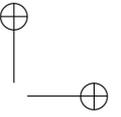
² Trecho da música “Ain't got no – I got life”, composição interpretada pela cantora norte-americana Nina Simone (1933-2003) e assinada por James Rado, Jerome Ragni e Galt MacDermot.



identidade cultural feminina numa época bastante marcada pela tradição católica patriarcal no Brasil. Se essa era a situação da mulher brasileira, o que dizer da mulher do Nordeste do Brasil nessa mesma época?

A resposta a tal pergunta vem na voz de Mirian Knox Falci. Em *Mulheres do Sertão Nordestino*, Falci observa que a sociedade da época era “altamente estratificada entre homens e mulheres, entre ricos e pobres, entre escravos e senhoras, entre «brancos» e «caboclos»” (Falci, 2002 *apud* Priore, 2002, 242), e refere que essa polarização social obviamente colocou a mulher nordestina num lugar de isolamento, cuja voz ficou abafada e desacreditada pela suposta autonomia da figura masculina. A autora comenta que a presença masculina em várias instâncias sociais de prestígio – como a fazenda, a política e a academia – demonstra a divisão sócio-espacial entre espaço público – para o homem – e o privado – para a mulher. Ao se pensar no Nordeste como uma das regiões brasileiras mais problemáticas do país, com um grande índice de analfabetismo, além de grandes carências materiais, poder-se-á imaginar que o acesso da mulher à leitura e à escrita era, naquela época, praticamente nulo.

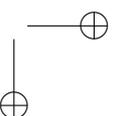
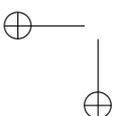
Tendo em conta as problemáticas acima referidas, este artigo pretende demonstrar a maneira pela qual a *mulher escrevente* constrói, através da literatura de cordel, as imagens e ideias de si mesma, isto é, de sua identidade individual, social e cultural, cuja construção passa indubitavelmente pelo crivo do gênero. Por outras palavras, pretende-se, aqui, analisar em que medida a subjetividade autoral é infiltrada nos cordéis de autoria feminina para a construção de um imaginário individual e coletivo a respeito da mulher.



1. Um pouco de história: o cordel e o contexto ibérico e português

Parece bastante consensual a ideia de que a literatura de cordel brasileira, tal como é conhecida atualmente, encontra a sua origem vinculada na cultura popular ibérica da Idade Média. Manuel Diégues Júnior, uma das maiores vozes no âmbito dos estudos da cultura popular brasileira, afirma que “A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veio-nos com o romanceiro peninsular, e possivelmente começam esses romances a serem divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens” (1986, 31). O pesquisador aponta ainda para as semelhanças terminológicas e estéticas que existem entre a literatura de cordel brasileira e as folhas soltas ou folhas volantes ibéricas, cujas nomenclaturas foram apontadas por Teófilo Braga em seus artigos e obras, ainda no ano de 1895.

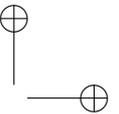
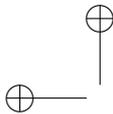
Singularmente incentivada pela cantoria, a história da literatura de cordel no Brasil encontra seu precursor em Leandro Gomes de Barros, poeta que, conforme Márcia Abreu, “foi o responsável pelo início da publicação sistemática” de folhetos (1999, 91) no Brasil. A autora afirma também que o mais antigo folheto publicado pelo poeta data de 1889, tempo em que ainda havia muita resistência à ideia de transmissão de poemas impressos em papel. Essa resistência era, de acordo com Abreu, fruto da influência e eficácia das cantorias. Para muitos poetas, era melhor deixar o texto oral recair sobre a memória do ouvinte do que cristalizar o poema em papel: “Muitos rejeitavam a publicação, acreditando ser melhor conservá-las exclusivamente para apresentações orais” (Abreu, 1999, 92). Com o tempo, o texto impresso que hoje se conhece como literatura de cordel foi encontrando a adesão dos poetas e, é claro, do mercado que então se abria a essa demanda de produção literária, principalmente devido à influência da evolução das técnicas de tipografia. Do século XIX em diante, esse tipo de produção



cresceu vertiginosamente, diminuindo (mas não apagando) a presença das cantorias. Tanto é verdade que a tradição oral não se perdera que “A venda de folhetos geralmente se fazia a partir da leitura oral de trechos do poema, a fim de despertar o interesse e atrair a curiosidade do público para a continuação da história” (Abreu, 1999, 95).

A cantoria foi, portanto, configurando-se também como estratégia de divulgação dos folhetos impressos, o que não significa que a beleza original dessa prática oral tenha se perdido. Ainda hoje é possível encontrar, em vários pontos do Nordeste brasileiro, cantadores que, em dupla (numa peleja) ou sozinhos, cantam e encantam o público com versos em cordel ou com seus repentes. Na disparada pela produção impressa, vários nomes se juntaram ao de Leandro Gomes de Barros, como José Adão Filho, Firmino Teixeira do Amaral, João Martins de Athayde, João Melchíades Ferreira, Antônio Mulatinho, Cícero Sidrônio do Nascimento, Francisco Marabá, Heitor Martins de Athayde, Mariano Riachinho, entre outros (cf. Abreu, 1999, 92-93).

Como é possível perceber, a esmagadora presença masculina na literatura de cordel traz à tona uma discussão singular, que se projeta para os interstícios intencionais deste estudo: trata-se de observar e questionar o lugar da mulher na produção de cordel, sobretudo a partir dos séculos XIX e XX em diante. Sendo este o período em que a impressão de cordel ganha fôlego, nota-se claramente que o homem é considerado o sujeito social mais privilegiado e qualificado para esse tipo de produção, sobretudo porque era no meio público que se encontravam tanto a evolução das técnicas de impressão quanto o próprio homem e seu discurso sexista, estando a primeira sob a primazia do segundo. Para que se compreenda melhor esse aspecto da sociedade nordestina, a próxima sessão deste artigo retomará um pouco da história das mulheres que se inseriram nesse contexto, a fim de perceber como elas começaram a produzir cordéis e o que fez com que a produção feminina resultasse no que hoje se pode flagrar em textos de várias autoras brasileiras.

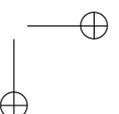
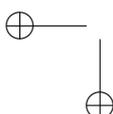


2. A mulher na sociedade brasileira do século XIX e XX – O nordeste e o cordel

As antologias de cordel que fazem um apanhado histórico de grandes nomes dessa poética não deixam escapar a presença de um cânone marcadamente masculino, retirando de cena a mulher enquanto potencial produtora de cordel e, por conseguinte, relegando-a aos espaços sociais que em nada se relacionam com a produção literária, uma vez que, obviamente, a escrita era um instrumento de poder dominado pelos homens. De fato, e conforme afirma Luyten³, a produção de cordel esteve dominada durante décadas pela predominância do sexo masculino. Trata-se de uma complexa mentalidade machista incutida na cultura brasileira, que, durante o século XIX e primeira metade do XX, colocou a mulher como sujeito secundário em relação ao homem, fruto também de uma visão adâmica segundo a qual a mulher nada mais é do que um ser humano criado “depois” do sexo masculino, ou, como prefere Simone de Beauvoir, nesse contexto, a mulher é vista apenas como o *segundo sexo*⁴ ou o *sexo frágil*. A crítica feita pelas atuais investiga-

³ Joseph M. Luyten, “Feminino *versus* machismo: autoras mulheres na literatura de cordel”, in José Marques Melo (org), *Comunicação Latino-Americana: o protagonismo feminino* São Bernardo do Campo, UEMESP, Adamantina, FAI, 2003. Disponível em http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/8/88/Mulheres_autoras_de_cordel_.pdf. Consultado em 10/09/2011.

⁴ Expressão que dá título à obra da autora: *O Segundo Sexo*, tradução de Sérgio Milliet, Lisboa, Quetzal, 2009. Nessa importante obra composta por dois volumes, Simone de Beauvoir explica a maneira pela qual a ideia de mulher enquanto sexo frágil nasceu e se instalou no imaginário social da humanidade. No volume I da referida obra, a autora afirma que as atividades exteriores ao espaço do lar, como a caça, por exemplo, eram mais perigosas, e por isso eram confiadas aos homens. Às mulheres cabia o cuidado da casa e a proteção das crianças contra animais carnívoros. A atividade masculina era, naquele contexto, mais digna de prestígio do que a atividade feminina, pois o homem era visto como o sujeito que saía, enfrentava feras em busca de provimentos para o lar e chegava ao seio da família vivo – e herói (cf. Beauvoir,



doras e investigadores, como é o caso de Francisca Pereira dos Santos⁵, vai justamente contra esse cânone literário, fruto de uma mentalidade machista e ultrapassada que, infelizmente, ainda hoje se instaura na cultura brasileira. Para melhor compreender essa crítica, é necessário fazer uma breve análise da história da mulher no Brasil dos séculos XIX e XX, suas incursões na sociedade e no mundo da literatura de cordel, bem como as dificuldades por elas enfrentadas nessa batalha.

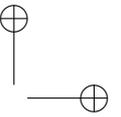
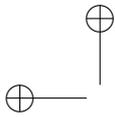
Numa sociedade marcadamente católica e conservadora no Brasil dos séculos XIX e XX, a mulher brasileira ideal “deveria ser uma boa dona de casa, cuidar bem dos filhos e do marido” (Santos, 2009, 5). Caline Lima demonstra que, principalmente durante o século XVIII e XIX, as mulheres “Eram educadas estritamente para lidar com o ambiente doméstico, de modo a desenvolver um perfil próprio de esposa”, vivendo, desde cedo, “à espera de um marido” (2006, 45), o que demonstra que, para aquele tempo, a mulher ideal devia ser submissa ao homem e circunscrita ao espaço do lar, além de ser impulsionada a se dedicar totalmente à família.

O crescimento do mercado editorial de cordel coincide com a histórica situação de exclusão (ou de não inclusão) sofrida pela mulher na virada do século XIX para o XX. Naquela época⁶, a mulher, além de não ter garantido o seu direito de ir e vir, via-se impossibilitada de ingressar nos estudos, o que dificultava ainda mais sua ascensão social e, por conseguinte, a sua entrada na literatura de cordel. Nesse contexto, a mulher “estava relegada ao espaço privado, com afazeres considerados incompatíveis com o desenvolvimento da atividade intelectual, definida culturalmente como pública, erudita e masculina” (Santos, 2009, 1-2). Vê-se, portanto, que o meio cultural era potencializado pelo dis-

2009). De acordo com a autora, foi esse contexto que fez da mulher um sexo frágil, obrigada a ficar presa em casa porque, na perspectiva sexista, ela não tinha forças suficientes para enfrentar o que o homem enfrentava.

⁵ Francisca Pereira dos Santos, *Memória e produção das vozes femininas na poética do cordel*, São Paulo, APROPUC-SP, 2009.

⁶ Cf. Mary del Priore, *Histórias Íntimas: Sexualidade e Erotismo na História do Brasil*, São Paulo, Planeta, 2011.



curso masculino que, por sua vez, dominava as instâncias intelectuais e de aprendizagem. Francisca Pereira dos Santos aponta mais objetivamente este aspecto da situação educacional da mulher, ao dizer que:

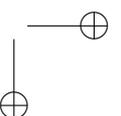
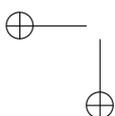
Na época em que as vozes poéticas começaram a ser fixadas no folheto, no final do século XIX e no começo do século XX, dando início ao sistema editorial do cordel, as mulheres norteadoras não tinham acesso aos códigos da escrita, nem gozavam dos mesmos direitos sociais e culturais do homem. (2009, 4)

A ausência da mulher no meio público definiu, portanto, a literatura de cordel sob vários aspectos, inclusive no que diz respeito às “regras de composição e às⁷ temáticas «apropriadas» para essa literatura” (Santos, 2009, 7). Nesse sentido, esse distanciamento então existente entre a mulher e a produção cultural fez com que os temas desenvolvidos no cordel estivessem relacionados com a percepção masculina do mundo. A partir disso, constata-se também que os cordéis de autoria masculina dificilmente contemplaram temas correlatos à mundividência feminina, e, quando o fizeram, versaram sobre os estereótipos comumente associados à mulher, tais como, por exemplo, o lar, a família e a virgindade.

Felizmente, esse histórico de forte dominação ideológica foi-se alterando pouco a pouco, o que possibilitou a entrada ainda silenciosa da mulher na literatura de cordel. Luyten destaca um aspecto que, mesmo em caráter de exceção, aponta para uma grande evolução na relação cultural entre a mulher e a literatura de cordel, afirmando que

Mais tarde, já no ano de 1938, temos um caso bem comprovado de autoria feminina. Trata-se de Maria das Neves Batista Pimentel, filha do conhecido poeta e editor Francisco das Chagas Batista e mãe do pesquisador Altimar Pimentel. Ela, no entanto, não ousou utilizar-se de seu nome de batismo e assinou suas obras como Altino Alagoano. (Luyten, [s/d], 7)

⁷ Grifo do autor.



Como se vê, a primeira publicação de uma mulher ainda é fortemente vincada em ideologias machistas, já que a autora não ousou assinar o próprio cordel com seu nome de mulher. Apesar de não ter sido suficientemente corajosa para afirmar sua identidade feminina, e compreendendo que todo o ser humano é influenciado pelo contexto em que vive, é possível ver a atitude de Maria das Neves como um grande passo para a autoria feminina dentro da literatura de cordel, pois se trata de uma mulher que, mesmo afetada pela mentalidade machista de sua época, arriscou abrir caminhos e lançar mão de sua produção poética. Como o fez Joseph Luyten, Vanusa Mascarenhas Santos (2009) lembra ainda que o pai de Maria das Neves, Francisco das Chagas Batista, além de ser um grande poeta, possuía uma livraria e uma tipografia, fatores que certamente favoreceram a publicação do cordel de Maria das Neves, cujo título era *O violino do diabo*. Note-se que, mesmo subsidiada por todo o aparato de produção literária que o pai possuía, Maria das Neves relutou em publicar os seus poemas com assinatura própria, afirmando, em entrevista⁸, que não queria ser a única mulher a fazê-lo. Doralice Alves Queiroz, evocando o pensamento da filósofa francesa Simone de Beauvoir, ressalta a importância do uso do pseudônimo como estratégia de entrada da mulher na literatura de cordel:

“Há de se notar que o uso do pseudônimo foi a solução encontrada pela poetisa para vender seus folhetos. Sabe-se que o artifício do pseudônimo é um recurso muito utilizado na literatura. As mulheres buscam-no como meio de fugir à censura, à «especificação milenar que as confina em sua feminilidade.» (Beauvoir, 1980: 478). Para publicar, nos idos de 1938, a cordelista utiliza um disfarce, uma máscara para obter a aceitação popular numa sociedade patriarcal.” (Queiroz, 2006: 57).

A atitude de Maria das Neves pode ser vista, conforme afirma Santos, como uma atitude de subversão, apesar de todo o receio nutrido

⁸ Entrevista feita por Maristela Barbosa Mendonça. Cf. Maristela Barbosa Mendonça, *Uma voz feminina no mundo dos folhetos*, Brasília, Thesaurus, 1993.

pela poeta, cujo sentimento é, indubitavelmente, fruto de uma mentalidade machista. Essa atitude incitou aquilo a que Vanusa Mascarenhas Santos chamou de “erosão na exclusividade masculina” (Santos, 2009, 9). A ideia de *erosão* é importante para perceber alguns aspectos a respeito da história da autoria feminina que se instaura no cordel, a saber: a) essa autoria dar-se-á aos poucos, através de uma “erosão” também ideológica, social e cultural e b) instaurar a escrita feminina no cordel pressupõe desintegrar uma prática cultural masculina, infiltrando(-se) e quebrando uma escrita que, sob o ponto de vista dos gêneros, era vista como homogênea.

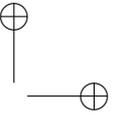
Doralice Alves Queiroz (2006), ao investigar a progressão da autoria feminina na literatura de cordel brasileira, elenca alguns nomes muito esparsos naquela região. A partir das investigações de Luyten, Queiroz aponta para a presença de Maria Riachão⁹, paulista¹⁰ que, segundo aquele estudioso, foi considerada uma habilidosa cantadora ainda nos idos do século XIX, justamente na época em que D. Pedro I proclamava a Independência do Brasil. A goiana Cora Coralina, já em 1976, publica *Meu Livro de Cordel*, sob o pseudônimo de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas. Ainda que a obra de Cora Coralina não tenha sido editada em cordel no que diz respeito à materialidade dessa literatura, a autora justifica¹¹ a validade do título sob o argumento da paixão que sustenta pela literatura de cordel e pela cultura nordestina, região na qual nasceu o pai da escritora.

Considerando, portanto, todos os pontos discutidos acima, seguem, agora, algumas leituras de cordéis escritos por autoras do nordeste brasileiro, com objetivo de perceber e exemplificar melhor a medida pela

⁹ A própria estudiosa afirma, com Luyten (2003), que, “embora [seja] difícil de comprovar a autenticidade dessa informação, Maria do Riachão pode ser considerada uma demonstração da existência, no século XIX, de cantadores do sexo feminino” (2006, 54).

¹⁰ É Luyten (2003) quem afirma que Maria Riachão compunha um conjunto de “caboclos lavradores que formavam um núcleo nas redondezas do local hoje histórico” (Luyten, 2003, 146), o que permite inferir que essa cantadora era paulistana.

¹¹ Cf. Coralina, 1976, 15.

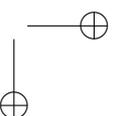
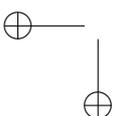


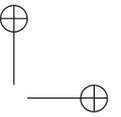
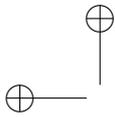
qual esse histórico de marginalização pesa – ou não – sobre o discurso desses sujeitos sociais que durante tanto tempo foram silenciados à força do peso de um gênero e de uma ideologia – o machismo.

3. Vozes individuais e coletivas na literatura de cordel de autoras brasileiras: algumas leituras

Ao produzirem cordel, as poetas brasileiras evocam não apenas a própria voz, mas também – e muito mais – a voz de tantas e tantas mulheres que sofrem pela opressão de uma cultura patriarcal. Ainda que elas não percebam, o discurso feminino presente em alguns cordéis é movido tanto pelo ímpeto de uma nova postura social com relação à mulher quanto por ecos de um patriarcalismo que se arrasta no tempo e que, de maneira relativamente inconsciente, ainda habita o imaginário social que as poetas constroem a respeito da própria identidade de gênero. Assim, pretende-se analisar o fato de que, em seus textos, as cordelistas desenvolvem o imaginário individual e coletivo, cujo processo de autorreferenciação parece ser perpassado pela construção do sujeito masculino enquanto um Outro, às vezes estrangeiro à perspectiva de mundo construída pelas vozes femininas que emergem nessa literatura, sem que, no entanto, o universo feminino e as suas demandas deixem de ser o foco central dos folhetos.

Apesar dos variados temas, os cordéis produzidos pelas autoras que serão aqui referidas têm como foco central a mulher, pois os textos que abordam essa questão trazem pistas mais verossímeis a respeito do imaginário que a autoria feminina constrói a respeito da mulher. Esta leitura inicia-se, então, com Sírlia Lima, poeta natural de Mossoró, Rio Grande do Norte. Educadora infantil e licenciada em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Sírlia traz em seus cordéis uma evidente inquietação com os problemas sociais e uma preocupação constante com o desenvolvimento do povo brasileiro. Sírlia





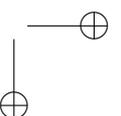
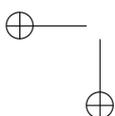
faz do cordel uma ferramenta para transmitir a mais pessoas seu clamor por um Brasil mais justo, educado e consciente. Contudo, e como referido anteriormente, os textos escolhidos para este trabalho estarão sempre relacionados com o mundo feminino e, conseqüentemente, com a evocação de uma mundividência da mulher.

A fim de que se compreenda, pois, o imaginário individual e coletivo que Sírilia Lima constrói em seus escritos, é evocado, aqui, o cordel intitulado *Lei Maria da Penha: conheça, divulgue, intervenha*¹², cordel no qual a imagem do homem é colocada em evidência através da denúncia da violência doméstica e do clamor dirigido a todos – homens e mulheres – em prol da causa dos crimes contra a mulher. Como o próprio título indica, o texto traz alguns artigos que constam no Decreto-Lei 11.340, vulgarmente conhecido como Lei Maria da Penha¹³, cujo objetivo é defender as mulheres brasileiras da agressão física comumente praticada pelos maridos ou parceiros, fato muito recorrente no Brasil, principalmente no Nordeste.

Ao falar dos principais artigos da Lei, o texto afirma que é dever do poder público oferecer condições sociais que livrem a mulher da *opressão*. Depois de citar vários artigos e incisos, surge uma crítica pontual à visão masculinizada de mundo, seguida de um discurso que

¹² Disponível em www.recandodasletras.com.br (consultado em 16 de abril de 2012).

¹³ Sancionada pelo ex-presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, a 7 de agosto de 2006, a Lei Maria da Penha tem este nome por causa da biofarmacêutica cearense Maria da Penha Maia Fernandes (1945), líder de movimentos de defesa dos direitos das mulheres e figura emblemática do combate à violência doméstica no Brasil. Ela muito teve de lutar para que seu marido, o professor colombiano Marco Antonio Heredia Viveros, que tentou matá-la duas vezes (a primeira, com um tiro, simulando um assalto; a segunda, tentando eletrocutá-la) viesse a ser condenado. A nova lei reconhece a gravidade dos casos de violência doméstica e retira dos juizados especiais criminais (que julgam crimes de menor potencial ofensivo) a competência para julgá-los, pois, na maioria das vezes, os processos acabavam simplesmente arquivados, o que banalizava a violência doméstica e tornava as vítimas cada vez mais indefesas.



prima pela igualdade entre os sexos:

*O homem precisa perder
a falsa supremacia
transforma em monstro
e age com covardia
prejudicando a mulher
em sua cidadania.*

*Nós as mulheres
não queremos ser desleais
Está na constituição
os direitos são iguais
As mulheres têm sofrido
por motivos banais. (Lima, 2011)*

Para além da evidente crítica ao patriarcalismo, esses versos deixam ver que o lugar de onde o eu-póético fala tem suas fronteiras delimitadas a partir do gênero sexual – *Nós, as mulheres* –, o que impõe a visível fronteira entre a mulher e o homem: as várias mulheres, cujas vozes inscrevem-se nesse *nós*, dirigem-se à sociedade masculina e masculinizante, que enxerga a mulher como objeto, e não como sujeito digno de respeito. Aqui, o cordel de Sírlia parece reunir um conjunto de vozes femininas silenciadas pela agressão física, a fim de que, em um único pronome, se concentrem a necessidade de mudança que as mulheres exigem da sociedade e a militância feminina. Interventivo, o texto mostra uma autoimagem de mulher fragilizada pelas barreiras sociais impostas à sua condição, ao passo que o homem se configura como o inimigo, o estranho, o forasteiro ao terreno da mulher, o que constitui uma denúncia contra a dominação e a injustiça que a desigualdade de gêneros promove e que a Lei Maria da Penha pretende sanar:

*Essa lei não permite
nenhuma discriminação
Ela garante direitos*

*evita a dominação
oferece à mulher
medidas de prevenção* (Lima, 2011)

Nos últimos versos, e como forma de selar o pacto de leitura entre a mulher-escrevente e o leitor/leitora, Sírlia Lima utiliza o acróstico, um recurso muito comum na literatura de cordel. Essa estratégia consiste, na verdade, não apenas em uma expressão do estilo literário da autora, mas também como assinatura, cuja marca dá a ver a voz militante da própria cordelista, cujo som é possível captar nos seguintes versos:

*Obrigada leitor
por você me escutar
eu sou Sírlia Lima
Sou poeta popular
Eu conto com você
Para essa lei divulgar* (Lima, 2011)

Outra poeta que também alude aos direitos da mulher é Maria de Lourdes Aragão Catunda, popularmente conhecida como Dalinha Catunda, uma poeta cearense que nasceu na cidade de Ipueiras. Retirante em virtude da seca, Dalinha foi morar no Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Sua poesia é marcada pela saudade da terra onde nasceu e cresceu e também pela voz de protesto contra os mais clássicos estereótipos associados à mulher, e o texto aqui analisado foi retirado do blog¹⁴ da autora.

Dalinha também tem um poema dedicado à Lei Maria da Penha e, tal como no caso de Sírlia Lima, esse texto, intitulado *Saias no cordel*, também reforça a imagem da mulher que não fica passiva diante da agressividade e violência masculinas:

*Hoje já existem leis,
Pra socorrer a mulher*

¹⁴ Cf. <http://cantinhodadalinha.blogspot.pt> (consultado em 22 de abril de 2012).

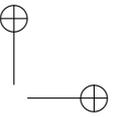
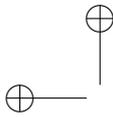
*Que deve ser atuante
Quando o momento requer.
Com a Maria da Penha
No macho se desce a lenha
Do jeitinho que a lei quer.* (Catunda, 2010).

Apesar de uma busca pela conscientização das mulheres, os versos de Catunda deixam ver uma atitude masculina – e, por assim dizer, machista – por parte do eu-poético, já que incita a mulher à violência, conforme é possível ler no verso “No macho se desce a lenha”. Aqui, é possível perceber uma consciência política por parte da mulher e, ao mesmo tempo, um eco da cultura patriarcal, cujo retrato repete uma atitude sexista: a violência.

Diante do apoio legal para as mulheres que sofrem violência doméstica, Dalinha exorta à denúncia, utilizando um discurso exemplificador das situações de silêncio e tolerância da mulher com relação às violências sofridas, estabelecendo, assim, a relação entre as imagens da mulher constrangida e as do homem opressor:

*E não fique constrangida
Em procurar seu direito,
Pois quem maltrata mulher
Jamais será bom sujeito
Merece mesmo prisão
E não tenha compaixão
Só cadeia dará jeito.
Quanto mais você aguenta
Mais a coisa fica torta.
Hoje vai pro hospital,
Amanhã pode estar morta.
Morar com quem lhe condena
Mulher! Não vale a pena,
Tranque de vez sua porta.* (Catunda, 2011)

Salette Maria é outro interessante exemplo do modo como a autoria feminina constrói representações individuais e coletivas a respeito da



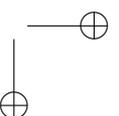
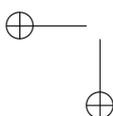
mulher. Cordelista, advogada e professora universitária, Salete nasceu no ano de 1969 em São Paulo. O mais representativo cordel produzido por ela intitula-se *Lugar de mulher*¹⁵ (2009), texto escrito em primeira pessoa e composto por quinze septilhas, que elenca o lugar ou, por outro lado, o não lugar da mulher. Já no início do texto, é possível perceber que a voz poética feminina tem consciência do lugar a partir do qual fala, lugar definido principal e primeiramente pelo gênero:

*Daqui donde me defronto
com meu presente e passado
Fico metendo a colher
Do ‘meu lugar de mulher’
Neste mundão desgarrado* (Maria, 2009).

O *locus* – espaço-mulher – é contrastado com o espaço ideológico – *mundão desgarrado* – na medida em que a mulher se considera autônoma para observar o meio que a cerca e para criticá-lo com voz própria e independente do homem, intervindo nesse mundo com um instrumento que, a princípio, pertence aos afazeres domésticos que tendem a estereotipar o espaço social das mulheres: a colher. Ao mesmo tempo, esse discurso poético desconstrói a bipartição dos espaços sociais a partir dos gêneros (espaço público para o homem e privado para a mulher), pois coloca o sujeito feminino em confronto com o mundo exterior que, de acordo com a cultura patriarcal, é destinado à parcela masculina da humanidade. Essa ironia mostra que, mesmo condicionada a um lugar social pré-estabelecido pela sociedade patriarcal, a mulher tem capacidade para intervir no mundo, ainda que as armas para essa intervenção estejam associadas ao ambiente doméstico e familiar, isto é, à identidade culturalmente definida para a mulher de acordo com as concepções masculinas de sociedade.

A voz feminina também é associada ao ângulo obtuso, cuja medida é maior que noventa graus, o que consiste em pensar um olhar que não

¹⁵ Salete Maria, *Lugar de Mulher*. 2009. Disponível em <http://cordelirando.blogspot.pt/2009/02/lugar-de-mulher.html>. Consultado em 11/06/2012.



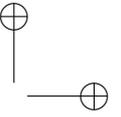
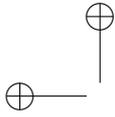
se diferencia pelo gênero, mas que é humano: assim como o homem, e até em termos fisiológicos, a mulher tem diante de si o mesmo campo de visão, a mesma possibilidade de enxergar o mundo à sua volta:

*Do meu ângulo obtuso
Num canto da camarinha¹⁶
Afrouxo o parafuso
Liberto uma andorinha
Desmancho uma estrutura
Arranco uma fechadura
Desmonto uma ladainha (Maria, 2009).*

Nesses versos de inquestionável riqueza estética e discursiva, parece haver um toque de desconstrução e subversão que se dá justamente sob a perspectiva do ângulo obtuso: a partir do olhar abrangente, a mulher consegue *afrouxar*, *libertar*, *desmanchar*, *arrancar* e *desmontar*, verbos que, obviamente, remetem para um desconstrucionismo ideológico, cultural e social cuja promoção cabe à mulher.

Como sugere o título do cordel, o pensar transgressor do eu-poético se faz a partir do elenco de espaços nos quais a mulher pode/deve estar, atuar e permanecer. Vários são os contextos evocados como lugares próprios à mulher, muitos dos quais antagônicos, como a *cidade* e o *sertão*, a *capela* e o *motel*, *cozinha* e *indústria*, e outros ainda comumente considerados masculinos, como o *gol*, o *ringue* e o *parlamento*. Apesar dessa mulher que é imaginada como multifuncional e pluridiscursiva, o espaço do lar não é negado enquanto lugar da mulher, mas é somado ao conjunto de locais elencados como próprios para ela, isto é, todos os locais são próprios para a mulher, assim como o são para o homem. Assim, são mencionados os espaços da *casa*, da *pia*, do *fogão*, e da *cozinha*, contextos que durante séculos estereotiparam a mulher como aquela que deve ficar em casa, no espaço privado do lar. Assim, o cordel evoca esses lugares não enquanto espaços feitos “para a mulher”,

¹⁶ Em português do Brasil, a palavra *camarinha* pode significar *quarto de dormir* (cf. www.priberam.pt).



mas, sim, como parte de um *locus* universal que não é necessariamente definido pelo gênero.

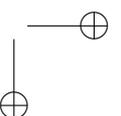
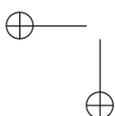
Por fim, o texto de Salete evoca aquilo que já era esperado: o discurso feminino segundo o qual a mulher pode estar nos mais variados lugares pretende dizer que

*Lugar de mulher é tudo
Por onde possa passar
[...]
Lugar de mulher é Terra
Mas não onde o gato enterra
O que precisa ocultar”* (Maria, 2009).

Nesse sentido, ao se referir à real presença da mulher na sociedade no decurso da história, presença abafada e anulada pela imagem imponente do homem, a voz poética reinventa os espaços sociais normalmente antagonizados pela dicotomia masculino/feminino e pelo paradoxo público/privado, fazendo com que ambos os espaços se tornem ambíguos e, ao mesmo tempo, não distinguíveis a partir das determinações de gênero:

*Lugar de mulher é dentro
Mas também pode ser fora
Lugar de mulher é centro
Que a margem não ignora* (Maria, 2010).

Como se vê, os antigos referenciais de *dentro* e *fora* são projetados para algo mais elevado, no sentido de que a mulher é capacitada para estar dentro de qualquer lugar, principalmente quando o dentro implicar o fora. Esses referenciais também são desconstruídos quando colocados fora do prisma dos papéis sociais associados ao gênero: se, ontem, o público era o “dentro” do homem e o “fora” da mulher, agora, o discurso poético de Salete dilui esses espaços, eliminando as suas fronteiras e configurando-os como um só “dentro” de todas e todos e como um “fora” de ninguém. Isto porque, ao contrário do que fez a



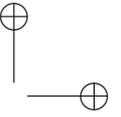
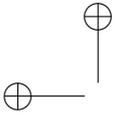
cultura patriarcal no decorrer dos tempos, esse cordel – e, por contiguidade, a voz feminina que nesse texto se enuncia – exclui o gênero como elemento determinante do lugar social ocupado pela mulher.

Ao retomar a voz da mulher, o cordel reforça novamente a ambiguidade dos lugares femininos na vida em sociedade, afirmando que “De minha perspectiva / Mulher não tem «um lugar»” (Maria, 2009), ou seja, nunca foi produtora de definir um lugar para a mulher, nunca foi justo e coerente pensar as camadas sociais através dos gêneros e, por conseguinte, padronizar a identidade feminina e masculina a partir de tais paradigmas.

Considerações Finais

Como foi possível perceber nesta pequena amostra de cordéis escritos por autoras brasileiras, há a emergência de uma consciência política marcada nomeadamente pelas novas leis que têm respaldado a situação social da mulher na sociedade brasileira. Sírlia Lima e Dalinha Catunda são exemplos singulares dessa consciência, pois retomam a Lei Maria da Penha como pretexto para fazer com que os leitores e leitoras se recordem que a mulher não é um animal que está sob a custódia do homem, tal como acontecia no passado, lembrando que a Constituição Federal Brasileira também olha para essas cidadãs. Com esses cordéis, Sírlia e Dalinha evocam, portanto, as imagens de mulheres individuais e coletivas, cujo corpo sofre a violência quotidiana – violência física, verbal e cultural – tanto em sua singularidade quanto em sua coletividade.

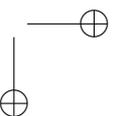
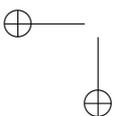
Apesar dessa consciência política presente nos referidos cordéis, Dalinha e Sírlia deixam ver ainda algum resquício do discurso machista, principalmente através da incitação à violência e da evocação da mulher como um ser frágil e dependente das proteções do homem. Obviamente, isso acontece porque o potencial ideológico presente nesses e noutros tantos cordéis escritos por mulheres ainda está em seu

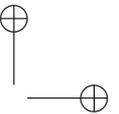
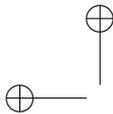


processo de devir, sobretudo porque a cultura machista que precede a autoria feminina em cordel é, além de recente, ainda presente naquele contexto.

Salete Maria, por sua vez, e um pouco como Dalinha Catunda, desenha em seus textos uma imagem muito singular da mulher: aquela que pode estar em todos os espaços e que, assim, desconstrói esse milenar equívoco de que os espaços e funções sociais são definidos pelo gênero. Com muita perspicácia, alguma ironia e um especial senso de humor, Salete Maria consegue construir uma imagem coletiva da mulher que enfrenta o mundo machista e derruba-o, isto é, derruba as barreiras que esse mundo impõe ao sexo feminino.

Mulheres frágeis e, ao mesmo tempo, fortes; mulheres transgressoras, sem culpa e conscientes: essas são as principais representações do feminino que os cordéis aqui analisados deixam ver. Apesar da curta amostra, vê-se já o amanhecer de uma literatura de cordel ideologicamente renovada, que traz consigo a abordagem de um mundo que jamais seria contemplado pela autoria masculina, como os direitos das mulheres, as questões sociais que perpassam as relações entre gênero sexual e trabalho e, noutros casos que aqui não foram referidos, a abordagem de temas como a homossexualidade, a intimidade da mulher e a educação. Todos estes aspectos certamente estão configurando um novo momento da literatura de cordel, cuja força derrubará as barreiras impostas pelo discurso patriarcal que durante séculos silenciou as mulheres do Brasil e do mundo.





Referências Bibliográficas

ABREU, Márcia, *Histórias de Cordéis e Folhetos*, Campinas, Mercado de Letras, 1999.

BEAUVOIR, Simone, *O Segundo Sexo*, Lisboa, Quetzal, 1997.

CATUNDA, Dalinha, *Saias no Cordel*, 2010. (versão eletrônica, consultada a 22 de Abril de 2012 em <http://cordeldesaiia.blogspot.pt/2010/03/saias-no-cordel.html>).

CORA, Coralina, *Meu livro de cordel*, Goiânia, P. D. Araújo, 1976.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel, *Literatura Popular em Verso: Estudos*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1986.

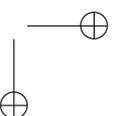
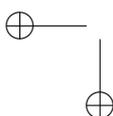
DUARTE, Constância Lima, “Feminismo e Literatura no Brasil”, in *Estudos Avançados 17*, São Paulo, [s/e], 2003, pp. 151-172. (versão eletrônica, consultada a 11 de Outubro de 2011 em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18402.pdf>).

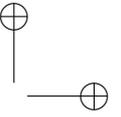
LIMA, Caline Genise de Oliveira, *A Mulher na Literatura de Cordel: uma abordagem léxico-semântica*, João Pessoa, UFPB, 2006.

LIMA, Sírlia, *Lei Maria da Penha: conheça, divulgue, intervenha*, 2009. (versão eletrônica, consultada a 12 de Abril de 2012 em <http://www.recantodasletras.com.br/cordel/2835981>).

LUYTEN, Joseph M., *Feminismo versus Machismo – Autoras mulheres na literatura de cordel*, [s/d] [online]. (versão eletrônica, consultada a 10 de Setembro de 2011 em http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/8/88/Mulheres_autoras_de_cordel_.pdf).

MARIA, Salete, *Lugar de Mulher*, 2009. (versão eletrônica, consultada a 11 de Junho de 2012 em <http://cordelirando.blogspot.pt/2009/02/lugar-de-mulher.html>).



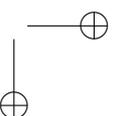
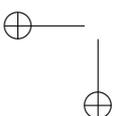


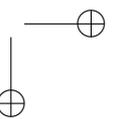
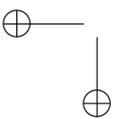
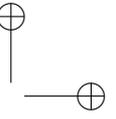
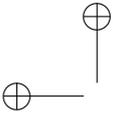
PRIORE, Mary del, *Histórias Íntimas: Sexualidade e Erotismo na História do Brasil*, São Paulo, Planeta, 2011.

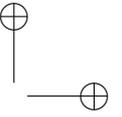
QUEIROZ, Doralice Alves de, *Mulheres Cordelistas: percepções do universo feminino na literatura de cordel*, Belo Horizonte, UFMG, 2006.

SANTOS, Francisca Pereira dos, *Memória e produção das vozes femininas na poética do cordel*, São Paulo, APROPUC-SP, 2009.

SANTOS, Vanusa Mascarenhas, *Estratégias de (in)visibilidade feminina no universo do cordel*, Salvador, UFBA, 2009.

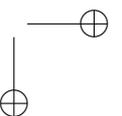
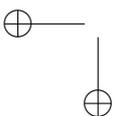


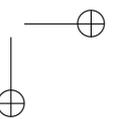
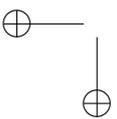
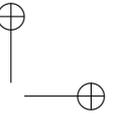
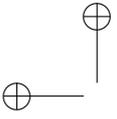


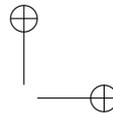
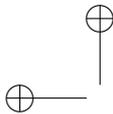


Parte VI

O feminino no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* e no *Almanach Luso-Africano*







***O Almanaque de Lembranças
Luso-Brasileiro. Das “Senhoras” e seu
editor***

Vania Chaves¹
Isabel Lousada²

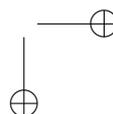
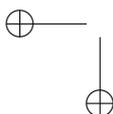
*Ô menina vai ver nesse almanaque
como é que isso tudo começou
Diz quem é que marcava o tique-taque
e a ampulheta do tempo disparou
Se mamava se sabe lá em que teta
o primeiro bezerro que berrou*

Chico Buarque, *Almanaque* (1981)

Verdadeiro fenómeno editorial do século XIX, o *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* – segundo dos três títulos que recebeu na

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL/FLUL).

² Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais CICS.NOVA - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (CICS.NOVA.FCSH/UNL) Avenida de Berna, 26 C, 1069-061, Lisboa, Portugal; e CLEPUL/FLUL.

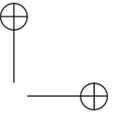


sua existência invulgarmente longa³ – teve enormes tiragens, chegando a exceder os vinte mil exemplares, acrescidos, às vezes, por reedições. Tal facto se deveu não apenas a baixos preços de venda, a promoções na compra de um conjunto de volumes, a facilidades de aquisição no Brasil⁴, mas também às características e méritos da própria coletânea, que, além do calendário do ano vindouro, de informações práticas e da divulgação de conhecimentos muito variados, apresenta vasto conjunto de passatempos e composições literárias de autores de diferentes épocas e proveniências.

Na impossibilidade de abordar toda a produção feminina deste anuário, restringimos a nossa análise aos seus onze primeiros volumes, cuja unidade advém do facto de constituírem todo o conjunto publicado pelo seu idealizador – o matemático e escritor Alexandre Magno de Castilho (1803-1860) – e, por isto, possibilitarem que se perceba como o seu projeto se foi materializando e evoluindo. Irmão do renomado poeta romântico António Feliciano de Castilho (1800-1875), o primeiro editor do *Almanaque de Lembranças* era também homem de cultura elevada e sólida reputação. Para o atestar bastaria referir o facto de se ter formado na Universidade de Coimbra. No entanto, as suas competências ultrapassam em muito sua formação académica, como deixam perceber suas ligações nacionais e internacionais a agremiações literárias, científicas e culturais. Aponta-se, a título de exemplo, que foi membro do Instituto Histórico de Paris, da Academia de Rhodes e da Sociedade Promotora da Educação Popular, de Lisboa.

³ Tendo circulado de 1851 a 1932, o anuário começa por se chamar apenas *Almanach de Lembranças*, mas já no quinto número, tem o seu título mudado para *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* e, em 1872, para *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*. Neste trabalho por facilidade de expressão utilizaremos preferentemente a primeira das suas designações.

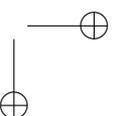
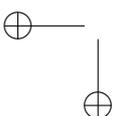
⁴ Como anota Eliana de Freitas Dutra (“Laços fraternos”, *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, 2005, pp. 117-127), na década de 80 do século XIX, o preço dum exemplar equivaleria, no Brasil, ao de meio quilo de café ou ao de um quilo de açúcar.



Este espírito culto e viajado permitia-se advogar na prática – através da edição do almanaque que alimentou durante os primeiros onze anos – a publicação de uma obra que se constituía como um *pot-pourri* onde, como ele próprio refere, se podiam instruir com proveito, se realizassem leituras diárias, sobretudo aqueles a quem não houvesse sido permitido, por outro modo, o estudo e o acesso ao saber. No *Almanaque de Lembranças* abordavam-se assuntos de caráter prático e muitas outras questões, sendo o seu objetivo formar e distrair simultaneamente. Vistos por esse prisma, eles seriam o que hoje em dia chamaríamos de “2 em 1”, entre a cartilha e o borda-d’água.

Naturalmente não será oportuno determo-nos minuciosamente nos mecanismos de edição neste período, embora algumas das referências que pudemos localizar devam ser destacadas. Logo em 10 de agosto de 1853, Alexandre Magno de Castilho levanta o véu sobre o modo como os seus almanaques eram recebidos e sobre as alterações a que tiveram que ser sujeitos, para melhor servir ao seu público: “queixava-se também a quasi totalidade dos leitores de serem os volumes aparados, o que difficultava a encadernação, por falta de margem: não se apararão pois d’ora avante” (*AL* para 1864, p. 16). Ressalva-se apenas que a coletânea era bastante difundida e muito conceituado o saber que dela emanava. Para uma noção aproximada do número de leitores alcançado registre-se a seguinte análise:

Reflectindo que é lido, provavelmente, por todas as pessoas da casa em que entra; e que o mesmo volume corre muita vez de mão em mão (o meu tem corrido mais de vinte); e que ha sociedades, corporações, collegios e escolas, em que só entra um exemplar, ou um pequeno numero d’elles, que são lidos por duzias de pessoas; e que ha muito quem goste de ler de môfo; não será exagerado o suppôr que cada livrinho d’estes seja gosado por dez pessoas; ora, sendo de 20,000 exemplares a tiragem, segue-se que é lido ao todo por 200,000 pessoas, em terras de Portugal e do Brazil, o que ainda até hoje não aconteceu a obra alguma nossa, e explica o muito que todos desejão que o seu nome figure em tão curioso livrinho, entre a pleyade, tão bri-



lhante, de nossas mais afamadas ilustrações literárias. (AL para 1858, p. 21)

Se procurámos ancorar o homem por detrás da obra que analisamos foi para melhor enquadrar a sua coletânea e o que dela pretendemos examinar. Neste sentido, cabe referir que Alexandre Magno de Castilho revela, desde logo, um espírito aberto e liberal no respeitante à Mulher, o que evidencia o texto intitulado “Às damas”:

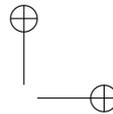
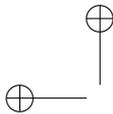
O homem gere os destinos da sociedade, mas as virtudes ou os prejuizos com que entra na vida social, bebeu-os com o leite da infancia no seio da mulher. Foi a mãe dos Gracchos quem lhes inspirou o patriotismo. Era a mãe dos Corneilles quem desenvolvia nos filhos o gosto e o amor pelas letras (AL para 1854, p. [343]).

A passagem transcrita elucida o modo como se fazia presente no espírito do escritor português o conceito exposto por Jean Jacques Rousseau, em *Émile ou de l'éducation*⁵.

O Iluminismo fazia os seus percursos por direções bem distintas e os homens ligados ao saber procuravam trazer luz aos restantes. No caso de Castilho não deixa de ser curioso o pendor com que marca os seus volumes, como evidencia o trecho em que tece encómios às damas, fechando o seu diálogo com as leitoras do seguinte modo:

Agradecimentos e parabens, emfim, porque taes e tão bellos exemplos hãode concorrer, como já o mostra a experiencia, para que se vá elevando á devida altura a educação, o brilho e a influencia de um sexo, que Deus fadou visivelmente para trazer sempre á humanidade as mais nobres aspirações (AL para 1858, p. [19]).

⁵ Publicado em 1762 a obra contém as reflexões do filósofo sobre o indivíduo e as relações que tece com a sociedade, em particular no sentido de facultar o caminho para educar os seres humanos, de modo a virem a tornar-se “cidadãos ideais”.



Consegue, assim, conciliar aspetos que outros pares, seus contemporâneos, não harmonizados com essa espiritualidade, declinaram.

No “Prólogo” do volume inicial do *Almanaque de Lembranças*, o seu editor refere como suas principais qualidades, a novidade, decorrente da inexistência de publicação similar em Portugal e no estrangeiro, e a variedade, pois disponibiliza “em tão diminuto quadro [...] vasta coleção de apontamentos em todos os ramos dos conhecimentos humanos” (AL para 1851, p. 17). Deixa ainda antever o seu método e objetivo pedagógicos:

O que só pretendi foi publicar um livrinho ameno, proprio para todos os paladares, e de innegavel utilidade, ao mesmo tempo para todas as classes. As pessoas instruidas folgarão de recordar-se; as outras acharão bastante que aprender, e em todo o caso um estímulo a sua curiosidade: (*idem, ibidem*)

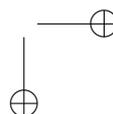
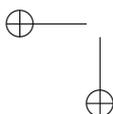
Definindo o seu anuário como “uma livraria em miniatura” (AL para 1852, p. 22) e anotando, no “Prólogo” do volume 2, a boa acolhida do número de lançamento, Castilho declara também aí o firme propósito de continuar a dar

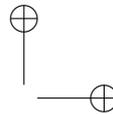
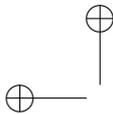
às classes, profissões, e idades pouco instruidas, e que nada lêem, e que pouco sabem, algumas noções geraes do muito que lhes conviria saber, fugindo sempre nas minhas exposições dos termos technicos, uteis para os homens da sciencia, assustadores porém e aridos para o vulgo. (AL para 1852, p. 19)

Fio condutor da coleção Alexandre Magno de Castilho nela exercia inúmeras tarefas: selecionava a informação, escritos e autores que iam figurar nas suas páginas, para além de redigir artigos⁶ e textos onde

⁶ Desde o primeiro número, publicado em Paris no ano de 1850 se encontram textos como o que aqui se transcreve, por deixar impressa a marca laica do fundador do *Almanaque de Lembranças*.

Anagrammas. — Um dos mais bellos, e dos mais felizes, é o





tecia comentários sobre o próprio almanaque, fazia agradecimentos e registros fúnebres, correspondia-se com os leitores. Muitos destes se tornaram também colaboradores do *Almanaque de Lembranças*, sendo para tal estimulados pelo editor que, já no primeiro número, anuncia

acceita[r] quaesquer artigos que, por sua natureza e limitadas dimensões possam entrar no seu Almanach para o anno de 1852, quer se lhe remettão assignados, quer anonymos: assim como desde já agradece as criticas judiciosas, advertencias, ou observações, que sobre se lhe possam fazer. (AL para 1851, p. [2])

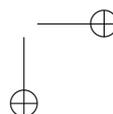
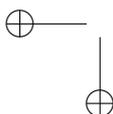
E na correspondência que com eles estabelece, dá-lhes conselhos, elogia ou critica os seus escritos revelando humor e ironia que lhe conferem um colorido peculiar:

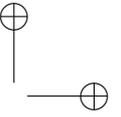
Convem que todos os logogriphos, e charadas que se nos envia-rem venhão acompanhados da palavra de significação. Forão-nos remettidos bastantes sem esse esclarecimento, e com quanto algumas nos parecessem bem feitas, litterariamente falando, não as publicámos.

Tivemos para isso duas rasões. O advinhal'as levava-nos tempo, sobre tudo porque não somos dos que se jactão de as caçar no ar. O public'al'as em bôa fé podia dar occasião a que nos arrepen-dêssemos. (AL para 1863, p. [5])

Mencionando por diversas vezes o sucesso obtido pelo seu “livrinho” junto ao público, não só em Portugal e nas suas Províncias Ultramarinas, mas também no Brasil, Castilho (que neste texto assina com

que responde á pergunta feita por Pilatos a Jesu Christo: *Quid est veritas ?* Estas tres palavras são substituidas pelo anagrama: *est vir qui adest.* // Outro não menos bello é o que se fez com o nome do assassino de Henrique III, frère Jacques Clément. As letras d'estas palavras dão est'outras: *c'est l'enfer qui m'a créé.* (AL para 1851, p. 129).





O *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*.

Das “Senhoras” e seu editor

401

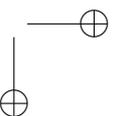
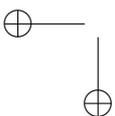
as iniciais A. M. C.) faz votos para que ele fortaleça as relações luso-brasileiras e, neste sentido, dirige agradecimentos explicitamente aos brasileiros:

Aos nossos irmãos d’além mar agradecemos o muito que por sua parte hão contribuído para que este Almanach justifique a denominação que tomou de *Luso-Brasileiro*. [...] A quantos n’um e n’outro hemispherio nos coadjuvãõ por qualquer modo em nossa tarefa (que durará em quanto se lhe conserve o publico favor, de que trataremos de tornar-nos sempre dignos), agradecemos do intimo do coração, onde lhe fica levantado o padrão de nosso reconhecimento. (*AL* para 1858, p. 18)

Silencioso nas questões da política do tempo, o *Almanaque* posiciona-se claramente na defesa das ligações históricas e culturais de Portugal e do Brasil, o que é indiciado pela alteração do seu título, no quinto número, para *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*. E ele, de facto, constituiu um importante veículo de relacionamento literário e de divulgação da história, da cultura e de outros aspectos da vida social de Portugal e do Brasil, ao mesmo tempo que permitiu o conhecimento das representações que cada um desses universos fazia de si e do outro, bem como as suas peculiares visões do exótico e do exotismo.

A procura de estreitamento de laços entre os dois continentes enunciada desde cedo manteve-se constante e evidencia-se bem na intercomunicação literária estabelecida quer entre o editor e seus colaboradores quer entre os colaboradores uns com os outros. A alteridade própria de quem olha por outra perspectiva confere a possibilidade de ultrapassar o efeito mais imediato de espelho e alargar o panorama em ambos os sentidos. Assim, se em Portugal começam a esboçar-se determinadas tendências e gosto, eles não advêm somente da evolução no seio da própria comunidade, mas antes, no nosso entender, da penetração de temas e motivos que perpassam o *Almanaque* desde os seus prolegómenos. Transcendendo a plataforma dos dois países irmãos, Portugal e Brasil, as fronteiras são mais amplas pois o gosto, as tendências,

www.lusosofia.net



vêm também e, com alguma preponderância até, da cidade luz⁷, onde pululam novas correntes, em que, ao acentuado pendor de atualidade cultural e domínio científico, se juntavam, na época, o moderno e a moda. Para esta presença contribuiu o facto de Castilho estar residindo em Paris (*Rue de la Chaussée d’Antin*, nº 18) na altura da publicação dos primeiros volumes da coletânea, como ele próprio explicita:

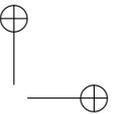
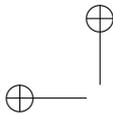
Paris, onde inda tem de ser impressos os dous ou tres immediatos [volumes] antes do meu regresso a Portugal, me facilita o desempenho da promessa. Typographia, primor de gravura para ilustrações, copia e variedade de livros, homens para consultar, nada aqui falece. (*AL* para 1852, p. 23)

Estamos portanto em presença de um universo amplo de interligações estabelecidas entre domínios culturais muito distintos como o eram (e são) *latu sensu* a Europa e as Américas. A atmosfera literária renovada pelas correntes e/ou manifestações provenientes de novos mundos dão outros ares que proliferam nos “livrinhos” que tão cuidados foram por seu mentor, do mesmo modo que os círculos de domínio científico se alargavam chegando a outras terras, outros mares e outras gentes⁸. A popularidade das edições a que nos referimos reflete, estamos em crer, esta grande janela de oportunidades entretanto criada e habilmente mantida.

Posto o que ficou expresso, importa chamar a atenção para os textos que permitiram assegurar esse que apelidamos de “trânsito atlântico”. Cabe assim referir que, desde que principia, a colaboração brasileira no *Almanaque de Lembranças* se tornou regular. E o interesse por ela fica

⁷ Os primeiros números do *Almanaque* são editados em França, como foi referido por Natália Macedo, Cláudia Pereira e Solange Cardoso, na comunicação intitulada “As senhoras do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*”, apresentada no *I Encontro Luso-Afro-Brasileiro: As Mulheres e a Imprensa Periódica V. As mulheres e a imprensa periódica*, Lisboa, CLEPUL, 2014, pp. 139-145, disponível on-line em http://www.lusosofia.net/textos_clepul.php.

⁸ Não será alheio a esse facto os inúmeros contactos que o editor mantinha com as variadíssimas agremiações internacionais, algumas das quais já aqui mencionadas.

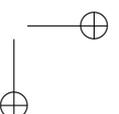
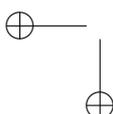


patente no facto de serem reiteradamente oferecidas facilidades para o envio de textos ao editor, como se depreende da seguinte anotação:

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 remetidos (*ALLB* para 1860, p. 4).

No longo período em que circulou, o *Almanaque de Lembranças* sofreu consideráveis mudanças, cujo início se dá ainda no período em que foi editado por Alexandre Magno de Castilho. A sua extensão foi aumentando ao longo do século XIX, mas manteve-se ou, mesmo, diminuiu no século XX. O primeiro volume apresenta trezentos e cinquenta e duas páginas, o último editado por Castilho tem trezentos e noventa e três, muitos números posteriores excedem as quinhentas, a que se juntaram por vezes Suplementos com mais de uma centena. Também o seu conteúdo se foi alargando e diversificando. Semelhante às publicações do mesmo tipo, o *Almanaque de Lembranças* editou inicialmente o calendário de Portugal com o signo correspondente a cada mês, a par com informações de cariz religioso (santos do dia, comemorações e preceitos da Igreja) e social (datas de festas nacionais, natalícios da família real portuguesa e da família imperial brasileira), além de observações do editor. A isto se foram acrescentando notícias sobre feiras e mercados de Portugal, eclipses, marés, pesos e medidas, selos, taxas alfandegárias, etc., textos em prosa de natureza vária, poemas e passatempos, perfis, retrato e biografia de pessoas ilustres, além de anúncios, do elenco dos colaboradores e da sua correspondência com o editor.

Os passatempos, os textos em prosa e os poemas desvincularam-se do calendário e das informações acima referidas, passando a constituir uma seção independente, primeiro intitulada “Almanach de Lembranças” e em seguida “Variedades”. Dos assuntos tratados nesta rubrica dá uma visão abrangente o *Índice Geral do Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro desde 1872 a 1898*, que os organiza em vinte e três

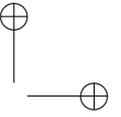


tópicos: anedotas e chistes; anedotas históricas e autênticas; antologia portuguesa; arqueologia e arquitetura; antiguidades; arte e artistas; contos, apólogos e lendas; educação e ensino; epigramas e sátiras; geografia; etnografia; gravuras; história; homens e damas ilustres; lembranças; linguagem portuguesa; miscelânea; moral e religião; mitologia e lendas fabulosas; pensamentos, máximas e conceitos; prosas literárias; ciências naturais; poesia. Note-se porém que os artigos de cada tópico não são objeto de qualquer tipo de organização, misturando-se também com os passatempos, o que permite pensar que o seu encaixe se fazia nos espaços disponíveis e à medida que o editor os recebia e/ou selecionava.

O *Almanaque de Lembranças* passou a incluir já no segundo volume ilustrações relacionadas com o texto que acompanham e escritos não redigidos ou copiados pelo editor, cujo número foi aumentando e abrangendo colaboradores de um vasto conjunto de localidades, situadas quer na Metrópole portuguesa, quer em suas colónias, quer no Brasil. A participação masculina tem início dois anos antes da feminina, mas a mulher surge desde logo como assunto. É interessante notar que, em 1854, um homem (António de Serpa) se manifesta em sua defesa, escrevendo contra o epigrama anônimo “A maldade das mulheres”, editado no ano anterior.

Entretanto, por agora, interessa-nos apenas a escrita das mulheres, cuja indexação no *Almanaque de Lembranças* revela um aspecto curioso e muito elucidativo do pensamento do tempo. Os nomes das mulheres cujos textos são editados figuram num índice à parte, em que são sempre designadas como “Senhoras”, enquanto na quase totalidade dos índices os homens são apresentados como “Autores”⁹. Uma leitura mais aprofundada aceitará, como oportuno, o uso das expressões na dualidade (para nós redutora) de “Autores” vs “Senhoras” cuja colaboração se faz presente ao longo da existência do periódico em análise. Na verdade, urge lembrar, as elevadíssimas taxas de analfabetismo que grassavam na sociedade portuguesa em meados de oitocentos e com

⁹ Há todavia índices em que eles são chamados “Cavalheiros”.



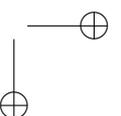
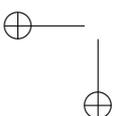
maior preponderância no segmento feminino. As “Senhoras” noutras passagens são chamadas “damas”, na dicotomia então usada pelo editor “Homens e damas ilustres”, depreendendo-se por “damas ilustres”¹⁰ aquelas que pertenceriam a um grupo mais favorecido socialmente e às quais era acessível um certo número de quesitos, viabilizando quer a intercomunicação, quer mesmo e tão só, a comunicação unilateral, pois o saber ler era já de si um privilégio para as mulheres, em meados do século dezanove.

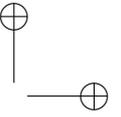
Verifica-se, outrossim, uma diferença bastante significativa na totalidade de contribuições de homens e mulheres, sendo as destas em número muitíssimo menor. Sirvam de exemplo os dois volumes limítrofes do período em análise. No *Almanaque de Lembranças* para o ano de 1854, a produção dos homens inclui cinquenta e oito textos – sendo 24 os artigos em prosa, 31 os poemas e 3 os passatempos –, enquanto a das “Senhoras” soma apenas cinco – 1 texto em prosa e 4 poemas. No volume para 1861, maior é a distância que separa os dois subconjuntos: o da produção masculina soma cento e quarenta e cinco escritos – 77 artigos em prosa, 36 poemas e 32 passatempos –, limitando-se a colaboração feminina a vinte e nove escritos: 13 em prosa, 11 em versos e 5 passatempos.

Não é contudo de somenos a presença da mulher no *Almanaque de Lembranças*, pois, como uma delas confessa, todas ambicionariam certamente fazer parte da plêiade dos seus colaboradores:

Tambem eu quero ter a honra de ver o meu humilde nome n’este livrinho d’ouro, o unico em que hoje, no nosso Portugal, se vêem todos os mais pomposos da nossa literatura. Porque não hão de as mulheres escrever tambem? (*ALLB* para 1858, p. 283)

¹⁰ Ainda que se saiba que “senhoras” é termo comum para, de modo elegante, se lhes dirigir, a expressão “Senhoras cujos nomes honrão e embellezão as páginas d’este Almanach”, a par com “Autores cujos nomes honrão as paginas d’este Almanach”, assume hoje uma conotação algo pejorativa. Em contrapartida, o feminino “poetisa” distintivo de género foi usado sem parcimónia nesta altura.





O levantamento feito pelo Grupo de Investigação 6 do CLEPUL permite afirmar que a colaboração feminina, proveniente de todo o universo lusófono, totaliza milhares de escritos. Numerosa e significativa, essa produção espalha-se pelos três conjuntos em que subdividimos o almanaque: textos em prosa, composições poéticas e passatempos. Assim sendo, a participação feminina comprova não apenas a difusão da leitura da coletânea nesse universo, mas também a aquisição pela mulher de saberes e capacidades que, na época, elas raramente podiam exibir e que nem sempre lhes são reconhecidos.

Embora muito limitado, o nosso *corpus* de análise indicia os traços fundamentais da participação feminina no *Almanaque de Lembranças*. Em primeiro lugar, chama a atenção o seu crescimento, que já é significativo entre 1854 e 1861.

1854 – total 5: Prosa 1; Poesia 4.

1855 – total 6: Prosa 1; Poesia 5.

1856 – total 13: Prosa 1; Poesia 12.

1857 – total 13: Prosa 4; Poesia 9.

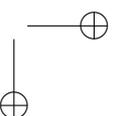
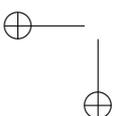
1858 – total 19: Prosa 4; Poesia 14; Passatempos 1.

1859 – total 28: Prosa 13; Poesia 12; Passatempos 3.

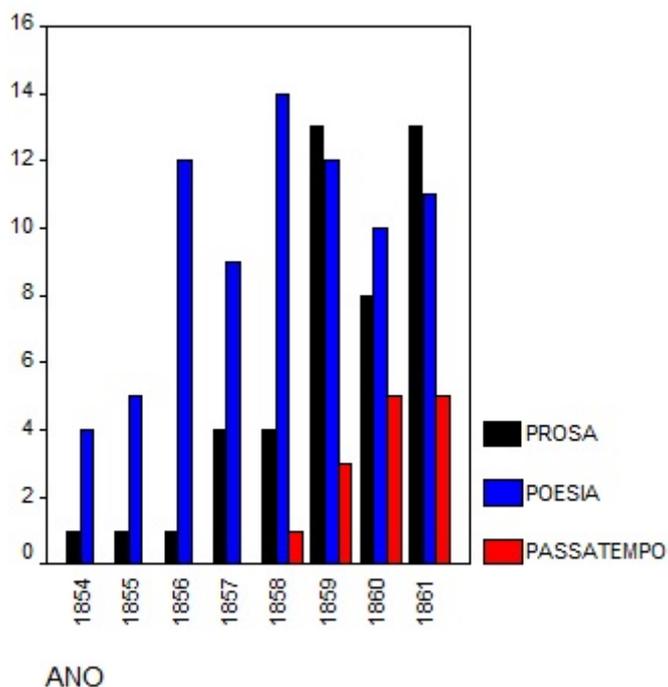
1860 – total 23: Prosa 8; Poesia 10; Passatempos 5.

1861 – total 29: Prosa 13; Poesia 11; Passatempos 5.

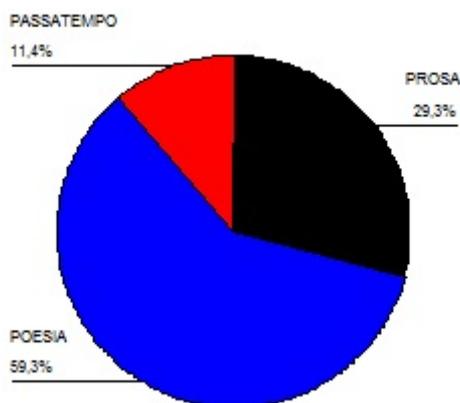
Essa progressão, que só será ligeiramente infletida em 1860, é visível no gráfico que vem a seguir:



TEXTOS



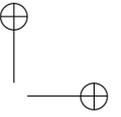
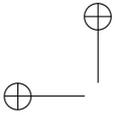
Nota-se, em segundo lugar, uma oscilação na presença dos três tipos de escritos, mais nítida neste período nos conjuntos da prosa e da poesia, embora ambos aumentem de forma significativa entre as duas balizas. Esta pequeníssima amostra revela ainda que o número de poemas ultrapassa bastante o dos textos em prosa, o que de facto se verificou no conjunto da produção feminina do *Almanaque*. Em contrapartida, os passatempos produzidos por mulheres – cuja inclusão começa quatro anos depois de iniciada a da prosa e poesia – somam bem menos que estas, como se vê no gráfico seguinte.



Todavia, este quadro sofreu clara mudança, tendo a criação de passatempos ultrapassado quer a dos textos em prosa, quer a dos poemas. Comprova-o o *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1887, em que são nove os textos em prosa de autoria feminina, vinte e três os poemas e quarenta e cinco os passatempos, o que é mais do que a soma dos dois primeiros.

Se já foi aflorada em modo estatístico uma presença na coletânea bastante desigual, assinalando como grupo dominante o masculino e como fraca a participação das “Senhoras” relativamente aos primeiros onze anos de sua circulação, pudemos também verificar que em proporção semelhante se registava uma dicotomia relativa aos géneros literários mais comuns: prosa (fraco), poesia (forte). Cabe, por isso, relevar o facto de que a poesia, sempre fora apresentada como matéria de valorização na educação das “damas” e era precisamente a elas que o editor se dirigia em “*Às Damas*”, a fim de manifestar o seu contentamento por terem anuído ao convite que lhes dirigira –

De quantas *lembranças* felizes podémos ter n'estes oito annos,
se alguma tivemos, a mais feliz foi a de convidarmos as damas



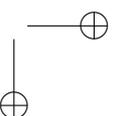
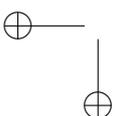
para esta assembléa geral dos talentos (*AL* para 1858, p. [19])

– acrescentando, ainda, em tom laudatório, que ao fazê-lo elas se ataviavam com as mais apreciáveis de todas as joias. Esta missiva dirigida a um plural tão variado quanto as cabeças contadas denuncia uma atitude humanista por parte do seu autor que se revela acérrimo defensor da participação feminina no seu mais amplo sentido e da educação das mulheres em particular. Ainda assim, é digno de registo o “espírito reinante”, pois são de Alexandre Magno de Castilho as seguintes afirmações:

A despeito dos melindres, mui naturaes a estas sensitivas, e apesar das preocupações, que ainda de todo entre nós se não acabaram, de uma não sei que obscura e mahometana destinação, ou condennação, das mulheres á clausura domestica e á silenciosa abstenção de todas as palestras da intelligencia, o numero das que se estreião, ensaião, excitão, ou colhem palmas, nas lides literarias, tem vindo a crescer n’estes nossos torneios dos bons engenhos até este anno, em que foi o mais avultado. (*idem, ibidem*)

Na verdade, a gradual participação feminina iria, num crescendo, acompanhar a vida da coleção. E se é certo que a contribuição do “belo sexo”, como frequentemente era apelidado, traduz-se numa mais-valia, também é enunciado o objetivo subjacente à publicação do *Almanaque* e o benefício que da sua participação advinha: “deixão mais provavel o bom exito do nosso empenho, que todo se resume em coadjuvarmos a propagação do gosto da leitura util e instructiva em terras portuguezas e brasileiras” (*idem, ibidem*). É sintomático o desiderato veiculado pelo editor, em prol da “leitura útil e instrutiva” conceito, aliás, muito difundido em todo o século XVIII e que ainda estava ainda em voga, à época, como retrospectivamente explicita José Luís Caldas:

são os mais populares e bons livros, por serem recheados de assumptos e variedades interessantes, e merecem ser lidos por todo



mundo civilizado; porque em geral os almanachs são instructivos, moralisadores e recreativos.

Os nossos avós liam com pura alegria esses livrinhos e consultavam-nos como um medico, porque lhes davam conhecimentos uteis e educativos. (*NALLB* para 1913, p. [2]).

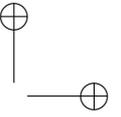
Em suma, ao longo do período em análise, foi possível detetar uma diversidade de matérias ancoradas numa articulação e denunciando ideias de um enciclopedismo ainda patente no nosso país a que se juntavam a abertura de Portugal à cultura europeia – glosando um título de Maria Leonor Machado de Sousa¹¹ – e um novo fôlego, com que as “luzes” bafejavam os humanistas lusos, como o primeiro editor do *Almanaque*.

Já foi dito que, dentre as criações literárias de autoria feminina (mas também masculina), encontradas no *Almanaque de Lembranças* predominam os poemas, sendo ao contrário raríssima a publicação de contos e fragmentos de romances, o que não pode ser explicado apenas pelas dimensões em geral mais reduzidas dos poemas e por isto mais compatíveis com o tipo de textos que o anuário acolhia. Daí que este género de produção tenha sido amiúde alvo da crítica de Alexandre Magno de Castilho, que, no *Almanaque* para 1860, protesta com veemência, contra a má qualidade de algumas das composições poéticas que lhe eram enviadas:

Oh! senhores! eu sou indulgente; poucos o serão até mais do que eu; mas o publico é que o não é nada comigo, e me pede contas, e com razão, pela publicação de poesias ensòssas, desenxábidas, e que por nada se recommendão. Antes uma pagina de boa prosa do que outra de versos detestaveis. É forte scisma! que todos se persuadão serem poétas!

Em boa prosa vai esta recomendação: surtirá o desejado efeito? duvido. (*ALLB* para 1860, p. 5)

¹¹ Maria Leonor Machado de Sousa, *A abertura de Portugal à cultura europeia: os bolseiros de Pina Manique*, Lisboa, IPED, 1983.



O que foi reiteradamente censurado pelos editores seguintes, como dão provas os apelos extraídos dos *Almanaques* para os anos de 1918 e 1922:

Mais uma vez pedimos aos nossos estimados colaboradores, nos não enviem artigos demasiado longos, pois temos de passar pelo dissabor de lhes não pudermos dar publicidade. Pedimos também para não escolherem nunca para os seus trabalhos, assuntos de caráter político. (*NALLB* para 1918, p. 28)

De pouco serviu o que no almanaque passado dissemos a respeito de sonetos, pois continuaram a afluir em grande número a esta redação. Pois nós continuamos também a enviá-los á cesta, com a maior sem cerimônia deste mundo. (*NALLB* para 1922, p. 28)

Outro aspecto da produção feminina do *Almanaque* de que dá conta o *corpus* examinado prende-se com a representatividade das “Senhoras” que nele publicaram, pois, sendo elas muito numerosas, reduzido é o número de produções de cada uma. No período em estudo, o elenco das “Senhoras” abarca sessenta nomes, iniciais e pseudónimos, cuja ortografia está aqui atualizada:

Senhoras – Produções

Adélia Josefina de Castro Rabelo (Bahia) – 1 (+1 repetido)

Alcina Amélia de Freitas Costa de Araújo Queirós (Santo Tirso) – 1

Amélia Carolina de Oliveira – 2

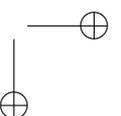
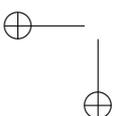
Ana Amália de Sá e Melo (Vizela) – 2

Anónima Setubalense – 3

Antónia Gertrudes Pusich¹² – 6

A. Rosinda de S... (Porto) – 1

¹² Por vezes: “Antónia G. Pusich”.



Augusta Pedrosa – 1
Caetana Luísa Correia de Sá – 1
Catarina Máxima de Figueiredo¹³ (Guiães) – 3
C. M. F.¹⁴ [Catarina Máxima de Figueiredo] – 1
Condessa de Resende – 1
Elisa Morin – 1
Elvira Sofia de Matos – 1
Emília Augusta de Castilho¹⁵ – 5
Emília C. C. B. (Rio de Janeiro) – 1
H. C. d’O. e A.¹⁶ – 2
Henriqueta, Condessa d’Oyenhausem e Almeida – 2
Henriqueta Amália de Castro – 3
Hortência Paulina de Lima Barbosa (Ponte da Barca) – 2
Josefa Justina Frutuoso (Porto) – 2
Júlia... – 1
Júlia Beatriz (Sesimbra) – 1
Leonor Jacinta da Costa Leite (Aldeia da Ponte) – 1
Leonor de Sousa e Almeida (Benguela) – 2
Luísa Maria – 3
Maria Augusta Vilar (Porto) – 1
Maria Cândida P. N.¹⁷ – 1
Maria C. de Carvalho C. de V. A. – 1
Maria da Conceição Cabral T. M. Quintela – 1
Maria de Azevedo (Rio de Janeiro) – 1
Maria do Carmo de Castro – 1
Maria do Patrocínio de Sousa (Porto) – 6
Maria Emília de M.¹⁸ (Coimbra) – 3
Maria Henriqueta de Vasconcelos – 1

¹³ Por vezes: “C. Máxima de Figueiredo”.

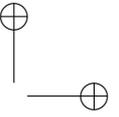
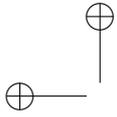
¹⁴ Provavelmente: “Catarina Máxima de Figueiredo”.

¹⁵ Filha de Alexandre Magno de Castilho.

¹⁶ Certamente: “Henriqueta, Condessa d’Oyenhausem e Almeida”.

¹⁷ No texto, mas no índice: “Maria Cândida P. V.”.

¹⁸ Mais frequentemente: “M. Emília de M.”.



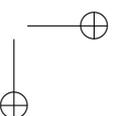
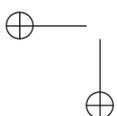
- Maria Isabel de Lima de Barbosa (Ponte da Barca) – 3
Maria José Cabral da Costa – 1
Maria José da Silva Canuto¹⁹, mestra régia – 6
Maria José Furtado de Mendonça (Rapa) – 1
Maria Júlia Pia – 1
Maria Luísa Quintela – 1
Maria Peregrina de Sousa (Porto) – 7
Maria Rita Colaço Chiappe Cadet²⁰ (Lisboa) – 8
Maria Rita Corrêa de Sá – 1
Mariana Irene de Vasconcelos (Santana de Sapucaí) – 1
Matilde Coelho Pestana (Santarém) – 2
Matilde Isabel de Santana e Vasconcelos (Madeira) – 1
M. do D. B. (Lamego) – 1
M. J. B. – 1
Obscura Portuense – 14
Peregrina Júlia da Silva Benevides – 1
Rosa (Porto) – 1
Rosa Albertina Figueiredo (Rio de Janeiro) – 1
Sofia Rosa Garção – 1
Soror Dolores – 1
Sybilla²¹ Stephana (Londres) – 4
Uma Aldeã – 1
Uma Conimbricense – 4
Uma Setubalense – 1
Velha Progressista – 2
Viscondessa de Balsemão (D. Catarina²²) – 2

¹⁹ Por vezes: “Maria Canuto”.

²⁰ Até 1858, assina “Maria Rita Colaço Chiappe”, a partir de 1859, “Maria Rita Chiappe Cadet”.

²¹ Por vezes: “Sybilla”.

²² Certamente, D. Catarina Micaela de Sousa César e Lencastre, 1^a Viscondessa de Balsemão.

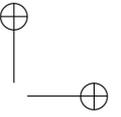


A leitura deste quadro mostra que, nos anos em análise, dentre as colaboradoras do *Almanaque*, apenas uma nele comparece com mais de uma dezena de escritos (14), enquanto mais da metade (36) se limita a uma só colaboração. Entre esses extremos, dezanove publicam entre dois e cinco escritos, e apenas cinco têm de seis a oito publicações. Embora esta amostra possa dar uma imagem do que ocorre na coletânea, a contabilidade apresentada não é definitiva, pois algumas dessas “Senhoras” continuaram a editar nos volumes dos anos seguintes. É o caso, por exemplo, da mestra régia Maria José da Silva Canuto, cuja participação no anuário vai até 1894, somando cerca de duas dezenas de escritos em prosa e verso.

Se bem que este elenco não permita o conhecimento rigoroso da participação feminina no *Almanaque de Lembranças* – visto que há colaboradoras que aí surgem com mais de uma assinatura (caso de Maria Peregrina de Sousa²³, de Catarina Máxima de Figueiredo e de outras) ou por ter a sua participação abrangido mais ampla temporalidade (por exemplo, Maria Rita Colaço Chiappe Cadet que publicou um grande número de textos de 1854 a 1889) –, revela alguns aspectos significativos. De facto, boa parte das “Senhoras” tem, como o quadro demonstra, uma participação muito limitada, senão mesmo fugaz, na coletânea, o que certamente se explica pelo tipo de vida que a mulher levava naqueles tempos. A utilização por elas apenas do seu primeiro nome, das suas iniciais ou de pseudónimos deixa transparecer igualmente as injunções a que então estava sujeita a condição feminina.

Por outro lado, o elenco das colaboradoras do anuário até 1861 não evidencia a importância que nele vieram a ter as “Senhoras” brasileiras, cujo número pode ter excedido o das colaboradoras de Portugal e das suas Colónias. Tal preponderância se explica não só pelas dimensões continentais do Brasil, mas também pelo projeto idealizado e iniciado

²³ Esta autora usou também o pseudónimo Obscura Portuense tendo sido uma das únicas a participar com textos em poesia e prosa em número muito aproximado. Por alguma razão, desconhecimento ou resguardo, o editor não associa Maria Peregrina de Sousa à Obscura Portuense, mantendo-as como autoras distintas.

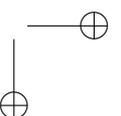
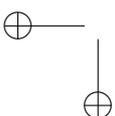


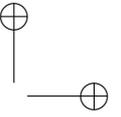
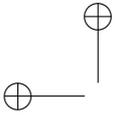
por Alexandre Magno de Castilho, que tal como os editores que o sucederam, manifestou enorme interesse pelo relacionamento com o Brasil e privilegiou a comunicação com os seus leitores (e leitoras), cujos textos ia selecionando, publicando ou comentando, em coerência com a função pedagógica que lhes atribuía.

Daí decorre outrossim que, no *Almanaque de Lembranças*, predominem os escritos de colaboradoras coevas, cujos nomes na sua maioria não vieram a ser “canonizados”. Assim sendo, a maior parte das escritoras do *Almanaque*, não deixou marcas profundas e, em certos casos nem mesmo pegadas, na História da Cultura ou da Literatura de Portugal e do Brasil. Esta realidade torna muito difícil a sua identificação e o seu posicionamento no meio intelectual ou literário do seu tempo, projeto que vem sendo levado a cabo pelo Grupo de Investigação 6 do CLEPUL.

Cumprе ainda mencionar que as “Senhoras” do *Almanaque de Lembranças* estabeleceram diversas formas de relacionamento com o seu editor, evidenciada sobretudo na seção “Correspondência”. Uma vasta rede de comunicação foi ainda instituída entre elas, bem como entre elas e os colaboradores masculinos do anuário. Dar notícia dos contornos mais interessantes para a história das redes de comunicação construídas nos primeiros volumes desse periódico foi outro dos motivos da elaboração deste ensaio.

Uma das formas mais frequentes de relacionamento entre o editor e os colaboradores do *Almanaque de Lembranças* encontra-se nas dedicatórias dos escritos nele publicados e nas respostas que mereciam. Casos emblemáticos dos anos em análise, são os textos de Alexandre Magno de Castilho, que, além dos já aqui referidos, mantém várias formas de comunicação com algumas das suas leitoras e colaboradoras. Da seção “Correspondência” extraímos dois textos que exemplificam alguns aspectos desse diálogo. No primeiro, Castilho, se desculpando cavalheirescamente, acede a republicar o poema de uma “senhora”





saído anteriormente com gralhas –

A. J. C. R.²⁴ (Bahia) – Queixa-se V. Ex.^a de haver sido publicada no Almanach de 1860 a sua *Aurora Brasileira* com alterações que attribue a quem m’a remeteu, o que não é exacto. Alguma cousa mais podera acrescentar, mas é inutil e fôra extemporâneo, pois cumprindo o seu desejo, adiante transcrevo a dita poesia tal qual V. E. diz havel’a composto. Oxalá que a todos eu podesse tão facilmente fazer a vontade, sobretudo a damas. (*ALLB* para 1861, p. 33)

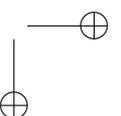
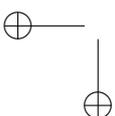
– no segundo, faz o contrário e, de forma irónica, recusa a publicação de versos enviados por uma senhora, que assina apenas com as suas iniciais, indicando, em contrapartida o da pretensa autora:

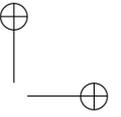
G. R. S. C. (Lisboa) – Manda-me V. S.^a uns *versos* d’uma senhora, assignados de Rilhafolles. A circumstancia de me occultar V. S.^a o seu nome, pondo bem por extenso o da ta[l] dama, e o logar d’onde os *versos* vem datados, fazem-me suppôr que pertendeu V. S.^a rir-se á minha custa. Nem ao menos sei se existe a dita senhora, e ainda quando o soubesse não sei se ella autorizaria uma tal publicação. Que confiança posso eu ter em quatro letras iniciaes que me mandão aquillo? (*idem*, p. 35)

Outra manifestação dos vínculos que ligam editor e colaboradoras transparece na página em que é editado o poema “Uma rosa sem cultura”, que traz em rodapé a seguinte nota do editor:

Havendo-se pedido á Exma. Sr.^a D. Rosa... (não se nos permite completar o nome) que honrasse este livrinho com uma de suas mimosas poesias, isso lhe servio de thema para a que hoje publicamos. (*ALLB* para 1858, p. 327)

²⁴ O editor opta por esconder o nome da sua interlocutora, que, pelo título do seu poema foi possível identificar, o que não ocorre frequentemente. Trata-se de Adélia Josefina de Castro Rabelo.





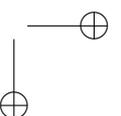
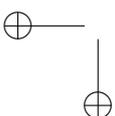
O cruzamento de missivas entre o editor e as suas parceiras femininas é variadíssimo, quer em número, quer em diversidade. A comprová-lo registamos a troca de mensagens entre Alexandre Magno de Castilho e a Condessa d’Oyenhausem e Almeida, que, face aos pedidos insistentes do editor do *Almanaque*, lhe envia um soneto acompanhado por uma carta marcada pela dor de luto que a invade:

Direi para desculpa do meu silencio [...] que tenho estado estes quatorze mezes em *adoração*, e até mesmo em *extase*, na presença do Anjo que fez pela nossa terra caminho para o céu. Deixou-me punhal cravado no coração, o que me não consente ser senhora de mim; e a não ser o dever supportar o que Deus manda, creio que nem mesmo o alfange do mouro me tornaria a fala ao corpo. (*ALLB* para 1861, p. 185)

Denunciando a proximidade entre a nobre autora e o editor, este desabafo está transcrito no anuário juntamente com o soneto cujo tom espelha a mesma dor. A intimidade entre ambos é, para além disso, expressa nas saudações finais que a Condessa Henriqueta torna extensível às outras “senhoras” e no modo algo jocoso com que confronta o editor com a sua preferência pela prosa:

Eu sei que não quer mais versos; mas as senhoras quando pegão em livro, não lêem nem a advertencia, nem prefacio, e dizem: “*Prefacio, só o da Missa.*” Eu sou senhora, Deus seja louvado! Tinha ao receber a sua preciosa remessa, a minha tenção formada de pagar a contribuição em prosa ou *em verso*, ou em joio, (que vem a ser o mesmo quando não prestão); portanto tenha paciencia, que eu não sei voltar para traz.” (*idem, ibidem*)

No *Almanaque de Lembranças* para 1854, Castilho transcreve o poema “O Jardim da Infância” – originalmente escrito no álbum da sua filha Emília Augusta de Castilho – o que permite pensar que pretendia incentivar manifestações de apreço e formas de comunicação semelhantes entre os colaboradores da sua coletânea. E ele mesmo dedica,



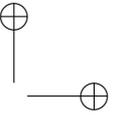
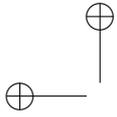
não um singelo poema, mas antes o primeiro volume do *Almanaque* àquela sua filha, explicitando, no número seguinte, o bom uso que a menina deu à oferta e aconselhando ações idênticas a outros pais:

leitura assídua, regular, meditada, explicada por mim, de todos os artigos do precedente Almanach. Fôra-lhe elle dedicado para lhe despertar maior estímulo de aprendel'õ; lisonjeou-se com isso o seu amor próprio, que já n'uma creança de 9 annos pode ser móvel de acções meritórias [...] Experimentem os pais de família com seus filhos o mesmo que eu emprehendi (AL para 1852, pp. 17-18)

Lançada pelo editor, a ideia de publicação de escritos oferecidos a outrem – transcritos ou não de álbuns onde inicialmente estariam colocados – tornou-se prática corrente na obra. Nos volumes que editou, são exemplos os poemas: “Que Queres?”, de Maria Rita Colaço Chiappe, que aponta a sua inserção “No Album da Exm.^a Sr.^a D. M. J. S. P.” (ALLB para 1857, pp. 374-375); “Não chores!” (ALLB para 1856, pp. 134-135), que Maria Cândida P. N. dedica a uma amiga cujo nome substitui por três asteriscos; “Conselho” (ALLB para 1860, p. 270), oferecido por Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro à sua irmã “A. C. de B. R.”; ou ainda o que o próprio editor – assinando com as iniciais A. M. C. – publica, com a indicação de constar “No Album da Ill.ma Ex.ma Sr.^a D ?? ?? ?? ?? ” (ALLB para 1861, pp. 266-267).

Este tipo de oferenda raramente ocorre nos textos em prosa, mas é caso de “Pensamento”, composição assinada por Fr. Francisco de Monte Alverne, que traz a indicação de constar “No album da Ex.m^a Sr.^a ...”, a quem o poeta se refere como sendo “Virgem da planície do Guanabara, esbelta, graciosa, e elegante como a palmeira do deserto” (ALLB para 1861, pp. 111-112).

É, ao contrário, muito comum a intercomunicação entre colaboradores e colaboradoras do *Almanaque*, bem como destas “senhoras” umas com as outras, fenómeno que ainda não se verifica nos anos examinados, em que autores e autoras se dirigem a “Senhoras” que não

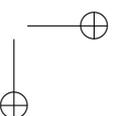
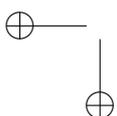


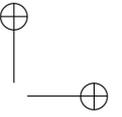
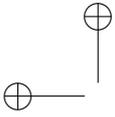
são suas parceiras na coletânea. Maria José da Silva Canuto, por exemplo, oferece um poema à esposa de António Feliciano de Castilho, por ocasião do aniversário natalício desta (*ALLB* para 1855, pp. 133-134) e Peregrina Júlia da Silva Benevides dedica à “Exm.^a Snr.^a D. Maria José da Rocha” a composição poética, intitulada “Um voto de Gratidão” (*ALLB* para 1856, p. 374).

Aniversários e mortes são os motivos mais frequentes desse tipo de comunicação. Maria José Furtada de Mendonça consagra “Á morte da Exma. Sr.^a D. Maria Amalia, falecida em Val d’Azares de idade de 7 annos”, mostrando-se ainda incrédula face ao seu desaparecimento (*ALLB* para 1861, pp. 331-332), tal como Maria Isabel Lima de Barbosa o faz em “A Roseira Branca” poema oferecido a “Exma. Sr.^a D. E. A. da Costa Mimoso e Melo, por ocasião de haver esta plantado uma roseira branca na sepultura de seu filho recém-nascido” (*ALLB* para 1858, p. 378). São ainda objeto de homenagem personalidades do mundo da cultura ou da política. Exemplo do primeiro caso é o soneto que Laurindo Rabelo dedica “Á Senhora Marietta Landa (Por ocasião de cantar no Theatro de S. João do Rio de Janeiro)” (*ALLB* para 1859, p. 126).

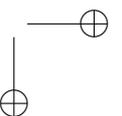
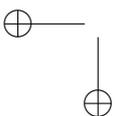
A demonstração e o comentário de casos semelhantes e de inúmeras outras formas de estabelecimento do diálogo entre o editor, os autores e as “Senhoras” que escrevem no *Almanaque de Lembranças* só pôde ser aqui esboçada, dada a sua amplitude, mesmo quando se estudam apenas os primeiros onze volumes da grande coletânea lançada por Alexandre Magno de Castilho.

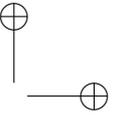
O *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para o ano de 1862 já não foi por ele editado, mas António Feliciano de Castilho refere que seu irmão dedicou os últimos momentos da vida a prepará-lo: “com a penna a cair-lhe já dos dedos, e a escrever ainda para os seus innumeráveis leitores, e a corrigir as provas d’este mesmo livro, que elle estava certissimo de não folhear” (*ALLB* para 1862, p. 11). Esta demonstração de afeto do escritor à “bibliothecinha popular” que concebera é mencionada no texto de abertura do referido volume, em que se evi-





dencia também a falta que ele fará, pois “Não é só em Portugal que esta perda está magoando, é em toda a parte onde se lê e fala a nossa formosa língua; no Brazil sobre tudo” (*idem, ibidem*, p. 12).





Fontes

Almanach de Lembranças, para 1851. Editor Alexandre Magno de Castilho. 2ª ed., Lisboa, Imprensa de Lucas Evangelista, 1853. [NB: 1ª ed. Paris/Sèvres, Typographia de M. CERF, 1850]

Almanach de Lembranças, para 1852. Editor Alexandre Magno de Castilho. Paris/Sèvres, Typographia de M. CERF, 1851.

Almanach de Lembranças, para 1853. Editor Alexandre Magno de Castilho. 2ª ed., Lisboa, Imprensa de Lucas Evangelista, 1853. [NB: 1ª ed. Paris/Sèvres, Typographia de M. CERF, 1852]

Almanach de Lembranças para 1854. Editor Alexandre Magno de Castilho. Lisboa, Imprensa de Lucas Evangelista, 1853.

Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1855. Editor Alexandre Magno de Castilho. Lisboa, Imprensa de Lucas Evangelista, 1854.

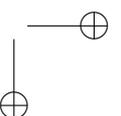
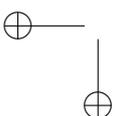
Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1856. Editor Alexandre Magno de Castilho. Lisboa, Typographia Universal, 1855.

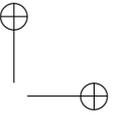
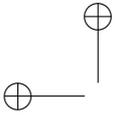
Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1857. Editor Alexandre Magno de Castilho, Lisboa, Typographia Universal, 1856.

Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1858. Editor Alexandre Magno de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional, 1857.

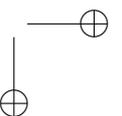
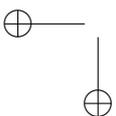
Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1859. Editor Alexandre Magno de Castilho. Lisboa, Imprensa Nacional, 1858.

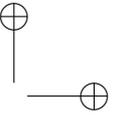
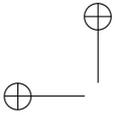
Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1860. Editor Alexandre Magno de Castilho. Lisboa, Typographia Franco-Portuguesa, 1859.





Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1861. Editor Alexandre Magno de Castilho. Lisboa, Typographia Franco-Portugueza, 1860.





A colaboração poética de Antónia Pusich no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* e no *Almanach Luso-Africano*

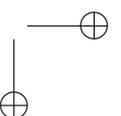
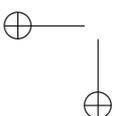
Glória de Brito¹

Antónia Gertrudes Pusich nasceu na Ilha de S. Nicolau, Cabo Verde, em 1805, durante o período em que seu pai, António Pusich (1760-1838), natural da cidade de Ragusa designada em croata por Dubrovnik², exercia o cargo de intendente da Marinha no arquipélago de Cabo Verde (entre 1801 e 1811)³. Para assinalar este nascimento o pai man-

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL/FLUL), Grupo de Investigação 2.

² Antónia Pusich é autora de uma biografia de seu pai, intitulada *Biographia de Antonio Pusich: contendo 18 documentos de relevantes serviços prestados a Portugal por este illustre varão; Resumo da história da república de Ragusa e sua antiga literatura*, Lisboa, Lallemand Frères Typ., 1872, 152 p.

³ Concluída a missão, António Pusich juntou-se à família real no Brasil, tendo sido nomeado governador das Ilhas de Cabo Verde por D. João VI, cargo que exerceu entre 1818 e 1820. Após a eclosão da Revolução de 1820, António Pusich, foi exonerado do seu cargo e regressou a Lisboa a 21 de Setembro de 1821, onde faleceu em 1838. Durante o seu mandato de governador, deparou-se com a oposição e intrigas dos proprietários e armadores poderosos de Cabo Verde, que não viam com bons olhos a presença de um estrangeiro naquele cargo. Isabel Barreno, no livro *O Senhor das Ilhas*, ficciona alguns desses factos e intrigas, referindo os nomes das figuras reais neles envolvidos.



dou erigir a capela de Santo António dos Navegantes no Porto Preguiça (Ilha de S. Nicolau) que ainda existe.

António Pusich pertencia à nobreza que se dedicara à navegação comercial, possuidor de uma educação notável, e casou com a portuguesa Ana Isabel Nunes, uma figura próxima da Rainha D. Maria I. Tiveram seis filhos, sendo Antónia Gertrudes Pusich a quinta filha do casal e, desde pequena, seu pai ensinou-lhe línguas (francês, inglês, italiano) e confiou-lhe a escrita de documentos administrativos, uma vez que desde cedo ela revelou ter um carácter corajoso, determinado e responsável. Antónia Pusich acompanhava o pai nas suas viagens pelas ilhas de Cabo Verde, servindo de secretária e, colaborando igualmente, com os pais no apoio às populações do arquipélago, assoladas por doenças e privações, devido às secas cíclicas. A vida e a obra de Antónia Pusich são, por isso, indissociadas da de seu pai.

Ainda jovem, em 1821, com cerca de 16 anos, veio para Portugal com a família e não consta que tenha voltado a Cabo Verde. Teve uma longa vida marcada por acontecimentos dramáticos (morte prematura dos seus três maridos), morte de dois irmãos e outras contrariedades decorrentes da própria situação política de guerra civil que se vivia na metrópole. Morreu aos 78 anos de idade em Lisboa, em 1883. A longevidade da escritora permitiu-lhe atravessar diversos reinados, desde D. Maria I até ao reinado de D. Luís⁴, privou com os membros do poder real e com os autores marcantes da sua época, designadamente Almeida Garrett, Alexandre Herculano, António Feliciano de Castilho, entre outros, e até políticos como Fontes Pereira de Melo que muito a admirava.

⁴ Atravessou os reinados de D. Maria I, D. João VI, D. Pedro IV, D. Maria II, D. Miguel, D. Pedro V, D. Maria II (casada com D. Fernando) e D. Luís. A família real dedicou à autora e à sua família grande amizade. Durante o período em que Antónia Pusich se refugiou em Elvas, com receio de retaliações sobre o filho do seu segundo marido monárquico, Francisco Teixeira, privilegiou da companhia da própria infanta Isabel Maria. Por isso é compreensível que Antónia Pusich tenha escrito textos de registo panegírico sobre membros da família real, expressando publicamente o seu agradecimento.

Antónia Pusich começou a escrever muito tarde, colaborando na imprensa da época desde 1841⁵, facto que se deve, quer à sua vida pessoal, preenchida pelas adversidades acima referidas, quer ao próprio clima político de guerra civil, uma vez que, na sequência da perseguição do pai e da pilhagem da casa paterna, a autora e a família enfrentaram dificuldades económicas.

O seu espólio encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa, sendo 1844 a data do primeiro registo escrito. Foi também autora de composições musicais, que todavia parecem ter desaparecido, pois não há vestígios delas⁶. Entre as principais obras da autora destaca-se, *Olinda, ou A Abbadia de Cumnor-Place: poema original em 5 cantos*⁷ (1848), que tem sido classificado por vezes como um romance romântico e, fundamentalmente, as suas três publicações periódicas: *A Assembleia Litteraria: Jornal de Instrução*⁸, *A Beneficência: Jornal dedicado à Associação Consoladora dos Afflitos*⁹ e *A Cruzada: Jornal Religioso e Litterario*¹⁰. Antónia Pusich é a fundadora, a proprietária, diretora e redatora principal destas publicações, razão pela qual é frequentemente

⁵ Cf. Nikica Talan, *In Memoriam à esquecida Antónia Gertrudes Pusich*, Zagreb, [s. n.], 2005, p. 163.

⁶ Trata-se de composições para piano e breves composições para orquestra, executadas na Academia Filarmónica nos anos 1847 e 1848.

⁷ Cf. Antónia Gertrudes Pusich, *Olinda, ou A Abbadia de Cumnor-Place: poema original em 5 cantos*, Lisboa, Typographia de G. M. Martins, 1848, 86 p.

⁸ *A Assembleia Litteraria: Jornal de Instrução*, fundado a 4 de Agosto de 1849, em Lisboa, que vigorou entre 4 de Agosto de 1849 e 2 de Novembro de 1850 (57 publicações). Compreende duas séries, a primeira com 40 números, sendo redactora Antónia Gertrudes Pusich e a segunda com 17, sendo redactor M. J. Cabral. Infelizmente, os dois primeiros números da primeira série parecem ter desaparecido, bem como os 5 primeiros da segunda série.

⁹ *A Beneficência: Jornal dedicado à Associação Consoladora dos Afflitos*, fundado a 1 de Outubro de 1851, perdurou de 1 de Outubro de 1851 a 15 de Dezembro de 1855 (cerca de 70 números, distribuídos por duas séries, a primeira de 25 números e a segunda de 45).

¹⁰ *A Cruzada: Jornal Religioso e Litterario*, fundado a 1 de Novembro de 1858, do qual só saíram 3 números e, segundo Nikica Talan, estão incompletos. Devido ao seu estado degradado, não nos foi possível a consulta.

referida como a pioneira da atividade jornalística feminina em Portugal.

Para além das obras constantes na Biblioteca Nacional, uma parte significativa da sua criação literária (poesia e prosa) encontra-se dispersa em jornais, revistas e livros, principalmente na *Revista Universal Lisbonense*¹¹. No entanto, alguma dessa produção está publicada nos três periódicos fundados pela autora, atrás referidos, nos quais ela cultivou diferentes géneros, nomeadamente: poesia, romance¹², drama¹³, e variadíssimos textos abordando questões sobre educação e instrução, religião, economia e política, actividade caritativa e arte (tanto ao nível da crítica como da informação). Os textos que se enquadram na sua produção jornalística não literária testemunham a sua faceta de pedagoga e de mulher interventiva na ação social, cívica e religiosa do seu tempo. Tendo A. Pusich nascido em Cabo Verde e vivido no Brasil, seria de esperar a presença de poemas figurando a sua terra natal ou os locais da sua vivência, facto que não se confirma, embora se encontrem alguns textos (poucos) relatando acontecimentos ocorridos em Cabo Verde. Encontrámos apenas o poema “Eu vos saúdo, majestosas serras”¹⁴, supostamente (?) dedicado à sua ilha natal. Contudo, o escrutínio de outros periódicos onde a autora publicou ainda não se esgotou.

Em linhas muito breves, traçámos o retrato desta figura extraordinária da cultura e pioneira do jornalismo português, cujo acervo escrito está por explorar, tendo em conta que os poucos trabalhos dedicados

¹¹ Cf. Nikica Talan, *ibidem*, pp. 161-163.

¹² Cf. *Dois Mistérios*, publicado primeiro no jornal *A Assembleia Litteraria* do n.º 3 ao n.º 21 e posteriormente no jornal *A Beneficência*, 2ª série, do n.º 12 ao n.º 37 e nos n.ºs 42 e 45.

¹³ Além de *Constança ou o Amor Maternal*, drama original em três actos, divulgado no jornal *A Beneficência*, do n.º 19 ao n.º 25, publicou outros dramas que não existem nas bibliotecas, mas que constam de várias fontes, destacando-se *O Regedor da Paróquia* que teve grande sucesso junto do público. Cf. a este respeito Nikica Talan, *Antónia Pusich: vida e obra*, Zagreb – Dubrovnik, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, 2006, pp. 158-160.

¹⁴ Trata-se de um poema que encontrámos na Internet sem indicação da fonte.

à sua obra são de carácter genérico e incidem principalmente sobre as questões educativas e cívicas. Excetuamos os trabalhos de fundo elaborados por Nikica Talan, professor da Universidade de Zagreb, que consagrou a esta autora, descendente de uma família originária da Croácia, dois estudos sobre a sua vida e a sua obra¹⁵, e publicou ainda dois artigos na revista *Brotéria*¹⁶.

Neste nosso trabalho, analisamos seis poemas de A. Pusich publicados no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, de 1854 a 1859, um poema publicado no mesmo *Almanach* para 1895 (postumamente), e ainda um poema publicado, também postumamente, no *Almanach Luso-Africano* para 1899, fundado pelo cônego António Manuel da Costa Teixeira, em 1895. Trata-se de uma pequena amostra, tendo em conta o seu vasto universo literário. No entanto, este pequeno *corpus* revela-se expressivo tanto do ponto de vista temático como estético. Alguns dos poemas estão inseridos nas suas publicações periódica, e noutras obras da época.

O primeiro poema constante do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1854 intitula-se “Cypreste”¹⁷. Seguem-se os poemas: “Ao Snr. A. F. de Castilho. No encerramento do Curso Normal de Leitura Repentina. Memória”¹⁸, “Madeira. Saudação Lyrica”¹⁹, “Lamentações. Oremos pelos Mortos”²⁰, “Chora”²¹, “A uma viúva inconsolável. A Flor Pendida”²² e “Hércules Musagete”²³. No *Almanach Luso-*

¹⁵ Cf. Nikica Talan, *In Memoriam à esquecida Antónia Gertrudes Pusich*, op. cit., e Nikica Talan, *Antónia Gertrudes Pusich: vida e obra*, op. cit.

¹⁶ Cf. Nikica Talan, “Antónia Gertrudes Pusich: pioneira do jornalismo feminino em Portugal – I”, *Brotéria*, Lisboa, 2005, vol. 161, n.º 4, pp. 225-241 e “Antónia Gertrudes Pusich: pioneira do jornalismo feminino em Portugal – II”, *Brotéria*, Lisboa, 2005, vol. 161, n.º 5, pp. 353-365.

¹⁷ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1854, pp. 150-151.

¹⁸ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1855, pp. 388-389.

¹⁹ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1856, pp. 206-207.

²⁰ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1857, pp. 339-340.

²¹ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1858, pp. 274-275.

²² *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1859, pp. 182-183.

²³ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1895, pp. 168.

-*Africano* existe apenas um poema com o título “Quinze de Abril”²⁴, publicado postumamente, pois A. Pusich tinha falecido em 1883.

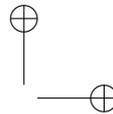
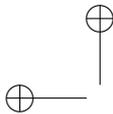
Este conjunto de composições evidencia alguns traços recorrentes na poesia da autora, revelados, quer no plano formal e estético, quer temático. Os seus poemas são em geral longos, variando entre oito e dezasseis estrofes de seis ou quatro versos rimados, e de métrica irregular. Constitui excepção o poema “Hércules Musagete”, composto por apenas quatro estrofes de quatro versos. No que diz respeito aos processos de versificação utilizados por A. Pusich, Nikica Talan considera que “ela é mais resultado de uma musicalidade inata, quase «instintiva», do que de uma investigação sistemática de várias leis métricas bem complexas”²⁵. A formação musical de A. Pusich parece, assim, ter influído na sua expressão poética, regendo a produção do seu conteúdo, sendo o verso branco um fenómeno muito pouco frequente na sua obra literária, limitando-se a alguns trabalhos, entre os quais se inclui o poema *Olinda ou a Abadia de Cumnor-Place*. No entanto, verificamos uma métrica bastante apurada nas quadras de cariz popular inseridas nos seus jornais, segundo os padrões do gosto romântico da época, no trilho da poesia do *Romanceiro*, narrando histórias romanceadas de nobres²⁶ ou lendas populares.

A nível temático, os poemas do *corpus* em análise repartem-se por três temáticas que são comuns a outras composições publicadas pela autora nos seus periódicos: por um lado, podemos rastrear poemas associados ao tema da exaltação de figuras humanas reais, como A. Feliciano de Castilho e a sua mãe Ana Isabel, ou mitológicas como é o caso do semideus Hércules; por outro, destacam-se poemas em que se

²⁴ *Almanach Luso-Africano* para 1899, pp. 499-501. Este poema encontra-se também publicado na biografia que a autora elaborou sobre o seu pai. Cf. Antónia Pusich. *Biographia de Antonio Pusich: contendo 18 documentos, op. cit.*, pp. 98-100.

²⁵ Cf. Nikica Talan, *In Memoriam à esquecida Antónia Gertrudes Pusich op. cit.*, p. 173.

²⁶ Cf. por exemplo, “Romance do Conde de Barcelos”, in *A Assembleia Litteraria: Jornal de Instrução* n.º 9, 29 Setembro de 1849, pp. 1-4.

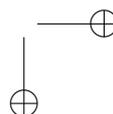
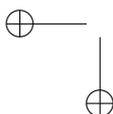


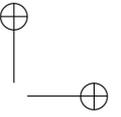
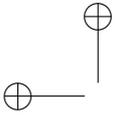
celebra a natureza, seja um lugar, como a Ilha da Madeira, seja um elemento relevante ou simbólico, como o cipreste. As composições referentes a este conjunto caracterizam-se por um registo panegírico das qualidades, virtudes e acções da personalidade evocada, se se trata de uma figura humana ou mitológica. Tratando-se de poemas dirigidos à natureza, o sujeito poético enaltece a beleza, a grandiosidade, a quantidade, a variedade e as riquezas naturais do espaço evocado (“Madeira”) ou elege, no conjunto dos elementos evocadores da memória do passado aquele que irá recordar aos vivos o seu nome (“um cipreste”).

Já o poema “Lamentações. Oremos pelos Finados” inscreve-se no tema da poesia de inspiração religiosa, abundante na produção poética de A. Pusich, ligada a celebrações de efemérides específicas da prática Cristã. Este poema foi publicado no dia cinco de Novembro, convocando os vivos à oração pelos finados, cuja data se comemora a dois de Novembro do Calendário Litúrgico. A. Pusich escreveu vários poemas que se enquadram nesta temática religiosa, celebrando o Natal, a Páscoa, o Pentecostes, os Finados, entre outros.

Por fim, destacamos os poemas “A uma viúva inconsolável. A Flor Pendida” e “Chora”, em que o enunciador se dirige a destinatários indeterminados, a uma viúva, no primeiro, e a uma mãe no segundo, embora o leitor seja induzido a reconhecer marcas autobiográficas na enunciação. Estes poemas são, igualmente, de registo exortativo e apologético, mas diferenciam-se dos anteriores, pelo recurso à natureza como revestimento da representação do sofrimento causado pela perda de um ente querido.

No poema “Um cipreste”, o sujeito poético enumera alguns objectos representativos do património arqueológico ou literário – “estátuas douradas”, “marmóreos padrões”, “campas” ou a própria “poesia” – evocativos “das grandezas, das victorias, e acções das eras passadas” que funcionam como ressonâncias de exclusão no interior do poema, por oposição à sua própria escolha: “Eu só quero em jardim florescente





/ Um cypreste saudoso plantar; / Em memória da vida presente / Este canto singelo ofertar”²⁷.

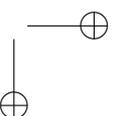
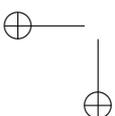
O enunciado “eu só quero [...] um cypreste saudoso plantar” age assim como uma divergência: sem se opor a outras possíveis fontes de memória, o enunciador exclui-as todavia da sua única opção, que constitui o tópico desenvolvido nas quatro últimas estrofes. Podemos considerar, por conseguinte, duas partes no poema em que a primeira (quatro primeiras estrofes) evoca e enaltece as várias alternativas de lembrar os feitos passados, e a segunda apresenta a opção exclusiva do enunciador, divergente das antecedentes, bem como as conjecturas decorrentes da mesma, ao antever o cypreste já crescido: “E quando a aragem ditosa / Nos teus ramos voltar, / Possa em memória saudosa / Meu nome aos vivos lembrar”²⁸. Estas duas partes divergem tanto no plano rítmico como de conteúdo, visto que os versos das quatro primeiras estrofes apresentam uma dimensão métrica maior do que a dos versos das quatro últimas, imprimindo um duplo movimento temático e melódico ao poema.

O lexema “cypreste” assume várias figurações associadas a luto (“planta funeral), a felicidade (“meu cypreste feliz”), a melodia (“canto singelo”), ao negro avivado pelo contraste das cores (“entre mil flores”) e da luz (“scintillão no espaço da negra côr”) e, por fim, à memória pessoal do sujeito poético (“possa meu nome lembrar”). O “cypreste” é um elemento recorrente na poesia de A. Pusich, adquirindo valores e simbolismos inerentes, quer à particularidade da sua longevidade e da sua cor escura, quer à sua presença frequente nos cemitérios, traduzindo a saudade e a lembrança dos entes queridos, metamorfoseando-se por vezes numa figura humanizada. Aliás, a autora já tinha publicado um poema com o mesmo título dedicado à memória da Condessa da Ribeira Grande, consagrando-lhe um cypreste como memória²⁹. O pró-

²⁷ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1854, p. 151.

²⁸ *Idem, ibidem*.

²⁹ Cf. o poema “À saudosa memória da virtuosa Ex.^{ma} Sr.^a Condessa da Ribeira Grande, D. Mariana de Almeida, falecida em 4 de Dezembro de 1849. Um Cypreste”,



prio lexema “cipreste” “cria um efeito sonoro harmonioso e musical, conferido pelo valor fónico da rima e da aliteração, associado ao significado espiritual e religioso da árvore: “Era viçosa te abrace / Oh! meu cypreste feliz! / Damnosos insectos não passem / Em torno à tua raiz!...³⁰”.

Mas poderemos também integrar a recorrência do termo “cipreste” no quadro de valores estéticos da época, ligado aos estereótipos que constituíam o fundo poético da poesia de expressão romântica e pré-romântica.

O poema “Madeira, Saudação Lyrica”, compõe-se de 13 estrofes de 4 versos, de rima cruzada e de métrica irregular, que, no entanto, produz um efeito sonoro eufónico, em sintonia com o tom eufórico e lírico predominante no texto, e no próprio título, ainda reforçado por sucessivas exclamações: “Slave! Linda Madeira, ilha ditosa! / E’s do Oceano a flor! / E’s das ilhas princeza a mais formosa / Mimo do Creador!”³¹.

Na primeira parte do poema, essencialmente descritiva, o olhar do sujeito poético percorre a orografia da ilha, realçando o solo alcatifado de mil plantas e flores preciosas, a altura dos montes comparados a troncos, os matizes da paisagem sob o efeito do sol, as ondas submissas beijando-lhe os pés. O enunciador/poeta metaforiza, compara e personifica os elementos da paisagem, divinizando o génio que presidiu à criação deste lugar único, apetecido por qualquer povo do mundo, recorrendo a um léxico do domínio religioso, recorrente na poesia da autora: “mimo do Creador”, “divino”, “throno alto”, “asas de querubins”, “hinos de amor”, “linguagem do céu”.

Na segunda parte, o enunciador assume-se como incapaz de cantar, ou seja de exprimir em linguagem poética, que ele considera superior à pictórica, designando-a de “linguagem do céu”, a beleza dos campos

in *A Assembleia Litteraria: Jornal de Instrução*, n.º 19, 22 de Dezembro de 1949, pp. 2-3.

³⁰ *Idem, ibidem.*

³¹ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1856, p. 207.

madeirenses, porque se identifica a uma “vate dolorosa”, habituada a carpir: “Mas não te cante vate dolorosa / Avezada a carpir; / Cantem-te os filhos teus, Ilha ditosa: / Dá-lhes ledos porvir”³².

A poetisa limita-se, assim, a saudar os lares, relegando para os gé-nios criadores da Ilha, dotados de “azas de cherubim”, a realização desse acto inspirador. Contudo, estamos perante um acto retórico, um paradoxo, traduzido por uma aparente incongruência, visto que o enunciador argumenta que apenas pode elaborar “rasteiros traços” e, todavia, nas quatro últimas estrofes dá sugestões sobre o modo como os gé-nios da Ilha deverão poetizá-la: “Em som divino entoando / Suaves hymnos d’amor, / Vão teu nome eternizando / Áquem e além do equador!”³³.

Este poema de Pusich, um dos mais belos deste *corpus*, expresso através de um lirismo emocional, apela à percepção visual do leitor. O uso de alguns arquétipos de imagens estereotipadas não invalida a sua beleza poética.

O terceiro poema, também de registo panegírico é dedicado a A. F. de Castilho, alusivo ao “Encerramento do Curso Normal de Leitura Repentina” e tem como título “Memória”. O título e os antetítulos reenviam para uma homenagem ao poeta, manifestando o elogio e a gratidão pelo método criado por Castilho, o Método de Leitura Repentina, que se pretendia fácil e rápido para ensinar crianças e adultos de todas as classes sociais. A. Pusich reitera neste poema as apreciações sobre este método, publicadas em 1850, num texto intitulado “Leitura Repentina”, divulgado no seu jornal *A Assembleia Literária*: “É este o título da mais proveitosa obra que o engenho humano podia oferecer à nossa terra! O método mais eficaz, e mais fácil de ministrar a instrução primária a um povo que tanto está sofrendo por falta de instrução!...”³⁴.

³² *Idem, ibidem.*

³³ *Idem*, p. 207.

³⁴ Cf. Antónia Gertrudes Pusich, “Leitura Repentina”, in *A Assembleia Litteraria*, n.º 40, 2 de Novembro de 1850, p. 58.

O tom excessivamente elogioso, tanto do poeta António Feliciano de Castilho como do seu método, predominante no poema, põe em evidência o enaltecimento e a gratidão. Aliás esta característica está ligada aos valores de sociabilidade e de ética da época que se exprimiam publicamente em poemas ou textos, nos quais se pedem favores, se retribuem agradecimentos, panegíricos ou se fazem promessas. Veja-se, por exemplo, os poemas de Bocage dirigidos à Marquesa de Alorna (a Alcipe) expressando-lhe de modo enfático o seu reconhecimento pelo acolhimento e incentivo à sua poesia.

Pusich foi aluna e amiga de Feliciano de Castilho e utilizou o seu método de Leitura Repentina para ensinar crianças desfavorecidas a ler e escrever³⁵. A grande admiração que a autora votava ao poeta permite explicar o uso excessivo de expressões encomiásticas, figurando-o como um “génio sublime”, envolvido “em brilho”, que foi capaz de “arrancar a voz às sombras da agonia”, e de “desprender os sons à lyra”. Em nossa opinião, o recurso a estes enunciados enaltecedores, não reforça o carácter poético da composição que é salvo sobretudo pela musicalidade dos versos. No entanto, o poema revela interesse social e autobiográfico e até ético, conciliando vários discursos no interior do texto: o narrativo, traçando alguns dados do percurso pessoal e de escrita do autor, o apologético, o exortativo e até o moralista, recorrente em Pusich, todos convergindo para ilustrar, de forma efusiva, a amizade e a fidelidade ao mestre que perdurará mesmo após a morte: “E quando, já vencida a longa estrada, / Repousares em paz; / A sombra de teus louros recostada, / Contigo me verás”³⁶.

Não tão excessivamente elogioso é o poema “Quinze de Abril”, publicado postumamente, como foi referido, no qual o sujeito poético, identificado à filha, evoca a figura da mãe, no seu dia natalício a 15 de Abril. Recorde-se que D. Ana Isabel Nunes falecera a 4 de Maio de 1835. Neste poema, A. Pusich reitera as qualidades da mãe, exal-

³⁵ Cf. o artigo de Teresa Rebelo, “Antónia Pusich: uma mulher fora do tempo”, in *Notícias Magazine*, 7 de Março de 2010, pp. 34-39.

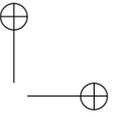
³⁶ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1855, p. 389.

tando as “virtudes mil” e os seus atributos de “mãe extremosa” que são descritas na biografia que elaborou sobre seu pai, onde este poema foi publicado conjuntamente com outro intitulado “Abril”, assim como dois poemas dedicados à “memória de seu pai”³⁷. Trata-se de um poema belo, contendo uma carga lírica afectiva expressiva, traduzida num tom elegíaco, confessional e sincero, suscitando mesmo a emoção do leitor. Difere assim do poema dirigido a Castilho, no qual a preocupação laudativa se sobrepõe à poeticidade do acto criativo. Neste poema, o sujeito poético converte em matéria poética os sentimentos ligados à vivência pessoal, à morte, à recordação, à saudade da mãe e ao sofrimento causado pela sua ausência, propondo imagens e símbolos, convocados por signos emblemáticos da realidade da morte e dos rituais fúnebres: “O cipreste”, “a lousa”, “o sepulcro”, “o despojo”, “a coroa de mimosas”, “a luz eterna”, em concordância com a estética própria do romantismo. O mundo exterior, convocado no poema reenvia para o espaço do cemitério, no Lumiar, onde se encontra o “despojo no Templo”, em oposição ao espaço celeste onde repousa a alma: “Tua alma, que ditosa / No empyrio gosando está / Os dias de luz eterna / Que tem por sol Jehová”³⁸.

O estado de dor do enunciador/filha manifesta-se por uma variedade de signos de conotação negativa (“trevas”, “tristeza”, “pranto”, “choro”, “desterro”, “dolorosa missão”, etc.), ao passo que os signos referentes à morte de mãe reenviam para o profundo amor filial que alimenta a sua coragem de viver no passado e no presente, realçados por realizações semânticas de conotação positiva: “Da que em vida me deu vida / De virtudes exemplo mil; / E esta fé que me conforta, /

³⁷ Cf. Antónia Pusich, *Biographia de Antonio Pusich, op. cit.*, pp. 93-98 (dois poemas dedicados ao pai) e pp. 98-101 (dois poemas dedicados à mãe).

³⁸ *Almanach Luso-Africano* para 1899, p. 501. É de salientar que A. Pusich, na biografia sobre o seu pai, descreve a sua mãe como uma pessoa “dotada de um juízo superior e de todas as virtudes domésticas, esposa fiel e mãe extremosa que não se permitiu deslumbrar-se com riquezas, mas sabia sustentar a sua dignidade de senhora briosas, inabalável até ao último suspiro, a sua coragem, a sua resignação cristã”. Cf. *Biographia de Antonio Pusich, op. cit.*, p. 70.



Ao verte-te, formoso Abril”³⁹. Este contraste parece atenuar assim o semantismo disfórico do lexema morte, nunca proferido, expresso por figurações eufemísticas, mas que constitui o motivo do poema.

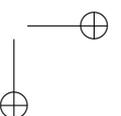
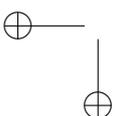
O poema “Hercules Musagete”, segundo Nikica Talan, “foi escrito a pedido de António Feliciano de Castilho, sendo um dos raros poemas de D. Antónia inspirados pela mitologia greco-romana. [...] Foi publicado no livro com o título *Os Fastos de Públio Ovídio Nasão* com tradução em verso português por António Feliciano de Castilho”⁴⁰. O título do poema “Hércules Musagete” reenvia para o prosónimo do herói, significando “aquele que conduz as musas”. Nesta composição o enunciador dirige-se ao herói semideus mítico, Hércules, pondo em destaque os seus atributos distintivos: a sua força inata, identificada a um leão (“temido leão”), a sua coragem e heroísmo e o seu temperamento irascível, causa das maldições a que foi sujeito. Estes aspectos são afluídos de forma densa e alusiva⁴¹. Seguidamente (segunda estrofe), o sujeito poético aborda a situação de Hércules numa nova expiação de um crime amoroso⁴², subjugado por Omphala, rainha da

³⁹ *Almanach Luso-Africano* para 1899, p. 500.

⁴⁰ Publicado no tomo III da *Academia Real das Ciências*, MDCC-CLXII, Lisboa, p. 573, seguido de copiosas anotações por quase todos os escritores portugueses contemporâneos. Cf. Nikica Talan, *Antonia Pusich, op. cit.*, pp. 147-148. O autor refere que A. Pusich elaborou uma nota, oferecendo aos leitores uma apresentação quase enciclopédica de biografias de Hércules em várias mitologias, concluindo no fim que decidira optar por Hércules Musagete grego, uma vez que “a harmonia do espírito sobranceiro à matéria é simbolizada pela lira e não pela maça ou roca” (*Idem*, p. 149).

⁴¹ Parece-nos que o sujeito poético faz alusão à perseguição de Hera, que, movida pelo ciúme e pela vingança, transformou Hércules numa vítima, levando-o à loucura e a matar os seus próprios filhos. Para expiar estes crimes, Hércules foi incumbido por Euristeu, rei de Micenas, de realizar doze trabalhos em doze anos, cujo objectivo era libertar a terra dos seus monstros. Devido à sua força, foi bem sucedido.

⁴² Hércules apaixonou-se por Iolé, filha do rei Eurytos. Este declarou que só a daria ao arceiro que o vencesse a si e aos seus quatro filhos. Hércules ganhou o concurso, mas o rei recusou dar-lhe a filha e expulsou-o do seu palácio. Num acesso de ira, ele matou o filho do rei, Iphitos, dirigindo-se posteriormente a Delfos, consultar Pítia, para ser purificado do seu crime.



Lídia, que o comprou como escravo e o humilhou durante três anos, obrigando-o a usar a sua roca em vez do ceptro⁴³, bem como suas roupas femininas: “Tens roca por sceptro... venceu-te Cupido; / perdido, já louco... d’Omphala eis-te aos pé!”⁴⁴. As duas últimas estrofes, de registo moralista, reenviam para a última fase da vida do herói, a quem Zeus transportou para o Olimpo e lhe atribuiu a imortalidade como recompensa dos trabalhos realizados na terra: “num templo acordaste! Dez thronos brilhantes / ali vês erguidos... um d’elles é teu!”⁴⁵. A imagem do herói mítico evocada na última estrofe, num discurso fragmentário, envolve uma pequena reflexão moralista sobre a vanidade da realidade material por oposição ao mundo espiritual ou divino, à luz dos princípios cristãos: “Não póde a matéria dar glória sublime / vem fôrça divina teu nome exaltar! / aqui só virtude no campo se exprime / as musas não sabem heroes humilhar”⁴⁶. Esta imagem apoteótica é distorcida pela preocupação de converter a heroicidade mítica de Hércules em edificação cristã, pondo em evidência dois aspectos específicos da poesia da autora “a força moral triunfante” e a “luz vencendo as trevas”⁴⁷. O próprio efeito musical da rima e das aliteraões reforça a tendência moralista, quase dogmática, do sujeito poético, ressaltada na última parte do poema.

O poema “Lamentações. Oremos pelos Finados” é construído sobre uma dupla relação dialogal, na medida em que o sujeito poético se dirige aos vivos, exortando-os à oração pelos irmãos que morreram (“finados”), e aos mortos, lembrando-lhes que já foram vivos,

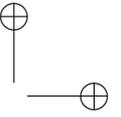
⁴³ O ceptro constitui a arma favorita de Hércules. Segundo a tradição mitológica, ele próprio o talhou de um tronco de oliveira selvagem e só ele o consegue levantar. Sobre os objectos emblemáticos representativos de Hércules, cf. Dr. Robert Loire, Professeur d’Anatomo-Pathologie – Lyon – France, “Lexique de la mythologie, Hercule – Héraclès” (versão eletrónica consultada no dia 8 de Abril de 2013 e disponível em: <http://www.aly-abbara.com/histoire/Mythologie/Grece/Hercule/Hercule.html>).

⁴⁴ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1895, p. 168.

⁴⁵ *Idem, ibidem*.

⁴⁶ *Idem, ibidem*.

⁴⁷ Cf. Nikica Talan, *Antónia Pusich, op. cit.*, p. 149.

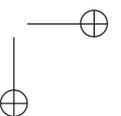
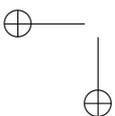


e aconselhando-os a dormir na “eternidade”. Predomina assim, um discurso de segunda pessoa insistindo nas formas verbais do imperativo (“ouvi echos magoados”, “renovai justos pesares”, “orai por quem já morreu”, “ajoelhai, povos e reis”, “oremos pelos defuntos, “escutai!... lá dobra o sino”, etc.), em que a ênfase é colocada na união e na fraternidade dos vivos para a oração, não só pelas almas dos parentes, mas também pelas almas de todos os irmãos que se ausentaram. O tom e o léxico desta composição imprimem ao discurso uma toada aparentada a uma oração fúnebre, proferida pelo enunciador, por vezes usando expressões de ressonância bíblica: “Oremos pelos defuntos! / Um dia seremos juntos; / Há-de o pó ao pó tornar!”⁴⁸. Todo o poema se desenvolve em torno desta exortação, convocando os sentimentos próprios da celebração da efeméride (“dor”, “pesar”, “saudade”, “lágrimas sentidas”, “pranto magoadado”, “conforto da oração”), os espaços onde jazem os restos mortais (“campas”, “mansão da morte”, “o sepulcro”...) e onde as almas repousam escutando as orações (“lá no céu”). O som do “dobrar do sino” também é referido enquanto elemento simbólico ligado à efeméride, mas também como metáfora da voz do infinito que permite a comunicação entre vivos e mortos.

Podemos destacar no texto pequenas passagens reflexivas sobre a crença cristã ou até sobre a lei da morte, que iguala todo o ser humano, combinadas com a expressão da experiência da prática da vida religiosa. Não se trata de uma postura de natureza mística, centrada na exploração da interioridade ou de estados de êxtase, como acontece na poesia de S. João da Cruz, por exemplo, mas de reflexões de índole filosófica e moral:

Olhai, as juras da terra
A eternidade as encerra;
Em vão não jura ninguém!
Da vida as prisões cessaram,
Mas laços que a alma ligaram,
Lá no céu mais força tem, [...]

⁴⁸ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1857, p. 340.



Ajoelhai que a lei da morte
Dos mortaes iguala a sorte;
Lei suprema sempre igual!
Vede os séculos passando,
Milhões de ossadas levando!
Qual vestiu manto real?

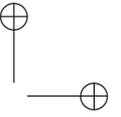
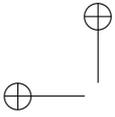
Ninguém sabe diferençal'o,
Que o rei iguala o vassalo
Em nascimento e morrer!
Só grande é quem vive justo,
Quem olha a morte sem custo,
Quem nobre c'roa vai ter⁴⁹.

De uma maneira muito concisa, estes fragmentos apelam à consciência do destinatário sobre a realidade da morte, inscrevendo no discurso a dimensão reflexiva, a par do registo exortativo, predominante neste longo poema de dezasseis estrofes, sextilhas de verso octossílabos e rima interpolada e cruzada, conferindo um ritmo acelerado, mas também cadenciado próprio da oração.

O poema “A uma Viúva inconsolável. A flor pendida” descreve a situação de viuvez através de um jogo de imagens metaforizadas por uma “flor pendida”, outrora “viçosa”, “fresca”, “pura”, que parecia destinada aos “altares do Senhor”, em contraste com o presente da enunciação, identificada a uma flor “sucumbida, pendida / em deserto escuro e triste”. Na relação dialógica criada ao longo do poema, o enunciador dirige-se à flor, representada sob forma de alegoria antropomórfica, convocando os vários sentimentos e consequências da situação de viuvez.

A representação da natureza ao longo do poema está em sintonia com o estado interior de intensa dor do enunciador/viúva. Julgamos que este poema é o mais representativo das características românticas da primeira fase, ou até ultra-românticas, manifestadas, no modo como

⁴⁹ *Idem*, pp. 339-340.



a autora hiperboliza o sofrimento, associando-o a um quadro da natureza povoado por elementos nocturnos, agoirentos, sepulcrais, lúgubres, convocados por signos emblemáticos da estética romântica, tais como “o mocho pressagiador”, “a morte”, “o cipreste no ermo agreste”, “o sepulcro aterrador”, “o abismo de horror”, “o deserto escuro”, etc.

Em contraste com esta dimensão disfórica, o tema da coragem é figurado em todo o poema, construindo o binómio morte/vida. Este aspecto parece conferir ao poema marcas autobiográficas, reenviando para a personalidade corajosa de Pusich, de uma energia excepcional, que nunca sucumbiu perante as adversidades da vida, podendo a última estrofe seguinte ser reveladora deste seu traço: “Faze alegrar as campinas!... / Reanima essas boninas / Que vivem co’o teu vigor!... / Sorri, que a tormenta acalmas!... / Torna a paz que a tantas almas / Roubou tua imensa dor”⁵⁰.

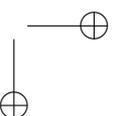
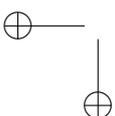
O poema faz eco ao poema em verso de A. Pusich *Olinda ou a Abadia de Cumnor Place*, sugerindo o reencontro dos amantes além da morte: “És qual pendida saudade / No exílio, na soledade / Do sepulcro aterrador! / Oh! não!... ergue-te animosa!... / Um dia verás ditosa, / Lá no céu o teu amor;”⁵¹. O enunciador opõe, por contraste, à presença do sepulcro, enunciado num registo romântico em sintonia com o sofrimento da viúva, outro espaço, o celestial, associado à felicidade e à eternidade.

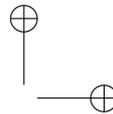
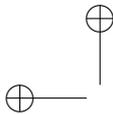
No poema “Chora!...”, como o próprio título sugere, o enunciador dirige-se a uma “mãe saudosa”, aconselhando-a a chorar. É um longo poema que vai tecendo uma série de argumentos plausíveis sobre as vantagens de extravasar a dor contida, porque “sufocada a mágoa aumenta” e a “dor muda, oculta / torna o mortal insensível”.

Encontramos neste poema a presença da natureza, igualmente representada de acordo com uma concepção romântica, mas como recurso para traduzir a similitude das consequências da dor contida no ser humano e da impetuosidade retida nos elementos naturais (no “vul-

⁵⁰ *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1859, p. 183.

⁵¹ *Idem, ibidem.*





cão”, na “procela”, na “nuvem”, ...). Veja-se a riqueza imagética da seguinte comparação: “A procela horrenda cala; / Modera a lava que exala / Medonho ardente vulcão! / São, no ardor da angústia d’alma / Orvalho que a dor acalma / Lágrimas do coração”⁵².

Num segundo momento, o sujeito poético descreve as vantagens do choro que acalma a dor, “do pranto que deslisa”. A variedade e a riqueza das referências associadas à evocação da natureza ou à sensação da dor, e da mágoa pela perda da filha, conferem uma grande poeticidade e uma rara beleza ao texto, reforçadas por figuras de estilo sugestivas, por um léxico expressivo, bem como pela musicalidade da rima e das aliterações, como revela a estrofe seguinte: “Nem há coração perfeito, / Se não habita no peito, / Onde um echo as mágoas tem: / Onde um corda, vibrando / N’um gemer sensível, brando, / Faz sentir que d’alma vem”⁵³.

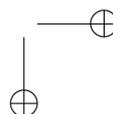
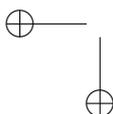
Conclusão

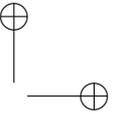
Na criação poética de Pusich, distinguimos a faceta da mulher culta, sensível, que reproduz a criação poética da sua época, recorrendo aos signos e à imagética do romantismo para configurar as suas temáticas e as suas estruturas poéticas, combinando frequentemente o comentário de tom moralista, a incorporação de dados autobiográficos e a atitude religiosa perante o comportamento humano.

Poderemos também traçar uma matriz subjacente à construção dos poemas que tendem a ser em geral longos, de versos curtos, predominando estrofes em quadras ou sextilhas e o uso de rima seguindo esquemas diversos. No que respeita aos processos retóricos, destacamos o recurso à repetição e à enumeração, característicos da acumulação de elementos, para traduzir os motivos e temas de forma copiosa e insistente.

⁵² *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1858, p. 274.

⁵³ *Idem, ibidem.*





Outros olhares: colaborações femininas no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*: D. Leonor de Sousa e Almeida – 1835-1864

Maria Teresa Sousa¹

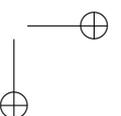
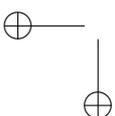
O nosso trabalho para esta Conferência incidirá sobre a participação de Leonor de Sousa e Almeida, no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*.

D. Leonor de Sousa e Almeida nasceu, em Benguela, a 26 de Novembro de 1835, primeira filha de João Maria de Sousa e Almeida, futuro Barão de Água-Izé, título criado por D. Luís I por decreto de 16 de Abril de 1868 e por carta de 18 de Maio do mesmo ano. Não se tem a absoluta certeza se Rita Bernarda Vieira, natural de Benguela, de quem é filho Manuel de Vera-Cruz e Almeida, nascido em Benguela a 1 de Maio de 1838, é a mãe de Leonor de Sousa e Almeida. Mas são estes os dois primeiros filhos de João Maria de Sousa e Almeida que, do casamento com Mariana Antonia de Carvalho², não teve descendência.

O Barão teve onze filhos, que estão perfilhados por cédula real de 23 de Dezembro de 1868. Os dois primeiros, D. Leonor nascida em

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL/FLUL).

² Mariana Antonia de Carvalho nasceu em 1820, em Lisboa, na freguesia de Benfca. Faleceu em S. Tomé, a 30 de Junho de 1865.



1835 e Manuel em 1838, nasceram em Benguela – Angola, para onde João Maria de Sousa e Almeida tinha ido, em 1834, como comerciante a que se segue a sua nomeação como Governador³. Regressa à ilha do Príncipe em 1843/1844.

João Maria de Sousa e Almeida (1816-1869), mestiço, era filho do coronel Manuel de Vera Cruz e Almeida, grande proprietário na ilha do Príncipe⁴. Para a sua formação, como proprietário roceiro e grande negociante, parece-nos não ser de depreciar o contributo do padrinho, José Ferreira Gomes (1788-1861), nascido no Brasil, proprietário de navios negreiros e Juiz Supremo do Arquipélago de São Tomé e Príncipe e que foi o primeiro marido da “princesa negra” da Ilha do Príncipe, D. Maria Correia Salema⁵ (1788-1861), que era a pessoa mais rica da ilha.

Pensamos que o enquadramento, familiar e social, em que D. Leonor de Sousa e Almeida cresceu, contribuiu para a sua formação intelectual, de forma a permitir-lhe uma amplitude de conhecimentos e espírito crítico que, não era o padrão das jovens à época.

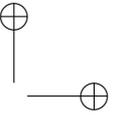
Casada com Manuel José Correia, capitalista e proprietário do prazo de Carumjambá, em Moçâmedes – Angola, a autora que estamos a apresentar observou a região onde vivia e é sobre esse mundo que a rodeava que nos dá notícia. Escreveu a partir de Benguela, entre os anos de 1861 e 1864⁶ e, contrariamente ao que era habitual no século XIX, que era a poesia e alguma incursão em temas religiosos e lúdicos, aventurou-se em novas temáticas.

³ Governador de Benguela entre 4 de Junho e 8 de Julho de 1841 e 4 de Maio e 11 de Julho de 1843.

⁴ O Príncipe foi a capital do Arquipélago de São Tomé e Príncipe entre 1753 e 1852, ano em que a capital passou novamente para São Tomé.

⁵ Maria Correia Salema nasceu em 1788, no Príncipe. Faleceu em 1861, também no Príncipe. Era filha de António Nogueira, brasileiro, major de Milícias e de D. Ana Maria de Almeida, natural do Príncipe.

⁶ Estes são os anos referentes à edição do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, onde os textos de D. Leonor de Sousa e Almeida estão publicados. Sabe-se que correspondem a colaborações enviadas com uma antecedência de dois anos.



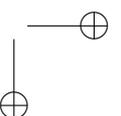
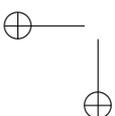
O primeiro texto, “Justiça pelas próprias mãos”, figura na página 140 do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, de 1861:

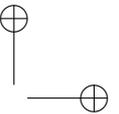
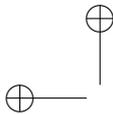
Justiça pelas próprias mãos

Pedro Cotta, natural de Minas Geraes, provincia do Império do Brasil, viveu largo tempo aqui em Benguella, e commerciava para o sertão, onde quasi sempre ia como feirante. Voltando uma vez d’alli e reinando então nesta cidade alguns abusos em certos funcionários, resolveu Cotta dar-lhes uma lição. Que faz? Fingese morto, e ordena aos escravos que chorem com altos alaridos; ora, como elle tivesse aqui herdeiros, ou parentes, acudiram immediatamente os membros da Delegação da Junta da Fazenda Publica, afim de arrecadarem os bens do defunto: sem se embaraçarem com o cadáver, a primeira cousa que fazem é empalmar quanto achão – um relógio de algibeira, umas peças de ouro que o morto havia d’antemão posto em cima d’uma mêsã, etc. etc. – Ia tudo correndo ás mil maravilhas; vai senão quando, aparece o bom do Cotta com um formidável chicote, e principia a zurzir tudo á direita e á esquerda; procurão safar-se os heróes, mas a porta fôra mandada fechar à chave, e tiveram de galgar pelas janelas: o que lhes valeu foi ser a casa terrea. O bom do Cotta não desiste porém da sua empresa; abre a porta, sahe e corre sobre eles, acompanhando-os sempre a chicote, e não tiveram remedio os infelizes senão refugiar-se no palácio do governo a pedir socorro. O governador chega á janella e denuncia-lhe Cotta os ladrões em cujos bolsos se achavão ainda os objectos roubados, que tiveram de restituir, dando-se por muito felizes em não irem d’alli para a cadeia.

Leonor de Sousa e Almeida (Benguella)

Estamos perante um texto que retrata uma faceta da autora: o sentido de humor. Conta um episódio que se terá passado com Pedro Cotta, natural do Brasil e que viveu largos anos em Benguela. Este cidadão de





Minas Gerais era um grande comerciante de Benguela onde, fruto de uma relação com uma escrava, nasceu a filha Mariana, como podemos deduzir a partir do requerimento de despacho em que pedia autorização para enviar mãe e filha para o Rio de Janeiro⁷.

Benguela era uma importante plataforma comercial entre a orla costeira atlântica de Angola, o seu *hinterland* e a antiga colónia portuguesa do Brasil.

D. Leonor devia conhecer pormenores da vida de Pedro Cotta, que seriam tema de conversa entre os benguelenses pois, não foi contemporânea daquele e não esconde a admiração que a esperteza do brasileiro lhe inspira.

No “livrinho ameno”⁸ do mesmo ano, 1861, a páginas 322, mostra a curiosidade e informação que já possuía sobre um fruto que, até então, não conhecia: Ónonmêqué.

Descreve o fruto como tendo a forma de uma ameixa amarela, polpa fibrosa, com um endocarpo onde se esconde uma semente, de onde se extrai um óleo com que os negros se untam. Além da descrição, da aparência do fruto, refere as zonas onde este existe e o nome porque é conhecido no interior: Unpêque.

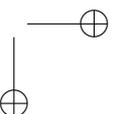
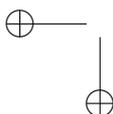
Ónonmêqué

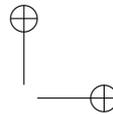
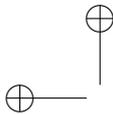
Fructo da forma de ameixa, amarello, de grande carôço e polpa fibrosa: assemelhase muito ao cajá, e até as folhas do arbusto se parecem bastante com as do cajazeiro, differindo somente em

⁷ Requerimento de José Pedro Cotta de 18 de Outubro de 1826, onde pede autorização para enviar para o Rio de Janeiro, a escrava Felícia e a filha Mariana. AHNA, cód. 7182, fl. 23.

Sobre a mobilidade de naturais do Brasil para Angola e o inverso ver: Roquinaldo Ferreira, “Biografia, mobilidade e cultura atlântica: a micro-escala do tráfico de escravos em Benguela, séculos XVIII – XIX”, *TEMPO* (on-line), 2006, vol. 10, n.º 20.

⁸ Alexandre Magno de Castilho, *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro Para o Anno de 1851*, p. 17: “[...] um livrinho ameno, próprio para todos os paladares, [...]”.





ser este ultimo uma arvore bastante corpulenta, e aquelle um simples arbusto de agudos espinhos.

Abunda n'este districto de Dombe-Grande, em todas as margens de rios do sul e nos logares em que há enchentes periódicas; e no interior, nos sertões de Caluquênbe, Humbe e Quillengues, onde é conhecido por unpêque.

O carôço encerra uma amêndoa roliça, de que extrahem os pretos mondonbes e outros um óleo semelhante ao de amendoim na côr, e na consistência ao de recino: com elle untão a cabeça e o corpo.

D. Leonor de Sousa e Almeida (Benguella).

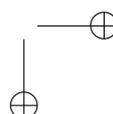
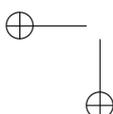
Vejamos, agora, o terceiro texto da nossa comunicação: “Agricultura em Benguella”, publicado no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* de 1862, a páginas 242 e 243.

D. Leonor de Sousa e Almeida mostra que era leitora do *ALLB*⁹ pois refere e contesta um texto, com o mesmo título, do *ALLB*, de 1860, em que o autor enaltece a forma como se fazia, naquela época, a agricultura de legumes e hortaliças. Diz que um fazendeiro de nome Justiniano José dos Reis, falecido em 1838, já possuía várias hortas e que tem conhecimento que outros, antes dele, cultivavam frescos para consumo das suas casas.

De salientar a cuidadosa observação dos problemas agrícolas, da região onde habita e, a forma como destaca a excelente produção de alimentos que podem enriquecer os que nela investirem.

Por outro lado, explica a razão pela qual os negros não produziam farinha de mandioca até cerca de 1848: a farinha que vinha do Brasil era de melhor qualidade e a preços mais vantajosos. Porém, a situação alterou-se e, a partir da segunda metade do século XIX, com a falta deste alimento que se fez sentir em Luanda, o seu preço subiu exponencialmente, tornando-se lucrativo o seu comércio. A autora revela interesse pela questão, que não era um assunto da área feminina e

⁹ A sigla *ALLB* é a representação do título *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*.



mostra uma opinião fundamentada, que lhe advém de uma observação regular e crítica do que se passava à sua volta.

Não podemos deixar de referir a frontalidade com que expõe a sua opinião, no que respeita ao pouco apoio que o Governo central dedica aos esforçados fazendeiros, que se sentem abandonados, conforme aduz na última frase do texto: “[. . .]; mas para que assim aconteça bom é que as medidas da metrópole por inconvenientes, lhes não faça perder as esperanças”.

Mas vejamos o que escreve:

Agricultura em Benguela

Com este titulo vem a pag. 254 do Almanach de 1860 um artigo, no qual se diz que – “vai-se generalizando muito a agricultura n’este districto, Catumbella e Dombe Grande, pois fazendo seus habitantes aqui hoje mais persistência do que no tempo de outras especulações, de todo extinctas, se dedicão a ella, já como recreio e passatempo, já para comodidade e interesse pessoal” – E acrescenta mais que – “poucos são hoje os moradores da cidade que não tenham a sua horta etc.”.

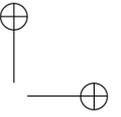
A tal respeito direi que as hortas aqui não são tão modernas como parece deprender-se do anunciado, pois, só o comendador Justiniano José dos Reis, fallecido em 1838, possuía 3, uma na sua casa de residência e duas no bairro do Cavaco.

Alem d’estas há outras, que podia citar e que todas datão de 20 e mais anos, mas só a este respeito acrescentarei, que o sr. Antonio da Costa Covello, morador antiquíssimo d’aqui, já antes de 1830, se me não engano, possuía a que tem na casa de sua residência.

Diz-se também que já hoje se encontra na Quitanda hortaliça todo o anno. Isto sempre houve.

Os repolhos vi-os sempre de 10 a 13 libras; alguns chegão a ter 15 e 16, e muitos d’elles vão para Loanda.

Emquanto á farinha de mandioca de Dombe, abastecer hoje a cidade e feitorias do sul, direi que a razão porque antes de 1848 não havia tanta, era porque n’aquelle tempo se navegava muito



do Brazil para aqui; todos os navios d'aquella procedência traziam pela maior parte farinha de mandioca, e sendo a de Dombé péssima e de mau paladar, ainda comparando-a á ordinária do Brazil, que não custava mais cara, era esta a preferida.

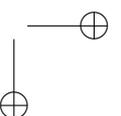
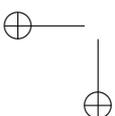
Não convinha aos pretos fabricar farinha da mandioca que possuía, para vender a 300 réis, o máximo 400 réis cada cazonguel¹⁰ (alqueire), e muitos moradores da cidade que allí possuíam terras, pouco ou nenhum caso faziam d'ellas. Hoje porém com a grande escassez que em 1857 houve em Loanda, como viessem d'alli transportes do estado e muitas embarcações miúdas carregar farinha no Cuia, porto ao sul d'esta cidade, mudou isto de figura. Chegou então a farinha de mandioca ao alto preço de 1:800 réis o cazonguel; por isso começaram a fazer-se maiores plantações.

Os pretos da Catumbella sempre semearam todo o anno: – não regando – mas sim escolhendo as bordas do rio e lagôas que secção durante o verão, onde semeão e colhem feijão, milho etc.; a estas plantações em terrenos húmidos chamão elles naka.

Realmente a vegetação na Equimina é magnífica. Tanto allí, como mais ao sul, no Cabo de Santa Martha (do lado do sul) e nas margens do rio Carunjamba, se tem colhido rábanos de 7 e 9 arrateis, nabos de 17, aboboras de 82; não há aqui a semente das que crescem mais, e não obstante as melhores de Mossamedes não chegam a pesar 60 libras! – Estes dous pontos – Equimina e Carunjamba, – são os melhores torrões de toda a costa de Benguella até Mossamedes.

Para o futuro se, seus proprietários perseverarem, continuando com os esforços, que têm empregado para o progresso de suas fazendas agrícolas, virão a florescer e o governo lucrará com isso. D'outro modo não; mas para que assim aconteça bom é

¹⁰ Óscar Ribas, *Dicionário de Regionalismos Angolanos*, Matosinhos, Contemporânea, Editora, LDA., 1997, pp. 56-57: “**Cazonguel**, s.m. Antiga medida de capacidade para sólidos, aproximadamente equivalente a 14 l. Aport. do quimb. *Kizongelu*, result. de *kuzongela* (medir dentro de)”.



as medidas da metrópole por inconvenientes, lhes não fação perder as esperanças.

D. Leonor de Sousa e Almeida (Benguella).

Pensamos que D. Leonor de Sousa e Almeida passou toda a sua vida entre Benguela e Moçâmedes, onde o seu marido era dono do prazo de Carumjambá. Apesar, ou, pela sua juventude, revela um interesse profundo sobre os hábitos e costumes dos povos que habitam nos territórios, que conhece e se estendem de Benguela ao Dombe e, pela costa, até Moçâmedes.

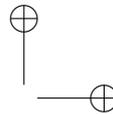
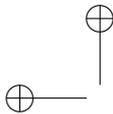
O texto, que agora introduzimos, foi publicado no *ALLB* de 1863, nas páginas 369, 370 e 371, com o título “Muquandos”.

Quem são estes povos? A autora refere-os como: “[...] uma horda de selvagens nómadas que habita nas montanhas do Dombe [...] e em todo o espaço que pela beiramar vai quasi até Mossamedes, e para o sertão até aos montes Vanbo, perto de Quillengues”. De salientar que, D. Leonor, percebeu que os Muquandos faziam parte de um grupo maior e faz a distinção entre eles: os Muquandos que vivem no interior e os Muquisces que se deslocam junto ao litoral.

Estermann integra os Cuandos¹¹ (Muquandos) numa tribo banto de raça negra, com uma reduzida expressão numérica e que classifica no grupo dos Herero: “*O grupo herero. De que fazem parte os Chimbas, Chavicuas, Dimbas, Kuvales, Guendelengos, Ndombes, Trylengue-musos e, ocupando já um grau inferior, os Cuandos.*”.

Porém, temos uma definição bastante elucidativa, embora sucinta, sobre este povo. É apresentada por um elemento da Royal School of Mines, Joachim John Monteiro, numa publicação em dois volumes com

¹¹ Carlos Estermann, *Etnografia de Angola (Sudoeste e Centro) – Colectânea de Artigos Dispersos*, Volume I, Lisboa, Instituto de Investigação Científica e Tropical, 1983, p. 20.



o título *Angola and the River Congo*:

The few native inhabitants about Moussamedes are Mundombes, like those of Benguella, but between the two places there is a district peoples by a curious tribe called the Mucoandos. This district lies to the interior, and between Point Santa Maria and the River San Nicolau. These Mucoandos are a roving, migratory tribe, rearing flocks of sheep, which are their only wealth; it is said that they hardly ever cultivate the ground, and only build temporary huts or shelters. They go about nearly naked, only wearing a small piece of sheepskin round their loins, and are a quiet and inoffensive tribe. They are said to be gradually dying out.¹²

Sobre os “Muquisces” falaremos oportunamente pois, serão objeto do último texto publicado por D. Leonor de Sousa e Almeida. Podemos, no entanto, referir que são povos não Bantos, conforme nos esclarece José Redinha: “Quanto aos Cuissis, não são Bantos, e praticam a língua dos Hotentotes”¹³.

Os Muquandos parecem tribos com um nível de recursos substancial, seja pela posse de gado: bois e ovelhas, seja pelo número de escravos que possuem.

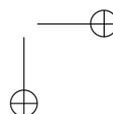
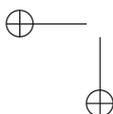
D. Leonor de Sousa e Almeida analisa a estrutura social destes grupos; os recursos económicos com que subsistem; a maneira original dos penteados dos homens e mulheres, bem como a forma de se vestirem.

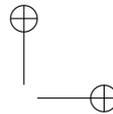
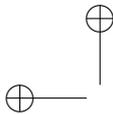
Admira os penteados, os dos homens que descreve como: “[...] grandes trunfas, semelhantes ás dos mondombes, nas quaes introduzem pós de tacula¹⁴ amassados com *ongunde* ou com óleo de *nonmêqué*”. Os das mulheres não são muito diferentes.

¹² Joachim John Monteiro, *Angola and the River Congo*, Volume II, London, MACMILLAN and Co, 1875, pp. 226-227.

¹³ José Redinha, *Etnias e Culturas de Angola – Com 250 figuras e dois mapas*, Volume I – Prémio Banco de Angola, 1974, Angola, Instituto de Investigação Científica de Angola com a colaboração do Banco de Angola, s/d.

¹⁴ Óscar Ribas, *op. cit.*, p. 278: “**Tacula** – (*Pterocarpus tinctorius* welw.) s.f. Árvore bastante elevada que se encontra nas ravinas de Icolo e Bengo, florestas do





Assim, deixam crescer o cabelo no alto da cabeça e, para realçar o efeito pretendido “[...] prendem ao tópo da cabeça duas rodela de palha cosida em espiral e todas estreladas de búzios e botões de cobre, enfeitão-lhes a testa tranças de palha ou de missanga”.

Pela estranheza, destaca o facto de não haver Muquandos aleijados ou deficientes, o que só se pode justificar pelo hábito de seleção dos nascituros: “Não há um único muquando que seja aleijado de nascença; a razão é porque matão as crianças defeituosas”.

Completam a alimentação, à base de leite, mel, frutas e raízes com a carne da caça que matam, sendo que os seus bois só são abatidos nas ocasiões do óbito de alguém importante.

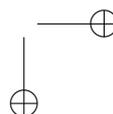
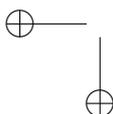
A autora continua a transmitir-nos as suas observações e dá-nos conta que estes grupos festejam em algumas alturas do ano, sendo que uma é na ocasião das caçadas, onde homens e mulheres cantam e dançam “[...] e fazem uma algaraviada infernal, [...]”, a que não é alheia a *gúnda*, bebida fermentada produzida a partir do *gongo*¹⁵, cujas árvores¹⁶ crescem nas margens dos rios.

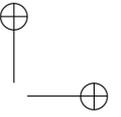
Numa última nota diz-nos que são as mulheres que constroem as casas “[...] semelhantes a um forno e para onde só de joelhos se entra”.

Cuanza-Norte e Cuanza-Sul, bem conhecida dos colonos; a sua madeira é vermelha ou esbranquiçada com veios vermelhos, sendo muito procurada para trabalhos de marcenaria. [...] F. quimb. De kuta (pôr) + kula (um dos ts. vernács. da árvore). Alusão ao emprego de sua serradura, em besuntamento do corpo e roupas”.

¹⁵ Óscar Ribas, *op. cit.*, p. 113: “**Gongo, Gongó ou Gongô**, s.m. Fruto do gongueiro”.

¹⁶ *Idem*, p. 113: “**Gongueiro** (*sclerocarya* sp.), s.m. Árvore dióica, atingindo no chão da serra de Chela 18m; copa volumosa, dilatada, fruto drupáceo, do formato e tamanho duma ameixa, liso, amarelo e aromático, com mesocarpo carnudo, suculento, agri-doce; caroço ósseo bi ou trilocular; semente uma em cada lóculo, comestível e agradável ao paladar assim como também o mesocarpo suculento na maturação; este fermenta facilmente tornando-se o líquido, depois de espremido da polpa numa bebida alcoólica muito apreciada pelos indígenas”.





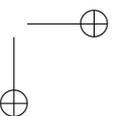
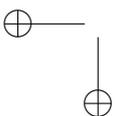
Apreciemos o texto, conforme publicado:

Muquandos

Assim se denomina uma horda de selvagens nômadas que habita nas montanhas do Dombe (cêrca de dez léguas para o sul d'esta cidade) e em todo o espaço que pela beiramar vai quasi até Mossamedes, e para o sertão até aos montes do Vanbo, perto de Quilengens. Toma a denominação de muquiscos a parte d'estes povos, que vive no litoral, e conserva a de muquandos a que mora no interior do paiz. Têm estes últimos seu soba, ou régulo, que os dirige, e possuem grande numero de escravos e de cabeças de gado vacum e ovelhum, cujo leite lhes serve de alimento bem como o mel, fructas, raízes silvestres e especialmente a caça; nunca para se sustentarem matão um de seus bois, e só o fazem quando carpem a morte de algum século (velho nobre, ou chefe de tribu). Também com o leite fabricam manteiga (ongunde), que purificação ao fogo, e com que untão a cabeça e o corpo.

É muito notável o penteado dos homens, que consiste em grandes trunfas, semelhantes ás dos mondombes, nas quaes introduzem pós de tacula amassados com ongunde ou com óleo de nonmêqué. Usão, ao pescoço, de fiadas de missanga azul, branca, cinzenta, ás quaes juntão, os mais ricos, dongos ou kánhas-méras (marcas de botões). Cobrem os braços de manilhas de cobre e ferro e segurão á cintura, com muitas correias de couro de elefante ou carneiro, um lenço, ou pedaço de fazenda ordinária, com que cobrem o ventre. Eis o vestuário completo de um muquando em tempo quente; quando faz frio deitão um panno pelos hombros, á similhaça de capa. As armas de que se servem são o arco e a frécha, a zagaia, lança com haste comprida e facas que trazem pendentés da correia da cintura.

Em pouco difere o penteado e traje das mulheres. Deixão crescer só o cabelo do alto da cabeça e o vizinho da nuca, metem n'esta ultima parte pós de tacula bem azeitados e empastados; para mais fazerem sobresahir seu elegante toucado, prendem ao tópo da cabeça duas rodelas de palha cosida em espiral e todas



estreladas de búzios e botões de cobre; enfeitão-lhes a testa tranças de palha ou de missanga. Cobrem também o pescoço de fiadas de dongo ou kánha-méra nas mais abastadas e cobertas de cordas nas que são mãis. Usão de muitas correias, missangas e dongos na cintura tudo bem entremeado com a tal massa de tacula e óleo; pende-lhes d'aquellas correias uma pelle de cabra montez ou de ongiri (antílope) guarnecida de cabacinhas silvestres cheias de furos e contendo missanga ou pedrinhas.

Não há um único muquando que seja aleijado de nascença; a razão é porque matão as crianças defeituosas.

É a carne simples, sem sal nem tempero algum seu alimento principal. Ao matarem uma peça grande de caça, elefante, búfalo, zebra ou antílope, repartem-n'a entre todos e agrupão-se em ranchos; fazem uma cova no terreno, enchem-n'a de lenha e deitão fogo a esta: passado algum tempo, quando julgão a terra bem esquentada, tirão todas as brazas e cinza, forrão a cavidade com folhas, põe-lhe dentro a carne e cobrem-n'a com terra, folhas e brazas; tirão-n'a quando a reputão assada. Supportão muito a fome e a sede, tanto que nunca levão agua nas suas jornadas.

Fazem os muquandos suas festas de vez em quando, e têm uma dança particular, a que chamão congo (dos caçadores) destinada ao tempo das caçadas. Homens e mulheres (estas com os filhos ás costas) dão repetidas voltas, cantão, ou antes gritão, batem palmas, e fazem uma algaraviada infernal, animada pelo gúnda, liquido fermentado muito embriagante e feito com sumo de góngo, fructa que se encontra pelas margens dos rios d'aqui. São as mulheres quem faz as casas semelhantes a um forno e para onde só de joelhos se entra. São também ellas que fazem os balaios, cestinhos de palha em roletes que se cozem com agulha ou com uns ferrinhos aguçados.

D. Leonor de Sousa e Almeida (Benguella).

A colaboração de D. Leonor de Sousa e Almeida continua no *ALLB* de 1864 com o texto das páginas 292 e 293, com o título “Muquises”, que funciona como que uma segunda parte do que deu à estampa

Os Muquiscas são povos não Bantos que, segundo Redinha¹⁸, integram um conjunto calculado de cerca de 13.000 pessoas, fazendo um segundo grupo, os Vátuas, que compreendem os Cuepes e Cuissis, com aproximadamente 6.000 indivíduos. José Redinha, no trabalho já referido, apresenta um “Quadro das Etnias Representadas em Angola” onde classifica estes povos como: “Povos não-Bantos designados Pré-Bantos – *Cuissis* (Kuisi ou Ova-Kwando). Admite-se que falavam uma língua *khoisan* usando actualmente o dialecto *cuvale*”¹⁹.

De seguida, D. Leonor, refere as principais características que os separam dos Muquandos: não possuem gado; não são aguerridos; vestem-se praticamente da mesma maneira mas, porque são mais pobres, não se enfeitam com tantas missangas e outros adornos que funcionam como uma demonstração de riqueza.

Ao analisar a sua estrutura social, verifica que ela é muito simples, baseada na família nuclear restrita, em que cada membro supre as suas próprias necessidades “[. . .], porque dizem que cada um deve suprir-se a si mesmo, e não aproveitar-se do trabalho dos outros”.

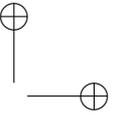
Com uma alimentação à base de peixe, crustáceos e moluscos, o que se percebe pelo facto de viverem na proximidade do mar, pescam à linha os peixes de maior porte. A carne é o resultado de alguma caça que apanham com arco e flecha ou, que obtêm envenenando a água onde os animais vão beber.

São calmos e inofensivos, não escravizam ninguém e o crime grave é punido com a expulsão do grupo. Sobre estas tribos parece-nos interessante a observação feita, por Joachim John Monteiro, que os descreve como sendo “A still more curious tribe are the Muquices, of whom only a few now remain”²⁰. Também este autor faz uma descrição muito precisa sobre os Muquiscas, realçando a sua personalidade cal-

¹⁸ José Redinha, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁹ José Redinha, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ Joachim John Monteiro, *op. cit.*, p. 227.



ma e inofensiva, tal como referido pela autora que estamos a trabalhar, conforme damos conta:

A still more curious tribe are the Muquices, of whom only a few now remain. They are found near the sea, between Mossamedes and Carunjamba, they do not keep sheep or cattle, or any live-stock whatever, and never cultivate the ground or build huts to live in. Their food is principally fish, which they catch with hook and line, and shell-fish, particularly mussels, which are very abundant and fine on the rocks, and oysters. They are slow and gentle in their manner, and are said to be their appearance indicates, very quiet and inoffensive.²¹

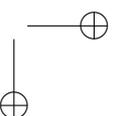
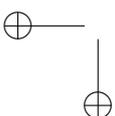
D. Leonor de Sousa e Almeida continua a descrição de uma forma inteligente e, com uma profunda apreciação daqueles grupos, que lhe provocam uma grande curiosidade e a levam a observar os seus movimentos e maneira de viver.

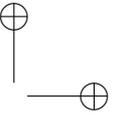
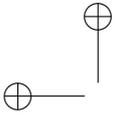
Assim, nota a precaridade do sistema simples com que erguem os pequenos abrigos “[. . .], e tão pequenas, que dentro d’ellas apenas cabem 4 ou 6 pessoas deitadas” e a rápida deslocação do grupo de um lado para outro, seja por alterações meteorológicas, seja por morte de algum membro pois, após o enterramento abandonam aquele local.

Um pouco à margem do texto em análise, gostaria de chamar a atenção para o sítio arqueológico do Tchitundo-Hulu²². Ainda que não esteja estudado em toda a sua plenitude, aquele conjunto de gravuras rupestres parece ser obra dos antepassados longínquos dos Cuis-sis/Musquices.

²¹ Joachim John Monteiro, *op. cit.*, pp. 227-228.

²² Joaquim Rodrigo dos Santos Júnior, *As gravuras rupestres do tchitundo hulo virei – Moçâmedes – Angola*, Porto, Instituto de Antropologia Dr. Mendes Corrêa, 1974.





Passemos ao texto de D. Leonor de Sousa e Almeida:

Muquisces

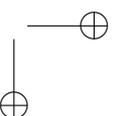
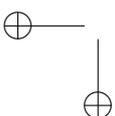
É outra horda de selvagens nómadas, que, como a dos muquandos, habita nas montanhas do Dombe, e em todo o espaço, que pela beira mar vai quasi até Mossamedes, e pelo sertão até perto de Quillengues.

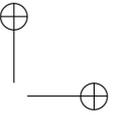
Os muquisces, com quanto sejam da mesma família dos muquandos, são escravizados, ou mortos, por estes, quando os encontram, e por isso vivem separados, povoando principalmente a beira mar.

Não possuem escravos, nem gado; vestem como os do interior; mas sendo completamente pobres usam de menos missangas do que eles. Untão-se também com óleo de Ómonmêqué, em que deitão uma planta aromática, lançando por isso um cheiro menos repugnante que os muquandos.

De todas as raças de pretos, que habitão esta costa, são estes os mais inofensivos. De natural extremamente simples, não só não vendem os seus parentes, mas até é raro entre elles o crime de morte. Se algum commette crime, expulsão-no. Andão armados de arcos e frechas, e, com quanto se sirvão d'ellas para ferirem os animaes que perseguem, têm outro modo de caçar: Deitão nas lagôas e nascentes, onde os animaes costumão ir desalterar-se, certa herva, que os mata instantaneamente, apenas bebem a agua. Procedem do mesmo modo para apanhar os peixes, e comem tanto estes como a carne envenenada, sem que lhes faça mal. De cima das rochas, empregando o anzol, e a linha, que tecem da casca de certas arvores, pescão também o peixe grosso, como corvinas, pargos, chernes d'extraordinaria grandeza, peixe azeite, e peixe pungo, um dos maiores d'esta costa. Apanhado o peixe, abrem-lhe o ventre; e se vêem que está magro deitão-no fóra, pois só comem os gordos, assados, como a carne, na areia quente.

Os pães para os filhos, os maridos para as mulheres, e estas para eles, considerão-se com o direito de não trabalhar de forma alguma, porque dizem que cada um deve suprir-se a si mesmo, e





não aproveitar-se do trabalho dos outros. D'este modo são os filhos alimentados até aos 3 annos, quando muito, e d'ahi em diante só comem raízes, ou do que agenceião fazendo pela vida. Uma creança de 7 annos é já, ás vezes, um hábil pescador.

Estes selvagens só vivem nas praias durante o tempo da arribação; findo elle, procurão outro rumo. Quando morre algum, os mais, depois de enterrar o cadáver, mudão de domicilio, indo fundar outro, a distancia de uma ou duas milhas. Esta mudança é fácil, porque não possui cada um d'elles mais do que uma esteira de junco, um balaio, ou cesto pequeno, uma panella de barro, e alguns nem isso.

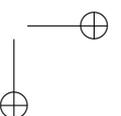
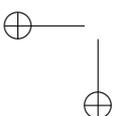
De pedacinhos de pau, troncos e ramos, que as enchentes periódicas do rio atirão para o mar, e este depois lança á praia, tecem as mulheres paredes at'e á altura de 2 ou 3 pés, e é isto, sem outra cobertura que não seja a abobada celeste, o que constitue as habitações dos muquises. Estas habitações são construídas em semicirculo, e tão pequenas, que dentro d'ellas apenas cabem 4 ou 6 pessoas deitadas.

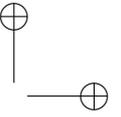
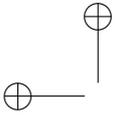
Se chove durante a noute, procurão o abrigo das lapas, que povoão a costa; e se no dia seguinte continúa o máu tempo, ou começa a estação chuvosa, retirão-se para o interior, afim de dar caça ás zebras e antílopes, que então procurarão as planuras das montanhas, convertidas em lindíssimos prados.

Os muquises andão muito; a correr são perfeitos galgos. Vivem satisfeitos com a vida errante, e raros são os que se empregão em alguma feitoria d'urzella, ou fazenda agricola.

Livres e independentes, por character, não querem humilhar-se nem á própria terra, dizem eles; e é esta a rasão que dão para a não cultivarem, vagando aliás por margens feracíssimas.

D. Leonor de Sousa e Almeida (Benguella)





Bibliografia

Ativa

Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro – anos de 1892, 1893, 1894, 1898 e 1899.

Almanach Luso-Africano – anos de 1895 e 1899.

Passiva

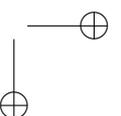
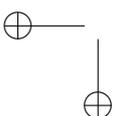
CORREIA, João David Pinto e GUERREIRO, Manuel Viegas, “Almanaques ou a Sabedoria e as Tarefas do Tempo” in *Revista ICALP*, vol. 6, Agosto/Dezembro de 1986.

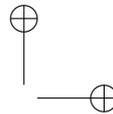
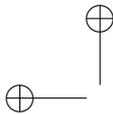
FOUCAULT, Michel, *O que é um Autor*, Lisboa, Vega, 1992.

HAMILTON, Russel G., “Cabo Verde” in *Literatura Africana, Literatura Necessária*, Lisboa, Edições 70, 1983.

MOSER, Gerald e FERREIRA, Manuel, *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

ZAFON, Carlos Ruiz, *A Sombra do Vento*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.





Anália Vieira do Nascimento no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*

Beatriz Weigert¹

Anália Vieira do Nascimento colabora no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, do ano de 1871 ao ano de 1893². 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*.

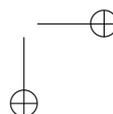
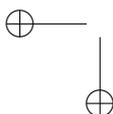
Anália nasce a 2 de setembro de 1855³ em Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil) e, na mesma cidade, morre a 24 de janeiro de 1911. Registra-se, no *Dicionário Bibliográfico Gaúcho* de Pedro Villas-Boas, como poetisa de publicação esparsa, referindo um texto em verso⁴ e

¹ Universidade de Évora e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL/FLUL).

² Falhando apenas nos anos de 1884, 1890 e 1892.

³ Data referida em *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1875, pp. 242-243, no poema “No mar”.

⁴ “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



outro em prosa⁵ no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*. O *Dicionário* de Villas-Boas nomeia a poetisa como Amália Vieira do Nascimento Fernandes. Quanto à essa identidade, diga-se que ela figura uma única vez como Amélia Vieira do Nascimento, no *Almanaque*.

A produção⁶ de Anália centra-se no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, onde se lê, da autoria dela, um texto em prosa, passatempos (logogrifo⁷, charada, enigma) e poemas. Sendo modalidade de cifra em que a palavra ou frase por adivinhar é formada por elementos de outras palavras, também por adivinhar – espécie de adivinha dentro de adivinha –, o logogrifo propicia confirmação de receptividade, desencadeando intercomunicação. Os logogrifos de Anália escrevem-se em forma de verso, alguns em quadras ou em forma de acróstico. Assim, por essa via, locutores alternam-se no afã de versejar, enquanto resoluções e soluções efetivam-se no projeto luso-brasileiro do anuário. Aos poemas, o título mesmo orienta o gênero. Soneto, acróstico, quadra, epístola perfazem os versos de circunstância, homenagem, aconselhamento, confissão, profissão de fé. O confronto de estilos de época proclama-se em versos de “Epístola” (1880, p. 228), ao traçar paralelos entre velho e novo, entre o que se ultrapassa e o que se faz vigorar. E é pela criação da sua arte mesma, que o perfil intelectual e afetivo da autora se desenha. Assim confessa “Retrato”, soneto de 1889 (p. 457).

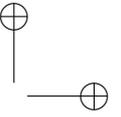
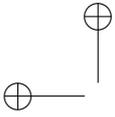
Passatempo ou poema, o chamamento ao interlocutor, na produção de Anália, está logo no título, subtítulo ou primeiras letras dos versos. Assim distinguem-se personalidades de afeto e admiração. Contudo os logogrifos, nesse diálogo entre criadores, além da dedicatória, acrescentam competição, promessa e desafio. Alinhando o confronto en-

é o subtítulo que especifica “No dia de meus anos, 2 de setembro de 1873” (*Novo Almanaque de lembranças para 1875*, pp. 242-243).

⁵ “Victor Hugo (Carta)”, *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1882, pp. 153-154.

⁶ A prosa e a poesia de Anália Vieira do Nascimento estão publicadas no livro *O Rio Grande do Sul no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*.

⁷ O primeiro logogrifo de Anália data de 1871. Vem, equivocadamente, sob a autoria de Amélia Vieira do Nascimento. A escritora conta dezesseis anos de idade.



tre homem e mulher, refiram-se os logogrifos datados de 1867, 1869, 1871, 1872 e 1873.

Anália⁸ dedica seu primeiro texto – “Logogrifo XI”, publicado no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1871 (p. 221) – 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 seu logogrifo, vai-se à indicação aposta à dedicatória e na página 329 do *Almanaque* para 1867 encontram-se os seguintes versos:

Se nos homens dominasse
Muito mal se evitaria!...
Eis aqui o logogrifo
Já tão claro como o dia! (1867, p. 329)

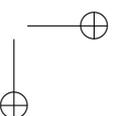
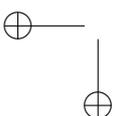
Aos quais, no Logogrifo do *Almanaque* para 1869, Manoel Maria Lúcio, de Vila Nova

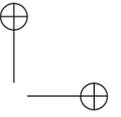
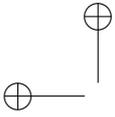
de Gaia, responde:
Se nas damas dominasse
Muito mal se evitaria!...
(Dizem certos maldizentes
Que a minha escola não cria)
Eis aqui o logogrifo
Já tão claro como o dia!... (1869, p. 222)

E 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 logogrifo
Já tão claro como o dia,
Que ofereço humildemente
Ao Sr. Manoel Maria!... (1871, p. 221)

⁸ Amélia, por engano, no número em causa do *Almanaque*.





Em 1872, Manoel Maria Lúcio escreve o “Logogrifo III”, dedicado “À Ex.^{ma} Sr.^a D. Anália Vieira do Nascimento”, dando a referência dos *Almanaques* anteriores (os de 1867, 1869 e 1871), encerrando com a seguinte estrofe:

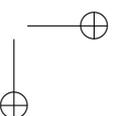
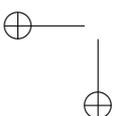
Se nas damas dominasse
muito mal se evitaria!...
(dizem certos maldizentes
que a minha escola não cria)
Eis aqui o logogripho
já tão claro como o dia ! ...
que à Senhora Dona Annalia
off’rece Manoel Maria! (1872, p. 133)

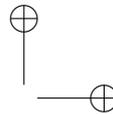
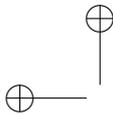
Há conceitos em disputa, cuja resposta o *Almanaque* trará. A resolução aos logogrifos aqui anotados, correspondendo aos anos de 1867, 1869, 1871 e 1872, é, respectivamente, “cordialidade”, “silêncio”, “misericórdia” e “segredo”. Vê-se que os logogrifos de Manoel Maria resolvem-se por “silêncio” e “segredo”, enquanto os das duas autoras, por “cordialidade” e “misericórdia”. Mas Anália continua e, em 1873, dedica o “Logogrifo XVIII” “Ao sr. Manoel Maria Lúcio”, 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. (1873, p. 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





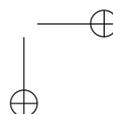
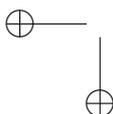
que é a “paranomásia”. Na perspectiva de Anália, há que desistir da resolução, tal a ordem de dificuldade que a escritora pensa ter colocado no passatempo.

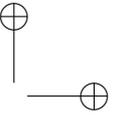
Enfrentamento e promessa, outros logogrifos da autora trazem dessas propostas. Considere-se o “Logogrifo acróstico” da página 311 do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1872, cujas letras iniciais constituem dedicatória que se endereça “Aos logogrifistas de nome” (solução: “catopa”). Leia-se também o “Logogrifo acrostico” da página 194 do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para 1874, com as letras iniciais completando um desafio que diz: “Se forem capazes decifrem isto”. Um e outro começam com promessas: o primeiro oferece “botas” e “coisas boas”, e o outro promete versos. E, na última estrofe, 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, p. 194).

As respostas aos vinte e seis versos, que formam o acróstico de 1874, logo se fazem ouvir. Já em 1875 à página 17, do *Novo Almanaque*, Luiz Carlos de Araújo 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, p. 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 respostas⁹ foi “remetendo”, aos acertadores, “um soneto laudatório”, que compôs “conforme Deus ajudou” (*NALLB*, 1876, p. 15). Confirma-se a remessa pela voz de André do Quental, de Ponta Delgada, que “À Sr.^a D. Anália Vieira do Nascimento” dedica um soneto acróstico, em que os quatorze versos se iniciam pelas letras da frase “O autor agradece” (*NALLB*, 1876, p. 17). Neste mesmo *Almanaque*, a página dezesseis acusa os sonetos dedicados “Ao Sr. António de Sá Soares Leite” e “Ao Sr. José Joaquim de Matos”, bem como, a página 15, as “Quadras”, “Aos ilustrados cavalheiros de que trata o Almanaque

⁹ A resposta ao logogrifo é “erotomaniaco”.





que de 1875, à pagina 17”. E estampa-se, à página 219, o “Soneto” “Ao distinto logografista Sr. André do Quental”.

Com dedicatória em versos de acróstico, há outros logografos 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 incognita”¹⁰ (*NALLB*, 1885, p. 191).

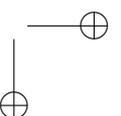
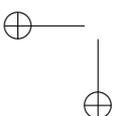
A este “Logogrifo XII”, Castor Phamur responde, compondo um soneto de experimentação verbo-visual¹¹ em que treze letras do poema formam a palavra ceremoniatica – a solução do logogrifo – cruzando-se como o símbolo X – a incógnita – da esquerda para a direita do segundo verso ao décimo quarto, e do décimo quarto ao segundo verso. Assim o segundo verso inicia com C (da palavra “Com”) e termina, no décimo quarto verso, com A (da palavra “rainha”). 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.

É importante essa correspondência de criação entre escritores, que se prendem uns à palavra dos outros. E, nós, leitores, ficamos presos ao *Almanaque de Lembranças* com nossa atenção cada vez mais curiosa, para temas e conceitos.

Tanto quanto os passatempos são apelo ao destinatário, assim a prosa e a poesia de Anália Vieira do Nascimento mantêm o pendor comunicativo da autora. A interlocução assinala-se em prosa e verso. O texto em prosa é “Victor Hugo. Carta”, gênero que, de si, é comunicação. A poesia indigita receptores, ao nomear individualidades, quer no título, quer nos versos, quer na dedicatória. Assim a irmã Lucília (“Lucília”, *NALLB*, 1873, p. 279), as amigas Leopoldina (“Num ál-

¹⁰ Respeitaram-se as letras pertencentes ao logogrifo. De fato: “Equações do primeiro grau a uma incógnita”.

¹¹ Este soneto de Castor Phamur está publicado no livro *O Rio Grande do Sul no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*.

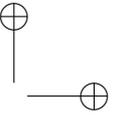
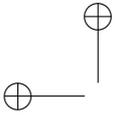


bum”, *NALLB*, 1874, p. 332) e Rafaela (“Acróstico”, *NALLB*, 1880, p. 207), as poetisas Ana Ribeiro de Bittencourt (“Após a doença”, *NALLB*, 1886, p. 290) e Andradina de Oliveira (“Avante!”, *NALLB*, 1893, p. 181). Nos poemas referidos, lê-se homenagem e circunstância. O apreço da amizade tem palavras de admoestação e consolo (“Soin!”, *NALLB*, 1878, p. 348; “A uma infeliz”, *NALLB*, 1883, p. 234). Há também recriminação (“Flor Caída”, *NALLB*, 1891, 334).

Acrescente-se o fato de Anália tanto homenagear como ser homenageada. Leiam-se os poemas “Avante! Avante!” de João Bastos (*NALLB*, 1885, p. 218) e “Saudação” de Moisés Bensaúde (*NALLB*, 1885, p. 398). Cada um deles compõe-se de seis quadras dodecasílabas, com esquemas rítmicos próprios, exaltando a arte de Anália. “Avante! Avante!” clama pela participação da escritora, ausente em 1884, no *Almanaque*, e “Saudação” cumprimenta a poetisa pelos seus dotes literários. Ao que a poetisa responde. Dedicava a João Bastos, e extensivo a vários correspondentes¹², o poema “Resposta” (*NALLB*, 1886, p. 406). Nele, Anália captura expressões de “Avante! Avante!” e, também em seis quadras, revisita estrofes do autor, repetindo imagens que apresentam a luta pela palavra. Encerra com o verso de João Bastos: “Avante! diz a pátria, avante! exclama Deus!”.

Circunstância da ausência no *Almanaque* para 1884, registra-se, também, nos poemas “A Volta” (*NALLB*, 1885, p. 369), dedicado ao Sr. António Xavier Rodrigues Cordeiro, editor do anuário, e “Após a doença” (*NALLB*, 1886, p. 290), “À distinta e inspirada poetisa baiana a Exm.^a Sr.^a D. Ana Ribeiro Bittencourt”. Os poemas constroem-se em oito quadras eneassílabas com rima e ritmo marcados. Em “A Volta”, Anália refere a aflição por não poder participar do *Almanaque*, quando vê passarem os dias “quais sombras”, “sem ter lenitivo”. Sem poder “sonhar alegrias”. Seu desejo é “qual leve andorinha transpor ultramar”. Eis que chega o dia em que pode exclamar “Voltei! Aqui estou!” (*NALLB*, 1885, p. 367). Os versos à poetisa Ana Bittencourt são de agradecimento às palavras que esta lhe dedica. Compara suas estrofes

¹² Conforme nota na mesma página do poema (*NALLB*, 1886, p. 406).



à beleza das auroras e à doçura das canções. Nos momentos de calma da doença, frui os versos de Ana Bittencourt e sente a alma “banhar-se em fulgores, cantar e sorrir” (*NALLB*, 1886, p. 290). Entusiasma-se fortalecida pelos aplausos que recebe e corre “sem temores” em direção ao “esplendente, risonho salão”, onde é recebida com “arcos de flores” e a “terna expressão” de Cordeiro.

Aponta-se a consideração que a escritora gaúcha reserva ao *Almanaque* e ao editor, Dr. Cordeiro. Este que lhe dirige palavras amistosas; o periódico que é espaço alegre e brilhante. A intercomunicação entre os colaboradores do *Almanaque*, aqui, mais uma vez salienta-se, com a menção dos nomes.

Composição poética original traz Anália Vieira do Nascimento, quando, completando pensamentos, mescla à língua portuguesa, a língua francesa. É o que se observa nas nove quadras, dedicadas à amiga D. Heloísa de la Tour Dufresne em “*Soin!*” que diz:

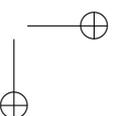
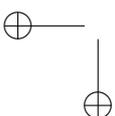
Cara amiga, se me estimas
avec un profond amour
dá licença que estas rimas
puissent entrer dans ton séjour!

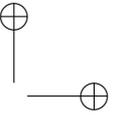
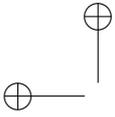
Vai o aconselhamento à amiga, intercalando redondilha maior e menor, na rima que inclui a pronúncia francesa.

Se o mundo chamar-te
Formosa, gentil,
Vê bem que te cercam
Beaucoup de périls!

Alerta para o perigo a evitar, para o modo de prever situações em que o mal vem mascarado de bem – “quase sempre o vício, a intriga, / *s’enveloppent dans le miel!*” (*NALLB*, 1878, p. 348).

O poema “À escritora rio-grandense D. Andradina de Oliveira” tem por título “Avante”, condicionando-se, aí, o incitamento de entusiasmo.





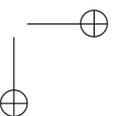
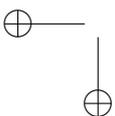
De fato, Anália, em suas oito estrofes, ressalta a importância de Andrada na luta pelos direitos da mulher. Os versos dão conta da eloquência da poetisa na defesa dos ideais femininos, a “penetrar nos pórticos da História”, ao lado de ícones consagrados da mitologia. O tom apoteótico reforça-se por interjeições e exclamações de admiração e estímulo – “Arroja-te ao porvir!” (*NALLB*, 1893, p. 181).

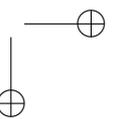
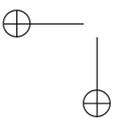
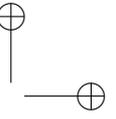
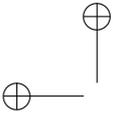
Em “Epístola”, estão as linhas de elaboração poética na transição do Romantismo para o Realismo. São trinta e sete quadras que utilizam decassílabo e heptassílabo. A erudição estende-se no conjunto de celebridades do mundo das ciências, artes e letras, verbalizando um ideário. Mas após ter desfiado acervo significativo de conhecimento, Anália chama a atenção para sua falta de “talento”, modestamente confessando: “é minha sina ocupar-me / sempre em ser logogrifista” (*NALLB*, 1880, p. 228).

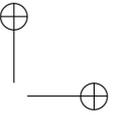
Escritores correspondentes, como Bastos e Bensaúde, compõem traços de Anália, visando transmitir imagem sua. Contudo ela própria fotografa-se ao dedicar ao Coronel Carlos de Moraes, do Pará, o seu “Retrato” (*NALLB*, 1889, p. 457). Trata-se de um soneto, em que a escritora revê particularidades de sua personalidade, orientando o destinatário para os quartetos e tercetos, através dos imperativos verbais “Imaginai”, “Sonhai”. O eu poético define-se como alma pensativa, reflexiva, batalhadora, amante da arte e da natureza e conclui:

Sonhai um coração sensível, grato,
Que saiba avaliar nobres favores:
E tereis, Coronel, o meu retrato.

Produção literária de relevo, diversificando-se em quadras, sonetos e mais modalidades poéticas, a escritora brasileira Anália Vieira do Nascimento privilegia a afetividade, mantendo, através do verso, o diálogo com seus pares de escrita. Reforça valores morais e estéticos que se vão desenrolando a cada texto. O *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, no sabor de seu conteúdo, constitui fonte de saber.



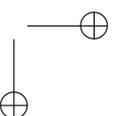
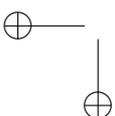


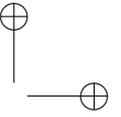


Beata Elzbieta Cieszynska é Doutorada em Estudos Literários pela Universidade de Gdansk, Polónia. Trabalha como Investigadora no CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e é Coordenadora do Grupo de Investigação 5: Interculturalidade Ibero-Eslava. Outras funções exercidas: foi Presidente da Direção CompaRes – International Society for Iberian-Slavonic Studies (atualmente, é Presidente da Assembleia Geral); Coordenadora da CISCRA-ICS – Commission for Iberian-Slavonic Comparative Research at the International Committee of Slavists; foi, até 2012, Co-directora da revista do CLEPUL *Letras com Vida* e Editora Principal do Anuário da CompaRes *IberoSlavica*.

Áreas de Estudo: História da Literatura e Cultura; Leitura do Outro nas perspectivas ibérica e eslava; Estudos comparados ibero-eslavos.

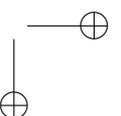
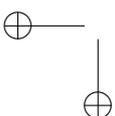
Principais publicações: Béata Elzbieta Cieszynska (ed.), *Janelas da alma. Os cinco sentidos na literatura barroca*, Bydgoszcz, Point, 2006; Béata Elzbieta Cieszynska (ed.), *Iberian and Slavonic Cultures: Contact and Comparison*, Lisbon, CompaRes, 2007. Publicações mais recentes: Béata Elzbieta Cieszynska, “Amostras literárias de Portugal e dos países lusófonos nos periódicos eslavos. O caso da revista polaca *Literatura no Mundo* (desde 1971)”, in Carlos Cordeiro, Susana Serpa Silva (coords.), *A História da Imprensa e a Imprensa na História. O Contributo dos Açores*, Açores, Centro de Estudos Gaspar Frutuoso da Universidade dos Açores, 2009, pp. 203-220; Béata Elzbieta Cieszynska, José Eduardo Franco e Teresa Pinheiro (eds.), *Europa de Leste e Portugal. Realidades, Representações e Relações*, Lisboa, Esfera do Caos Editores, 2010; Béata Elzbieta Cieszynska, José Eduardo Franco e Teresa Pinheiro (eds.), *Repensar a Europa. Europa de Longe, Europa de Perto*, Lisboa, Gradiva, 2013.





Fabio Mario da Silva é pós-doutorando em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo e bolseiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. É doutor e mestre em Literatura pela Universidade de Évora. É pesquisador do CNPq, com um projeto intitulado “Figurações do feminino: Florbela Espanca et alii”, sediado na Universidade Federal de Sergipe, sob a orientação da Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra. Também é investigador integrado do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras) da Universidade de Lisboa, onde é o co-responsável pelo projeto “Diálogos no Feminino”, bem como é membro colaborador CEL (Centro de Estudos em Letras), da Universidade de Évora.

Já lecionou na Universidade de Varsóvia (Polónia), como Professor Convidado, temáticas que envolveram as disciplinas de Literatura Brasileira, Portuguesa e Africana em Língua Portuguesa. Atualmente aprofunda-se no estudo da teoria da poesia, da autoria feminina portuguesa, da literatura africana feminina em língua portuguesa e da literatura de cordel de Pernambuco. Atualmente dirige, em conjunto com a Professora Cláudia Pazos Alonso (Universidade de Oxford), as Obras Completas de Florbela Espanca publicadas pela Editora Estampa (Lisboa).





**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do
Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»**



A monografia que os leitores recebem nas suas mãos apresenta uma evidência do interesse pelo aprofundamento dos Estudos de Género, desta vez na perspetiva ibero-eslava. Os seus capítulos mostram os estudos biográficos cruzados com a análise literária e estudos de tradução, a história diplomática com a história das mentalidades. Dominam as tentativas comparativistas focadas ou nas personagens literárias e culturais, ou em estudos de tópicos e motivos literários que colocam lado a lado as representações ibéricas e eslavas no contexto amplo do comparatismo literário. Os textos resultam da inspiração pelo debate internacional da 7ª Conferência Internacional da série anual "Culturas Ibéricas e Eslavas em Intercâmbio e Comparação", que decorreu entre 7 a 9 de maio de 2013 e foi dedicada à temática "Interfaces em Estudos de Género", bem como de trabalhos do Grupo de estudos de Género na perspetiva ibero-eslava da Associação Internacional de Estudos Ibero-eslavos – CompaRes (www.iberian-slavonic.eu). Nestes trabalhos abordam-se diversas perspetivas no âmbito ibérico e eslavo sobre questões de género, promovendo-se um debate intercultural através da sua contextualização histórica, conceptual e iconográfica, até à contemporaneidade. Abrangendo variadas áreas científicas, numa perspetiva ibero-eslava, esta conferência representou a oportunidade para refletir e dialogar sobre o género e as suas implicações nas diversas áreas do saber. Estas tendências, de maneira exemplar, demonstram os textos aqui selecionados, partindo, pois, de diversas conjeturas, na sua maioria apresentando metodologias cruzadas.