



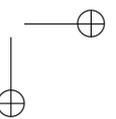
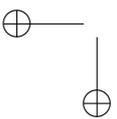
**CULTURA, LITERATURA,
MEMÓRIA E IDENTIDADES:
EM CELEBRAÇÃO DO
CENTENÁRIO DE CLÁUDIA
DE CAMPOS
(1859-1916)**

ISABEL LOUSADA, ROSA FINA
(direcção)

SANDRA PATRÍCIO, LUÍS PINHEIRO E MÁRCIO MATIASSI CANTARIN
(coordenação)



2



3

**Cultura, Literatura,
Memória e Identidades:
por ocasião do centenário
de Cláudia de Campos
(1859-1916)**

Ficha Técnica

Título: *Cultura, Literatura, Memória e Identidades: por ocasião do centenário de Cláudia de Campos (1859-1916)*

Direcção: Isabel Lousada, Rosa Fina

Coordenação: Sandra Patrício, Luís Pinheiro e Márcio Matiassi Cantarín

Colecção: *Elas*, 2

Directores da Colecção: Isabel da Cruz Lousada, Alexandre Honrado, Isabel Baltazar

Director Adjunto da Colecção: Luís da Cunha Pinheiro

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

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

Universidade de Lisboa

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa

Câmara Municipal de Sines

Lisboa, 2018

ISBN – 978-989-8916-58-7

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2013»

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0)



Isabel Lousada, Rosa Fina

(Direcção)

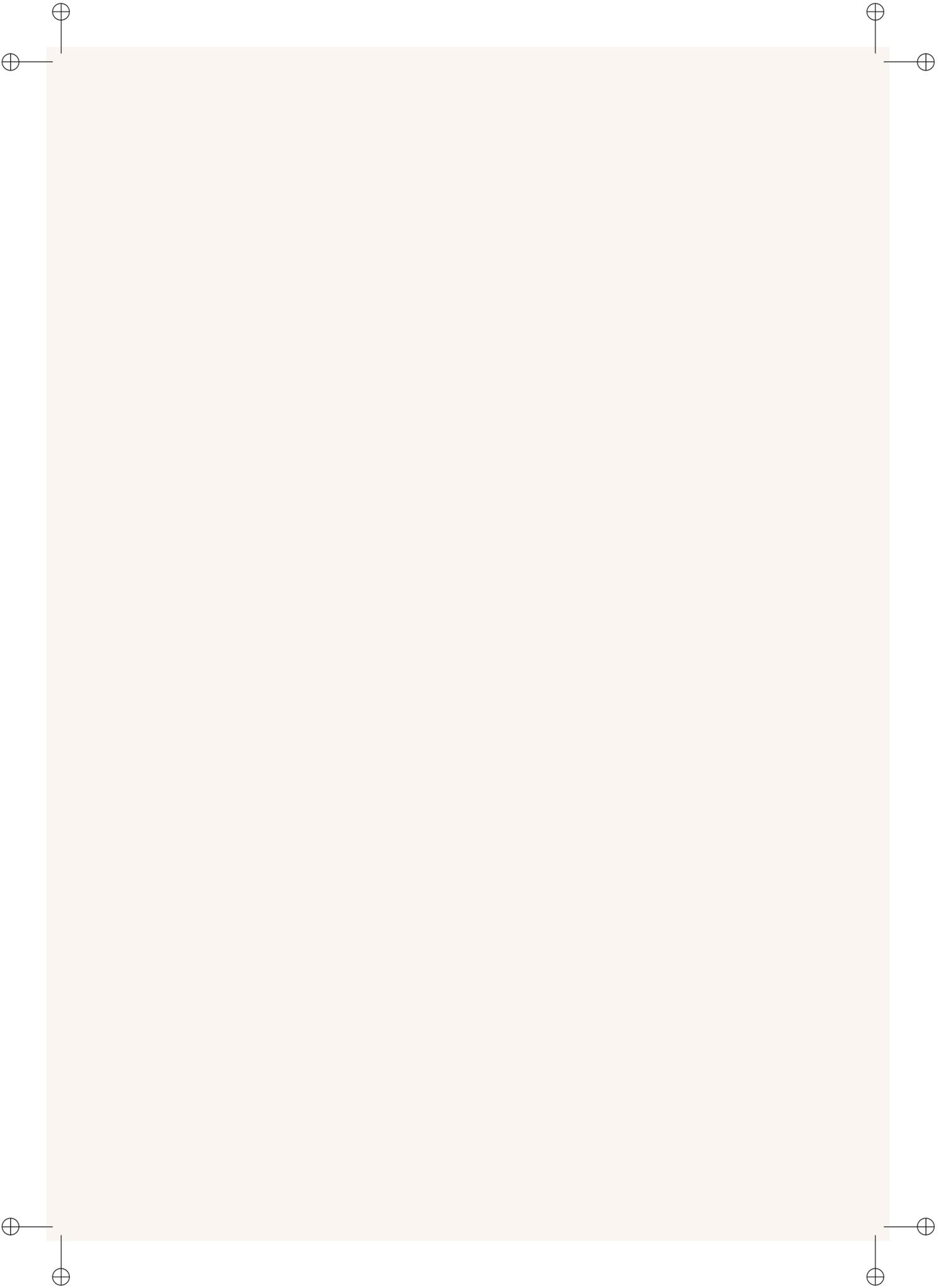
Sandra Patrício, Luís Pinheiro e Márcio Cantarín

(Coordenação)

**Cultura, Literatura,
Memória e Identidades:
por ocasião do centenário
de Cláudia de Campos
(1859-1916)**

CLEPUL / CICS.NOVA / Câmara Municipal de Sines

2018

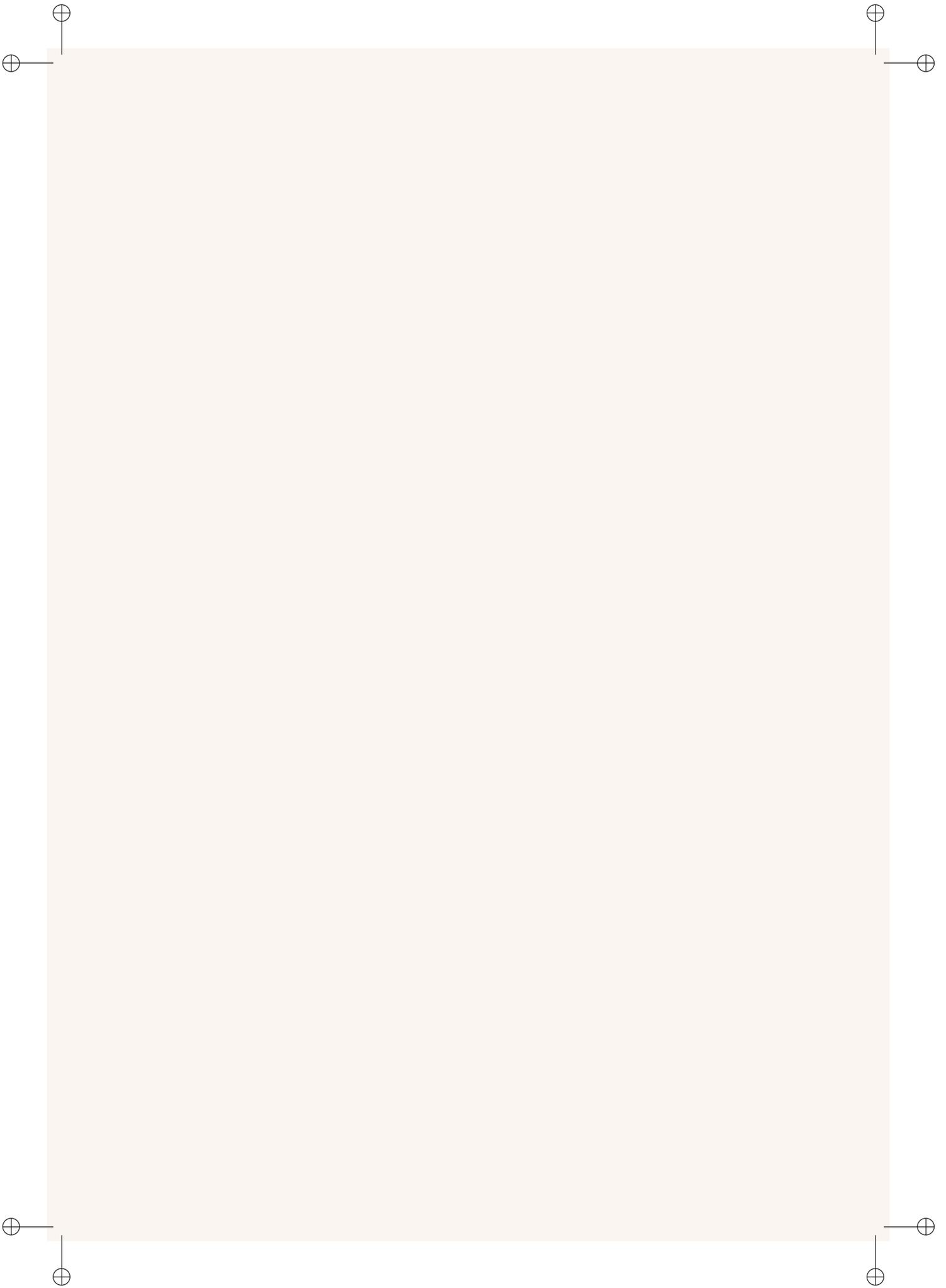


Índice

Nota de Abertura	
Isabel Lousada, Rosa Fina, Sandra Patrício, Luís Pinheiro, Márcio Ma- tiassi Cantarín	v
Cláudia de Campos	
Isabel Lousada e Sandra Patrício	ix
Dorothe Engelbretsdatter: the fights of the first poetess in Denmark- Norway: A portrait of the author	
Marie Nedregotten Sørbo	1
Cândida Fortes Brandão: uma gaúcha de faca na bota	
Maria Eunice Moreira	5
Alba Valdez: uma escritura desarquivada	
Odalice de Castro Silva	17
Alice Moderno: a emancipação através da imprensa	
Adriana Mello Guimarães	29
Female voices in a continuum: the contribution by Susan Lilian Townsend (1946–2014)	
Alcina Maria Pereira de Sousa	39
<i>Ele</i> de Cláudia de Campos: as imagens e os «estados de mulheres» no Portugal <i>fin-de-siècle</i>	
Alda Maria Lentina	55
<i>Arroubo de musa</i> : a citação como inspiração na obra de Laura Erber	
Alva Martínez Teixeira	69
A poesia de Narcisa Amália de Campos como instrumento emancipatório no Brasil conservador do século XIX	
Angela Maria Gasparetti	85
Entre Almanques: a construção de um percurso literário de autoria femi- nina	
Angela Laguardia	97

Literatura brasileira de autoria feminina no século XIX: a importância de Narcisa Amália	
Anna Faedrich	109
Anatomia do esquecimento. Do retrato ao auto-retrato no feminino	
Cátia Sever	119
Luzia, a eterna vagabunda	
Cláudia Neves	129
Soror Clara do Santíssimo Sacramento: a escrita de autoria feminina como «metáfora dos sentimentos»	
Dalila Milheiro	141
Um Retrato do Feminino na obra <i>Elle</i> , de Claudia de Campos	
Elisangela da Rocha Steinmetz	151
As mulheres e as margens: o caso de Soror Maria de Mesquita Pimentel	
Fabio Mario Silva	163
O retrato difuso de Duarte Pacheco em <i>A Cova do Lagarto</i> , de Filomena Marona Beja	
Fábio Varela Nascimento	173
<i>Vagabunda</i> – memórias da Grande Guerra pela pena de Mercedes Blasco	
Fátima Mariano	181
A «velhinha janela» de Adília Lopes ou Poesia e realidade com Sophia e Pascoaes	
Federico Bertolazzi	191
Matilde Areosa: da escrita caritativa à natura madeirense	
Fernanda de Castro	211
A natureza em Florbela Espanca	
Iracema Goor	223
Alejandra Pizarnik – corpo e sexualidade	
Isa Severino	233
Mulheres do Maranhão	
Lenita Estrela de Sá	243
Discussing Patrícia Galvão (Pagu) as a political presence in the Brazilian 20 th century context	
Liane Schneider	255
A construção de duas personagens femininas em <i>A Costa dos Murmúrios</i> , de Lídia Jorge	
Luara Pinto Minuzzi	265
O papel da Viscondessa das Nogueiras na literatura e cultura na Madeira – dos diálogos e das gerações	
Luísa Antunes Paolinelli	273

Albertina de Lucena e as <i>Cousas pátrias</i>	
Maria Carlos Lino de Sena Aldeia	285
Claudia de Campos a Juliette Adam – Carta de 1 de setembro de 1893 –	
Maria Cristina Pais Simon	301
Eufrásia Teixeira Leite: ficcionalizações de uma brasileira que enfrentou o	
patriarcalismo oitocentista	
Marilene Weinhardt	317
Mariana Coelho: literatura e afeto – o caderno de capa verde	
Rosana Cássia Kamita	327
O difícil caminho das mulheres: a tradução de um conto de Carmen Sylva	
e seu enquadramento numa investigação sobre mulheres esquecidas	
Susana Ventura	337
Female characters in Carmen Sylva's <i>Short Stories</i>	
Onorina Botezat	355
Carmen Sylva, rewriter of folklore	
Maria Măţel-Boatcă	367
Carmen Sylva – the forgotten writer	
Ana-Maria Chisega-Negrilă	375
1916: Feminine destinies in the romanian literature history	
Daniela Varvara	383
Look Back with Bitterness – A Requiem for the Implacable Elapsing of	
Time in Carmen Sylva and Christina Rossetti's Poetry	
Sara Hunziker	395
Recuperating royal women writers: Carmen Sylva's reception across the	
world	
Ramona Mihăilă	407



Nota de Abertura

A História é escrita sob um prisma masculino. Se fosse feita pelas mulheres seria diferente. Há uma História dos que têm voz e outra, não contada, dos que não a têm.

José Saramago

Nem sempre existe uma consciência tão explícita acerca da problemática em torno da autoria feminina como a que o consagrado escritor, José Saramago, Nobel da Literatura, traduz na epígrafe acima transcrita, inaugurando o volume dedicado a evocar Cláudia de Campos (1859-1916) e permitindo, através dela, traçar um itinerário por entre os domínios da *Cultura, Literatura, Memória e Identidades*.

Para um/a leitor/a mais desavisado/a importa desde logo referir tratar-se de uma escritora, Siniense, na senda da literatura no feminino, em Portugal, além de ensaísta ocupada com o romantismo e com as mulheres escritoras. Um dos seus principais romances intitulado *Elle* é um retrato de Sines no século XIX, muito embora os nomes dos locais e das pessoas tenham sido alterados, pela narrativa de Cléo, a própria escritora, ali protagonista.

A autora participou activamente nas comemorações da viagem de Vasco da Gama à Índia, em 1898. Escreveu ensaios sobre os escritores ingleses Percy Shelley e Charlotte Brontë e a psicologia era um dos seus motivos de interesse. Destaca-se da sua obra e a esse respeito, *Mulheres: ensaios de psychologia feminina*, publicada em 1895 e fértil em interpretações e leituras, atestando que a psicologia enquanto ciência nascente não é lhe alheia.

*

No âmbito da passagem do centenário da sua morte (2016), a Câmara Municipal de Sines, parceira do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa (CICS.NOVA), do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL) e da Rede *Women Writers in History*, tomou a seu cargo a organização de uma série de atividades evocativas. Entre elas, um congresso realizado em 24 e 25 de novembro, na Biblioteca Nacional de Portugal, uma mostra em torno da vida e obra da autora, uma visita a Sines, no dia 26 do mesmo mês, e a reedição da obra *Elle*, pela Câmara Municipal de Sines. Houve ainda, no início do ano seguinte, uma sessão do “Em dia de Reis falar de Rainhas”, na qual foi feita uma visita guiada à exposição patente na BNP, seguida da apresentação ao público do romance entretanto reeditado e da exibição do documentário especialmente concebido sobre Cláudia de Campos, cujo *link* agora disponibilizamos¹.

*

O presente livro reúne cerca de 40 textos de 38 autores, das mais diversas proveniências, nacionais e estrangeiras, deixando antever uma pluralidade aquilatada e amplificada pelas diversas intersecções temáticas e pelos múltiplos cruzamentos de áreas e instituições em apreço. Na sua maioria trata-se da publicação das comunicações proferidas no Congresso, embora inclua um núcleo temático específico, proveniente de estudos elaborados por investigadoras da Roménia, sobre outra das figuras femininas cuja efeméride foi, também, lembrada – Carmen Sylva, i.e. Elizabeth De Wied (1843/1916), a célebre Rainha da Roménia. Neste caso os textos coligidos são oferecidos ao público em língua inglesa, tal como acontece, com os contributos recolhidos de colegas de outros países, cujas comunicações foram apresentadas nesse idioma, sendo os restantes em português.

Foi também nosso objectivo enriquecer o livro com textos de autoras cuja deslocação a Portugal, por altura do Encontro, não foi exequível e/ou cuja associação foi ditada pelo interesse que a temática suscitou, como aconteceu com Cristina Pais Simon e Susana Ventura, investigadoras a quem agradecemos terem dedicado o seu tempo e saber, partilhando-os nesta obra.

Uma palavra de agradecimento é dirigida especialmente a Suzan Van Dijk a quem devemos a possibilidade de associar a rede NEWW – *New European Women Writers / Women Writers in History* a uma iniciativa desta natureza e que muito orgulho nos deu poder ter sido levada a cabo em Portugal.

¹ Disponível no sítio electrónico da Câmara Municipal de Sines, em <http://www.sines.pt/pages/719>.

Acreditamos ser desejável a convergência entre múltiplas e diversificadas instituições cujo objectivo não aparta, mas antes promove, a reflexão, permite viabilizar projectos e dinamizar estruturas, beneficiando da partilha de saberes e ciência, em prol de um conhecimento, que se deseja universal e em livre acesso tangível a partir de qualquer ponto do globo, acerca de mulheres escritoras e do seu papel na História. Trata-se de um movimento assinalando efemérides, sujeitos, actos e obras que, no mundo e ao longo dos séculos, foram sendo negligenciados, até serem ignorados, apenas por terem sido protagonizados por mulheres, actuaes na sociedade coeva, mas a quem foi negada a notoriedade, por terem sido rejeitadas pelo cânone literário ou pela menoridade a que historicamente foram votadas pela crítica, mulheres a quem o sujeito histórico negou a existência, tendo sido ostracizadas até verem desvanecida a memória dos factos e de acontecimentos relevantes.

*

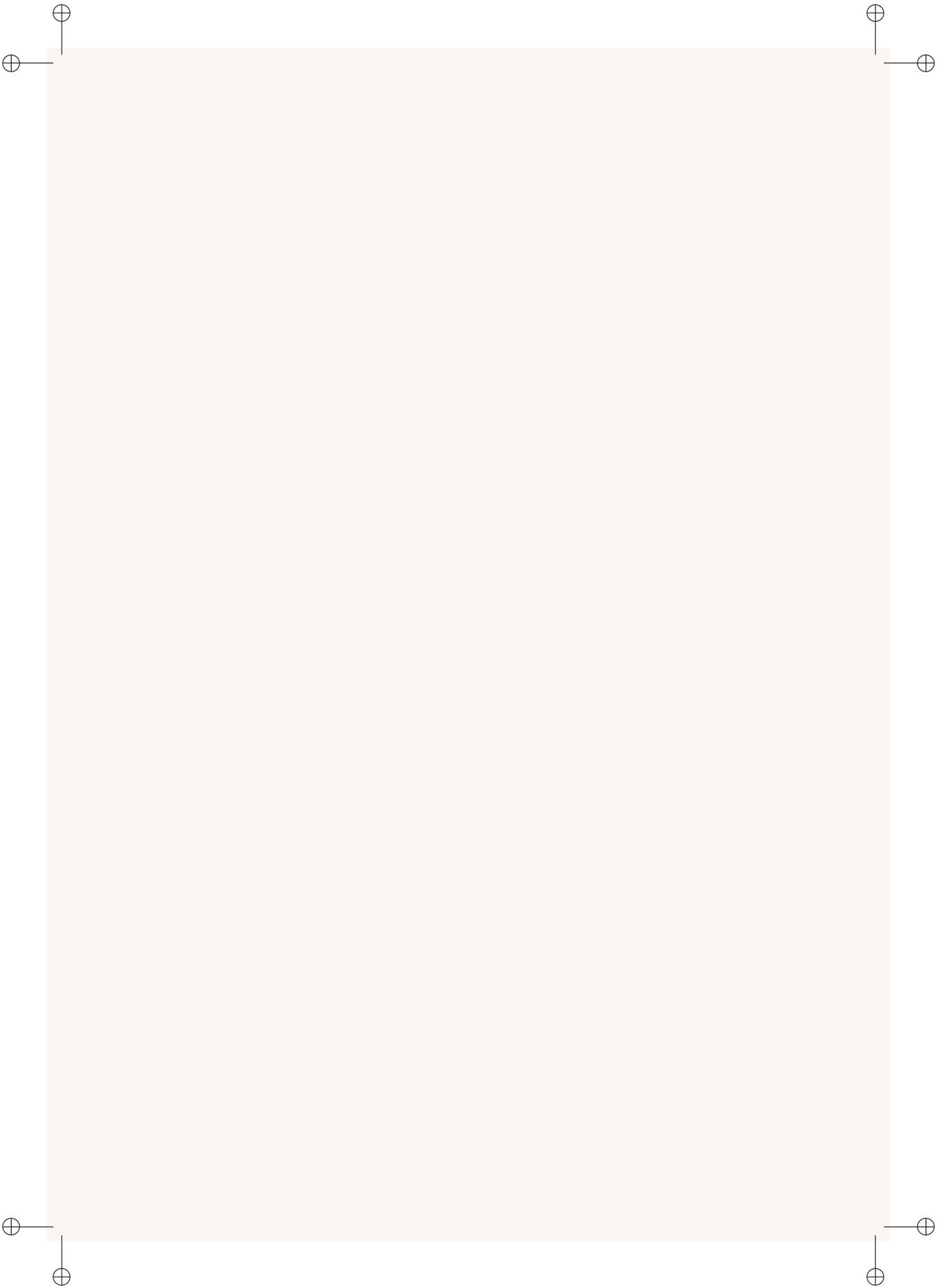
Mulheres notáveis do nosso tempo, e do seu próprio tempo, a quem concedemos a primazia e que há muito, acreditamos, mereciam ver consagradas as suas vidas, obras e causas, pelo fio da cultura, literatura, história e memória. Finalizamos lembrando Cláudia de Campos:

O amor tem, é certo, um papel predominante nas pessoas do seu sexo; mas os sentimentos da mulher podem e devem irradiar para além das paixões, para além do limitado círculo a que lhe têm cingido a actividade... (Campos, 1899: 280-281)

Para que não se apague a memória. Eis o nosso contributo.

Lisboa, 2018.

Isabel Lousada
Rosa Fina
Sandra Patrício
Luís Pinheiro
Márcio Matiassi Cantarin



Cláudia de Campos

Isabel Lousada²
Sandra Patrício³

Maria Cláudia de Campos Matos, conhecida por Cláudia de Campos, nasceu no dia 28 de janeiro de 1859, em Sines, filha de Francisco António de Campos e de Maria Augusta Palma de Campos. Teve uma educação esmerada, da qual fizeram parte as literaturas inglesa e alemã.

Casou aos 16 anos com Joaquim Ornelas e Matos e, após alguns anos de casamento, estabeleceram-se em Lisboa. A vida conjugal não foi bem-sucedida, apesar dos dois filhos do casal e, em 1888, Cláudia de Campos e Joaquim Ornelas e Matos separaram-se judicialmente. A escritora tornou-se uma mulher autónoma, e iniciou uma nova fase da sua vida.

Após a separação, a escritora publicou a sua primeira obra, a coletânea de contos *Rindo* (1892). Foi na última década do século XIX que se concentrou a sua produção literária e ensaística. Já Coelho Neto (1864-1934), no dealbar do século XX, em carta dirigida a Garcia Redondo (1854-1916), se lhe referia nos seguintes termos: «[...] vou escrever sobre ela um artigo na *Gazeta*. Não conheço outra mulher que escreva a nossa língua com tais desembaraço do que essa formosa autora. [...] Li os seus livros – e neles achei encanto e amargura, mel e travo – não são escritos banais, têm observação e trabalho [...]». Da mesma forma, a polaca feminista, publicista e pacifista, Maria Cheiga-Loevy (1854-1927), cedo afirma acerca da autora: «[...] portuguesa, cuja pátria intelectual é a Inglaterra, escritora conscienciosa, madame Cláudia de Campos tem, sobretudo, uma inclinação especial para os trabalhos de crítica. Jornalista uma vez por outra, nos seus artigos robustos, marcados por um estilo nítido, claro e preciso,

² CICS.NOVA e CLEPUL-FLUL.

³ Câmara Municipal de Sines.

dá testemunho incontestável de um espírito bem mais solidamente equilibrado do que o possuem bastantes detratores da mulher».

O romance mais destacado, *Elle* (1899), retrata a vila de Sines como lugar de uma infância idílica e de uma idade adulta complexa, contra os preconceitos de uma pequena povoação. A sua vertente ensaística acerca da literatura feminina e da participação das mulheres na sociedade teve o seu expoente em *Mulheres: ensaios de psicologia feminina*, obra publicada em 1895. Cláudia de Campos defendia a educação como meio de emancipação da mulher, o que significa que era mais reformista do que revolucionária.

Além da literatura, teve um papel cívico relevante até se afastar da ribalta e da vida social. Em 1906 fez parte da direcção da Secção Feminista da Liga Portuguesa da Paz e foi eleita vogal do Comité Português da agremiação francesa *La Paix et le Désarmement par les Femmes*. Vem a falecer em 30 de dezembro de 1916, fora dos grandes holofotes.

O documentário *Eu, Cláudia de Campos*, pode ser visualizado aqui

Transcrição do conto “O Ideal” de Cláudia de Campos

Rio, 14 de Setembro de 1899

Se soubesse como me sinto feliz! exclamou Fernando saltando ao pescoço de Roberto que n'aquelle momento acabava de entrar no *restaurant*, onde ambos ceavam habitualmente.

– Que te sucedeu? Perguntou Roberto muito surpreendido com esta expressão.

– Vaes saber, disse o poeta, largando finalmente o amigo, quasi sufocado pela violência do abraço.

Vi-a, pela primeira vez, há um anno em São Carlos.

Dezasseis annos apenas, branca como a immaculada flôr dos Alpes, loira e vaporosa como as Valkyras [*sic*] da lenda semelhante; uma alma inocente reflectindo-se da na transparência de um olhar suavíssimo.

Amei-a apaixonadamente.

Era a realização tangível de todos os meus sonhos de adolescente; de todas as minhas aspirações de poeta. Amou-me também. É filha única; possui um nome que a dispensava d'uma fortuna e uma fortuna que a dispensava d'um nome. Passou muito tempo em uma tortura cruel; não ousava pedir a sua mão, receando ser mal recebido. Elisa, porém, com o seu fino instincto de mulher apaixonada, compreendeu as causas da minha irresolução. Ella mesmo falou a seu pae, e tão bem soube advogar a nossa causa que, recebido hontem em casa dos condes de V..., fiz o meu pedido e aceitaram-me.

«Vou portanto casar me, continuou Fernando com entusiasmo. Ela vae ser minha; sou eu que vou colher o primeiro beijo d'aqueles lábios puros, que vou fazer palpitar aquelle coração virginal, que vou satisfazer as curiosidades d'aquelle espirito povoado de sublimes ignorâncias! Que feliz sou, meu amigo! Como é boa a vida, como é bello o amor e como é divina a realisação [*sic*] do nosso Ideal!»

– Inda bem!, volveu Roberto, muito satisfeito, apertando a mão de Fernando, por quem tinha uma sincera afeição.

*

Alguns meses depois do casamento de Fernando, os dois amigos tornaram a encontrar-se uma noite no mesmo *restaurant*.

– Santo Deus! Exclamou Roberto, desde que andas nadando em um mar de felicidades, não há quem te veja. Conta-me cá...

– Em um mar de felicidades?... redarguiu Fernando tristemente, como te enganas! Considera-me antes o homem mais infeliz deste mundo...

Roberto olhou-o estupefacto, balbuciando:

– Então tua mulher?... tua mulher?...

– Minha mulher é um anjo, atalhou o poeta, cumpre com todos os seus deveres e sofre resignada; o desgraçado sou eu, que não sei amal-a! A vida de celestiais delicias, que eu tinha imaginado, o dueto d'amor, que eu julgara ingenuamente só poder terminar com a morte, esvahiram-se. Deixei de apreciar no momento em que a possuí. E sabes porque? Porque toda a alma poética e ardente é fatalmente o ludibrio d'uma miragem. Porque, poetas, escriptores, nós todos, enfim, que vivemos a vida intensa do pensamento, habituamo-nos a conceber a imagem da realidade, antes de a termos conhecido, a imagem dos sentimentos e sensações, antes de os havermos experimentado. Atormentados por gozos e pezares fictícios, o mundo aparece-nos através de um prisma illusorio. O nosso espirito, ávido de infinito, alimenta-se com devaneios impossíveis, com sonhos perturbadores; e como essas fantásticas decorações de teatro, que de longe nos parecem lindas e que vistas de perto não passam de uns borrões de tinta, assim esses sonhos, transportados á realidade, perdem todo o mágico prestígio de que a imaginação os revistira. O viver conjugal, que me affigurára, ao lado d'essa mulher encantadora, um delicioso paraíso, metamorfoseou-se em um verdadeiro leito de Procusto⁴. Que saudades da minha antiga liberdade, da minha vida bohemia de rapaz solteiro, sem deveres-penosos e sobre tudo, sem remorsos! Como o eremita Santo Antonio, sobre a montanha da Thebaida, fitando com o olhar desolado o horisonte [*sic*], ao sentir extincta a fonte de emoções piedosas que o céu havia derramado sobre o coração precisamente quando acabava de realizar a sua chimera mystica, assim eu contemplei pela primeira vez os mysteriosos abysmos da minha alma, ao sentir-me vergar sob o peso d'essa irremediável tristeza: a realização [*sic*] d'um sonho!

“Meu radioso Ideal, despenhaste-me desapiedadamente das alturas vertiginosas a que me elevaras, em um precipício mais profundo do que Maelstrom⁵...”

⁴ Na mitologia grega, um gigante chamado Procusto convidava pessoas para passarem a noite em sua cama de ferro. Mas havia uma armadilha nesta hospitalidade: ele insistia que os visitantes coubessem, com perfeição, na cama. Se eram muito baixos, ele os esticava; se eram altos, cortava suas pernas.

⁵ Palavra escandinava para definir «turbilhão de água», aqui surge sem a grafia do rema no «o». O vocábulo popularizou-se durante o século XIX, devido ao conto de Edgar Allan Poe «Descida ao Maelström».

O bom Roberto burguez até á raiz do cabelos, percebendo da vida apenas o lado real e pratico, escutava Fernando com espanto comico.

– Explica me então, disse elle afinal, o que vem a ser esse Ideal de que há tempo me falaste e que te causou agora tantos sofrimentos?

– Ah! O Ideal, meu amigo, é como disse Hossaye⁶, a mulher vista de longe, através dos vapores azulados da aurora ou illuminada pela luz d'ouro do sol que vae morrer no ocaso. É a Verdade que se afasta do pôço, lançando sobre os hombros nus a faixa fluctuante da mentira. O ideal, concluiu o poeta com um suspiro, é... é aquilo que não possuímos!

CLAUDIA DE CAMPOS

⁶ Aqui refere-se a Arsène Houssaye (28/03/1815 – 26/02/1896), um romancista, poeta e homem das letras francesas.

Short story: "The Ideal" by Cláudia de Campos

Rio, 14 September 1899

– If only you knew how happy I felt! Exclaimed Fernando, jumping around Roberto's neck, who at that moment had just entered the restaurant where they both regularly used to have dinner.

– What happened to you? Roberto asked, very surprised by this expression.

– You will know, said the poet, finally letting go of his friend, almost suffocated by the violence of his arm.

– I saw her, for the first time, a year ago in São Carlos.

Just sixteen years old, white as the immaculate flower of the Alps, blond and vaporous as the Valkyries of the legend resembled, an innocent soul reflecting itself in the transparency of a very soft look.

I loved her very passionately.

It was the tangible accomplishment of all my adolescent dreams, of all my aspirations as a poet. She loved me too. She is an only child, has a name that exempted her from a fortune and a fortune that exempted her from a name. She spent a lot of time in cruel torture, I did not dare ask for his hand, afraid to be unwelcome. Elisa, however, with her fine instinct as a woman in love, understood the causes of my irresolution. She herself spoke to her father, and she was so good at pleading our cause that, having been received yesterday at the counts of V ... I proposed and they accepted me.

– I'm going to get married – Fernando continued enthusiastically – she will be mine, it will be me who will reap the first kiss from those pure lips, that will make that virginal heart throb, that will satisfy the curiosities of that spirit inhabited by sublime ignorance! How happy I am, my friend! How good life is, how beautiful love is and how divine the achievement of our Ideal!

– Thank goodness, returned Roberto, very pleased, shaking hands with Fernando for whom he had a sincere affection.

*

A few months after Fernando's marriage, the two friends met again one night at the same restaurant.

– Oh my God! Exclaimed Roberto, since you have been swimming in a sea of happiness, there is no one to see you. Tell me...

– In a sea of happiness? Said Fernando sadly – How foolish! Think of me as the unhappiest man in the world...

Roberto looked at him in amazement, stammering:

– So, your wife?... Your wife? ...

– My wife is an angel – said the poet – she fulfils all her duties, and she resignedly suffers, the bastard is me, who does not know how to love her! The life of heavenly delights, which I had imagined, the duet of love, which I had naively judged to only end with death, have vanished. I stopped appreciating her the moment I had her. And you know why? Because every poetic and ardent soul is fatally at the mercy of the thrill of a mirage. Because, poets, writers, we all, finally, who live the intense life of thought, we accustom ourselves to conceive the image of reality before we have known it, the image of feelings and sensations before we have experienced them. Tormented by fictitious joys and sorrows, the world appears to us through an illusory prism. Our spirit, eager for infinity, feeds on impossible daydreams, with disturbing dreams, and as these fantastic theatre decorations, which by the way look beautiful to us and which close up look like ink blots, also these dreams when transported to reality lose all the magical prestige of which the imagination had clothed them. The conjugal living, which had appeared to me, alongside this charming woman, a delightful paradise, has metamorphosed into a true Procrustean bed⁷. How much I miss my old freedom, my bohemian life as a single boy, without painful duties and above all, without remorse! Just like the hermit Saint Anthony, on Thebaid Mountain, staring with desolate eyes at the horizon, feeling the extinct source of pious emotions that heaven had poured out upon his heart just when he had completed his mystical chimera, I contemplated the mysterious abyss of my soul for the first time, as I felt myself bowing under the weight of this hopeless sadness: the realization of a dream!

– My radiant Ideal, you have unmercifully plunged me from the dizzying heights to which you lifted me, on a precipice deeper than Maelstrom⁸...

Roberto, who was a good bourgeois to the roots of his hair, perceiving only the real and practical side of life, listened to Fernando with comic amazement.

– Explain to me, then – he finally said – what is this ideal of which you have spoken to me for a long time, and which has caused you so much suffering?

⁷ In Greek mythology, a giant named Procrustes invited people to spend the night in his iron bed. But there was a trap in this hospitality: he insisted that visitors fit perfectly into his bed. If they were too low, he stretched them; if they were too tall, he cut his legs.

⁸ Scandinavian word to define «water whirlwind», here appears without the spelling of the *tréma* in the «o». This word has become popular during century XIX, due to the story of Edgar Allan Poe *Descent to Maelström*.

– Ah! The Ideal, my friend, is as Hossaye⁹ said, the woman seen from afar, through the bluish vapours of dawn or illuminated by the golden light of the sun that will die at sundown. It is the Truth that moves away from the well, throwing on the bare shoulders the floating band of lies. The Ideal, concluded the poet with a sigh, is... is what we do not possess!

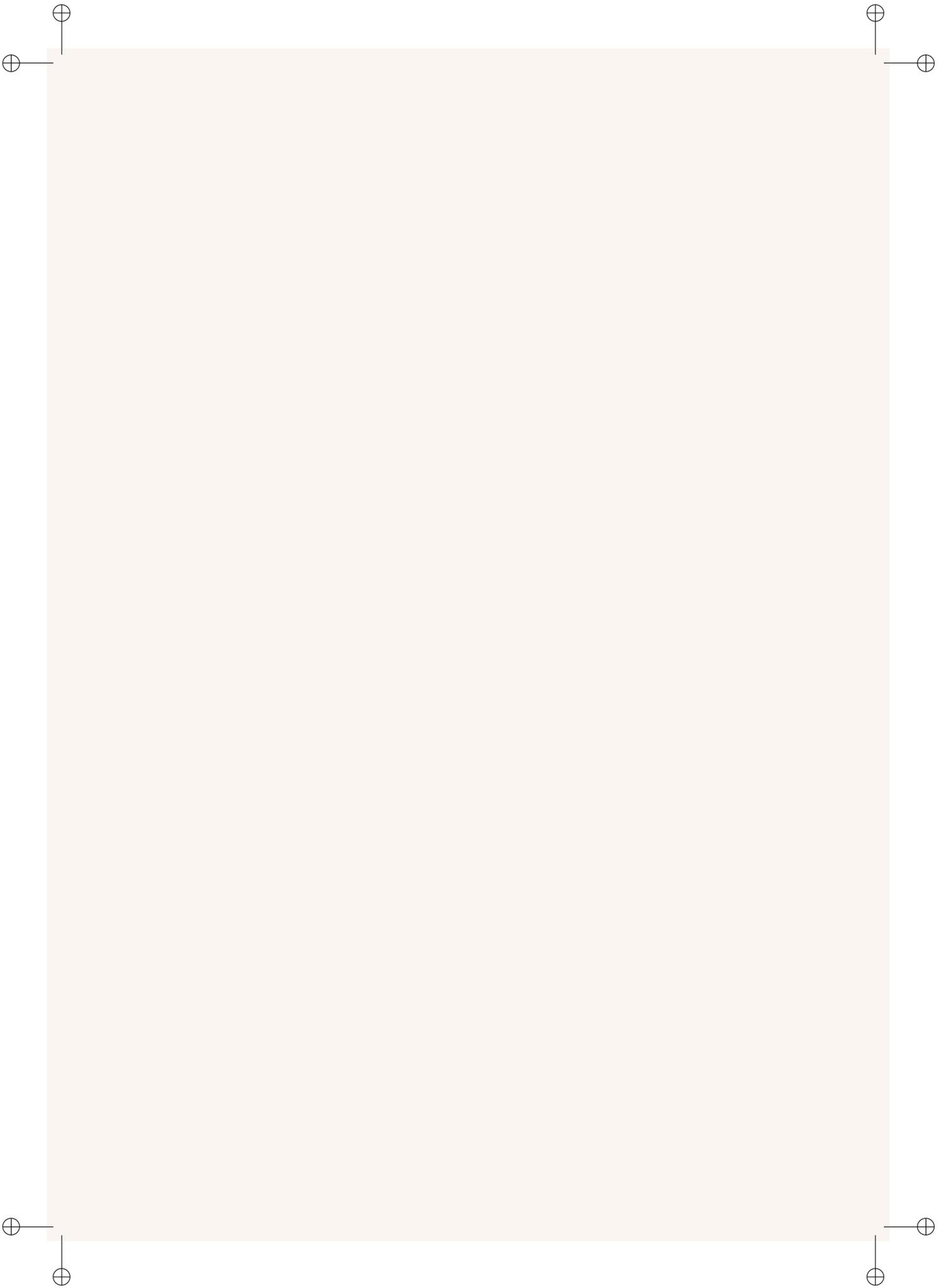
CLÁUDIA DE CAMPOS

Transcrição – Rosa Fina
Actualização – Maria Carlos Aldeia
Retroversão – Paula Rodrigues

⁹ Here he refers to Arsène Houssaye (28/03/1815 – 26/02/1896), a novelist, poet and man of the French letters.



Claudia de Camp



Dorothe Engelbretsdatter: the fights of the first poetess in Denmark-Norway: A portrait of the author

Professor Dr. Marie Nedregotten Sørbø¹



¹ Volda University College, Norway.

The seventeenth-century poet Dorothe Engelbretsdatter (Engelbret's daughter) is a Scandinavian example of women to be celebrated on the occasion of their anniversaries. She died 300 years ago, was very famous for two of those centuries, but is much less recognized today than she was then. This conference is to remind ourselves of the existence and importance of these foremothers.

Dorothe Engelbretsdatter (1634–1716) lived by her pen and a small pension, unlike her male colleagues who had positions and income, and she is in this sense a very early professional poet, certainly the first Norwegian woman to do so. She wrote religious poetry, hymns, prayers, occasional verse and verse letters. Her two main collections were *Siælens Sang-Offer* (*The Song-Offering of the Soul*, 1678) and *Taaere-Offer* (*Tear-Offering*, 1685). In subsequent editions, these two collections were published as one volume and gradually expanded with other matters. The immense popularity of this work and its widespread use as a hymnbook led to seven editions in her lifetime only and altogether at least twenty-six Norwegian/Danish editions over the next two centuries. She beat for instance the most famous male hymn writer, the Dane Thomas Kingo, in sales-figures at that time, and her book (*Spiritual Song-Choir*) was a huge bestseller.

Since Denmark-Norway was one single kingdom at this time, and for four centuries until 1814, Dorothe Engelbretsdatter is also recognized in Danish literary history, although she was from Bergen on the Norwegian west coast, then Norway's biggest and most international city. Perhaps half of the population were immigrants from all over Western Europe, and Dorothe's own husband, Ambrosius Hardenbeck, was half German. She had lived in Copenhagen for three years in her youth (*circa* 1647–50), and the cultural impulses from the capital may have contributed to her poetic ambitions. Certainly, being born a clergyman's daughter and from the age of eighteen married to a clergyman, she was closer to books than most women at the time.

As the titles of her two main books indicate, her poems are often songs of mourning. «Death is half my life» she exclaims in her moving elegy for her husband, who died before she was fifty. She lost seven of her nine children at a young age, of the two remaining sons one died as a soldier and the other lived abroad for decades and was last heard of in Leiden (Netherlands). Her medicine was to turn to poetry. She wrote songs to comfort herself: «New sorrow caused new songs» she explains in her preface.

She also comforted others, not least other women writers who seemed to have been inspired by her writing. Danish Leonora Christina Ulfeldt, thirteen years her elder, praised her as «You Norwegian Torch-Flame and True Tutorress». Incarcerated for 22 years, Ulfeldt's prison memoirs only saw print 200 years later as *Jammers Minde* (*Memoirs of Woe*, 1869). The Norwegian poet Ingeborg Andersdotter Grytten, thirty years younger than Dorothe, evidently echoes her

success. The first Danish novelist, Anna Margrethe Lasson, declared that «You are an example for our Nordic women». Also some major male figures held her in high repute; the hymn writers Thomas Kingo, Petter Dass and playwright Ludvig Holberg were among her ardent admirers. Dorothe's contemporary status as an important literary figure was therefore solid. It was, however, won through insistent arguments and fierce fights.

Controversies came from two quarters: quarrelling students and pirate publishers. Some students accused her of plagiarizing earlier hymns, or else argued that the poems must have been written by her husband. This is probably the reason why late editions hold dedications from both husband and son, confirming her authorship. The poet herself wrote enraged verse letters defending her poetic honour. Such denigration of female poetic abilities is exactly what we see evidence of in English writers like Anne Bradstreet («They'll say it's stolen», in the Prologue to her book) or Aphra Behn («What has poor woman done that she must be/Debar'd from Sense and sacred Poetry?» in the Epilogue of *Sir Patient Fancy*, 1678).

Two of the early editions of Dorothe's work – the second and the third – were pirate versions, and she was deeply frustrated by the inaccuracies and lack of respect for her authorial rights. Clearly it annoyed her that other people should try to cash in on her immediate success, but what really enraged her to the extent of abusing her pirates is the fact that these editions were faulty, and gave the wrong impression of her poetic abilities. Also, the printed music was missing, and it worried her that the buyers would get poor value for their money. Dorothe Engelbretsdatter thus fought for her books from the very beginning.

Long before the days of copyright for authors, she was granted something of the kind in reward for her struggles. It was a royal licence to control the publishing of her books for ten years, later renewed for ten years more. The publisher of the unauthorized edition was heavily fined. This whole controversy demonstrates Dorothe Engelbretsdatter's saleability and market value as well as her professionalism and self-confidence. She clearly fought for the right to support herself as a widow, as an alternative to the common solution of remarrying another clergyman after her husband died. Instead of re-entering the marriage-market, she argued for her livelihood as a writer. The status of recognized and first «Poetess» gave her a certain position for bargaining, and the King granted her tax relief for life, in reality a form of author's stipend, which made Dorothe the first Norwegian writer to receive such support.

We commemorate the 300th anniversary of Dorothe Engelbretsdatter death, an event that she herself thought and wrote about many times, in true baroque manner also writing her own funeral hymn years before it was needed. There she expresses her loneliness and hard life, and the sense that death is a release from

all troubles. Through all pious hopes and humble submission, the most striking line is the very last, that she is going «Where husband and children embrace me». She must have been a lonely old woman, having lost her entire family.

For the two following centuries, she was still a best-selling poet, but then increasingly seen as old-fashioned, as baroque poets often were in the nineteenth century. She was dismissed and explicitly disliked for being too tearful, too personal and too coarse. Still, her name has always lingered in the corners of literary histories, even if canon-makers increasingly do not include her. Like her fellow poets Anne Bradstreet and Aphra Behn, Dorothe Engelbretsdatter wrote appeals for the acceptance of the woman writer. Moreover, Dorothe and Aphra both lived by their pen, setting early examples of professional female authorships. Through fighting for her livelihood as well as her reputation, Dorothe remains a strong voice in Scandinavian literature. Never really an anonymous writer, Dorothe Engelbretsdatter's gender is not only identified, but always very visible. It is remarkable how the word «woman» keeps popping up in her texts, as if she wants to throw it in the face of the reader. It may partly be meant as defence (be patient with a poor woman), but it certainly also served as an efficient feminist argument (I have done this, and I am a woman).

For more information about Dorothe Engelbretsdatter's life and work, see:

- Marie Nedregotten Sørbø, «Travelling Books: When Dorothe Engelbretsdatter Went to America» in *European Journal of Scandinavian Studies*, 2/2017.
- Marie Nedregotten Sørbø, «Dorothe's Discourse of Self-Defence» in *Economic Imperatives for Women's Writing*, Nina Geerdinck and Carme Font Paz (eds.), Brill, 2017 (forthcoming).

Cândida Fortes Brandão: uma gaúcha de faca na bota

Maria Eunice Moreira¹



¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.

... não há portão, nem fechadura, nem trinco que você consiga colocar na liberdade da minha mente.

(Virginia Woolf)

A expressão mulher de faca na bota é aplicada para caracterizar uma mulher aguerrida e capaz de enfrentar dificuldades. Serviu, no passado, para definir a mulher gaúcha, que tomava decisões quando o homem ia para a guerra. A origem do sintagma é muito antiga e se perde no tempo: para se defender de homens inconvenientes, as prostitutas traziam na bota uma pequena faca e com ela repeliam ataques indesejados. Utiliza-se, assim, no Rio Grande do Sul, às mulheres decididas, que emitem sua opinião livremente e que definem seu lugar numa cultura historicamente masculina, tendo em vista as atividades de pastoreio e guerra que marcaram o território rio-grandense, em suas origens.

Cândida Fortes Brandão pode ser entendida como uma escritora de «faca na bota». Em «Cartas à Lúcia», conjunto de artigos publicados no jornal *O Comércio*, de Cachoeira do Sul (RS), entre 1905 a 1906 expõe suas ideias progressistas, através de textos educativos e de conselhos às mulheres, com a intenção de atingir os interesses do universo feminino. Essas cartas podem ser lidas no contexto histórico em que elas surgem, contexto esse marcado fortemente pelas concepções positivistas preconizadas pelo chefe dessa doutrina no sul do Brasil, Júlio Prates de Castilhos, que, exerceu, de 1891 a 1903, com pequena interrupção, a função de Presidente do Estado do Rio Grande do Sul, governando à luz dos princípios da filosofia comtiana, um caso raro na política brasileira.

A futura professora e escritora Cândida Fortes nasceu em Cachoeira (atual Cachoeira do Sul), cidade localizada na região central do Rio Grande do Sul, berço de personalidades conhecidas na antiga Província rio-grandense: lá também nasceram o governador Antônio Augusto Borges de Medeiros, **chefe político do Partido Republicano Rio-Grandense**; o escritor Ramiro Fortes de Barcelos que, sob o pseudônimo de Amaro Juvenal escreveu o **poemeto satírico** *Antônio Chimango* sobre Borges de Medeiros, e o político João Neves da Fontoura, futuro ministro do governo de Getúlio Vargas. Filha de Fidêncio Pereira Fortes, natural do Rio de Janeiro, e de Clarinda de Oliveira Fortes, de família oriunda de Santa Catarina, a menina nasceu em 24 de abril de 1862. É provável que haja uma linha de parentesco entre Fidêncio Pereira Fortes e o açoriano João Pereira Fortes, um dos primeiros povoadores de Cachoeira, mas seu legado para a cidade na qual foi morar foi a construção da rampa junto ao porto no rio Jacuí, que banha a cidade, do qual ainda hoje se conservam algumas pedras colocadas em 1856.

Candoca, como era conhecida na família, era a terceira filha. Teve como irmãos Emiliana, falecida aos seis meses de idade, Francelina, Francisco e Cla-

rinda. Quando a menina tinha oito anos de idade, faleceu sua mãe, deixando a família órfã. Mais tarde, em seu livro *Fantasia*, Cândida expressou no poema «A órfã» o sentimento da perda da progenitora:

Mãe, quantos anos já se vão passados
que eu vi roubados os carinhos teus!
Já muitos anos de bem largos meses
em que mil vezes eu te peço a Deus! (BRANDÃO, 1897: 25)

Nove anos após o falecimento da mãe, a adolescente de 15 anos sofreu novo golpe, agora a perda de seu progenitor. Outra vez, em versos, Cândida registrou a sua tristeza, em «A sombra»:

Quando em dias de amargura
minha existência analiso,
uma triste sombra escura
em meu passado diviso
Terrível, sempre a fitar-me,
em sonhos maus a embalar-me,
não cessa de acompanhar-me
com seu irônico riso! (BRANDÃO, 1897: 57)

Não há referências à forma como a família Fortes proveu sua subsistência, após a morte do progenitor. Provavelmente o irmão mais velho, Antônio, responsabilizou-se pelo sustento da família. O certo, porém, é que Cândida pôde viajar para Porto Alegre e lá cursou a Escola Normal, voltando à sua cidade natal já formada como professora. Destacada entre as demais pois era uma mulher formada na Escola Normal de Professores, na Capital do Estado, Cândida passou os quatro anos de estudo distante de sua família, tendo em vista as precárias condições financeiras dos Fortes. Desse tempo de estudante, não há registros, mas a moça escreveu versos de despedida a suas colegas de Internato, como ela escreveu no poema «Despedida»:

Adeus, ó Porto Alegre, adeus! adeus! Não sei
se mais eu te verei!
Volto ao gozo dos lares, é verdade,
mas volto com saudade! (BRANDÃO, 1897: 113)

A biografia de Cândida registra o ano de 1885 como o de sua diplomação como professora, mas é provável que no ano anterior ela já estivesse formada, porque documentos do Arquivo Histórico de Cachoeira do Sul comprovam que, no final de janeiro de 1885, ela foi nomeada professora da 1^a. Cadeira Mista de

Cachoeira². Abaixo, a reprodução da assinatura da nova mestra:

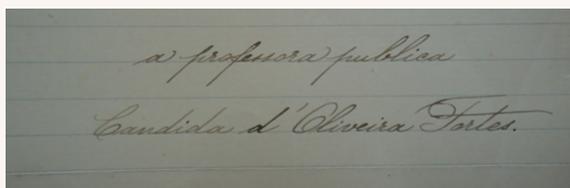


Figura 1 – Assinatura de Cândida de Oliveira Fortes como professora pública do Estado Rio Grande do Sul

Em Cachoeira, além de exercer suas atividades no magistério, colaborava também no jornal, escrevendo poemas que, com certa repercussão, chegaram a ser publicados em outros periódicos do Paraná, do Ceará e de São Paulo. Esses poemas formaram, posteriormente, o único livro de versos que escreveu, intitulado *Fantasia*.

Detenho-me, neste texto, a «Cartas à Lúcia», conjunto de artigos escritos entre 19 de julho de 1905 a 8 de agosto de 1906 e dirigido a uma amiga, sob a forma epistolar. Nessas nove cartas, que foram possíveis de recuperação no jornal, a autora, mulher e professora manifesta-se sobre dois temas em particular: a educação moral dos jovens, seguindo o modelo da filosofia comtiana, e a crença no Espiritismo, nos moldes propostos por Allan Kardec.

Para entender a vinculação de seu pensamento à teoria comtiana, é necessário, ainda que brevemente, recuperar o contexto político no Rio Grande do Sul do final do século XIX. O grupo de jovens políticos que assume a direção do Estado a partir da revolução de 1893, que dividiu o Rio Grande em duas facções políticas, obteve sua formação na Faculdade de Direito de São Paulo, onde grassavam ideias positivistas. Voltando a seu estado natal, imprimiram essa filosofia na nova Constituição estadual. O Positivismo passou a orientar o pensamento de políticos e dirigentes, como também de grande parte da sociedade gaúcha. Júlio de Castilhos governou o Estado, após a revolta civil que dividiu os gaúchos em dois partidos, e escreveu a Constituição estadual à luz da teoria comtiana. Por razões que não discutirei no momento, o estado sulino constitui um espaço muito particular na adoção e divulgação dos ideários positivista e espírita. Cândida conheceu essas filosofias quando estudante em Porto Alegre,

² Essas informações constam no documento intitulado «Cândida Fortes Brandão – uma vida reconstituída pela obra» – organizado por Mirian R. M. Ritzel, do Arquivo Histórico de Cachoeira do Sul e gentilmente cedido para consulta para a pesquisa sobre Cândida Fortes Brandão. O Arquivo Histórico é responsável pelas informações sobre a vida e a obra da professora e poeta de Cachoeira do Sul, sendo parceiros no trabalho de reconstituição e recuperação da produção de Cândida Fortes Brandão. Registro aqui meus agradecimentos à Mirian Ritzel e sua equipe.

deles se abeberou e orientava sua *praxis* pedagógica e sua atuação jornalística, à luz desses princípios.

«Cartas à Lúcia» manifesta essa filiação em vários aspectos, a começar pelo nome da destinatária: *Lúcia* é o título de um livro da jovem discípula de Augusto Comte, Clotilde de Vaux, publicado em Paris, em 1845. Comte conheceu Clotilde, por intermédio do irmão da moça e logo se apaixonou por ela. No entanto, os dois não casaram porque Clotilde, separada do marido, estava impossibilitada de contrair nova união. Clotilde tornou-se, assim, para esse homem mais velho e apaixonado, a musa da nova doutrina. Inspirado nessa mulher inovadora, que já havia escrito um livro e vivia uma situação singular, Comte viu nela a representante de uma nova mulher. Para o Positivismo, a mulher tem um papel significativo na sociedade, estando identificada como o *sexo afetivo*. Isso porque, reconhece a preponderância contínua do coração sobre o espírito, princípio da disciplina universal, como explica Hugo Ramírez, ao ler as cartas de Júlio de Castilhos dirigidas a sua futura esposa³. Para o fundador da sociologia do dever, a mulher, por sua natureza altruísta, tem primazia sobre os direitos, porque a dedicação está isenta de prêmios e distinções.

Especialmente na família, a mulher assume função preponderante. Na concepção positivista, o núcleo familiar é composto pelos pais dos dois cônjuges, pelo casal e pela prole. É constituída, portanto, por três gerações que representam, respectivamente, o passado, o presente e o futuro. Entre eles, deve vigorar a continuidade e a solidariedade e cabe à mulher, à esposa, preparar «o culto do grande Ser, que ela aí personifica». Quase como uma sacerdotisa, a mãe presentifica-se no santuário doméstico, materializando, por sua ação, a formação moral dos filhos e amparando o esposo nas suas tarefas. Dedicada ao extremo, a mãe positivista responde à pergunta de Clotilde de Vaux: que prazeres podem exceder os da dedicação?

Cândida Oliveira Fortes, depois, Fortes Brandão por união com o advogado e jornalista Augusto Brandão, casou tarde para os padrões da época, com 39 anos de idade, não tendo filhos. Seus filhos foram, portanto, seus alunos a quem dedicou toda a sua vida. Foi pela profissão e no jornalismo que revelou sua filiação ao Positivismo, evidenciadas especialmente nas «Cartas à Lúcia».

Em uma carta datada de 16 de agosto de 1905, expressa claramente a importância da família na educação intelectual e moral dos jovens. Os dois tipos de educação devem ser ministrados no lar, pelos pais, e apenas na falta por esclarecidos educadores, em estabelecimentos como os célebres «jardins de infância»

³ Júlio de Castilhos trocou correspondência com sua noiva e futura esposa, Honorina Costa, em que discutem os temas do Positivismo e a responsabilidade da mulher na formação do lar positivista. Essas cartas, escritas quase todas no ano de 1883, nos últimos dias do noivado e primeiros meses de casamento, estão reunidas em: Julio de Castilho, *Cartas*, edição comemorativa dos 90 anos de criação do Museu Júlio de Castilhos. Porto Alegre: IEL; AGE, 1993.

(BRANDÃO, 1905: s/p), existentes na Europa e no Rio de Janeiro. A base dessa educação é o exemplo e nela imprimem-se a energia, que deve nortear o espírito da mulher, os castigos, expressos em privações de carinho ou de folguedos, mas nunca o castigo físico. A educação que envolve três aspectos – a educação física, a moral e a intelectual – deve ser exercida em combinação entre pais e escola e, se isso não ocorrer, a mãe pode retirar a criança da escola e assumir ela, própria, a educação dos filhos. O conselho que sintetiza esse método educacional encontra-se na carta de 1 de janeiro de 1906, quando Cândida escreve: «Tudo podes conseguir e sem prejuízo para quem quer que seja, procurando chegar particularmente a um acordo com o professor ou com teu esposo, de modo que teus filhos jamais percebam a menor sombra de discussão e muito menos de azedume» (BRANDÃO, 1906: 1).

Em outros artigos, a própria missivista levanta questões que são objeto de reflexão sobre a educação dos jovens: «Não deverei eu reagir a alguma determinação errônea do professor e de meu marido, em relação à educação de meus filhos? Deverei responder sempre a todas as perguntas de meus pequenos? E se o professor não serve porque traja corretamente, ensina a faceirice aos filhos e colabora no jornalzinho da terra? O que fazer com Cecília que não quer saber mais de estudos desde que os primos lhe metam na cabeça não precisar ela disso, por ser muito chic?» Com essas indagações, apresentadas por uma mulher, numa cidade interiorana e regida por severos princípios morais e religiosos, advindos da Igreja Católica, a reação às «Cartas» não tardou a chegar.

Em 1906, o jornal *O Rio Grande*, também de Cachoeira do Sul, estampou na edição de 18 de março, a primeira «Carta à Laura» (segundo consta, a primeira apareceu em 1905), imitando a forma como Cândida Fortes iniciava suas epístolas. O teor do texto, porém, era francamente contrário às ideias vanguardistas da mestra:

Ah! Eu adoro também a mulher, que revela um talento verdadeiro em qualquer ramo da sociedade humana. Mas, Laurinha da minh'alma, não tolero aquelas que, abandonando a sua verdadeira missão, passam a vida a medir decassílabos palavrosos e a fazer contos de uma sensaboria grotesca. A mulher, para merecer o aplauso, deve escrever versos como estes de Júlia Cortines⁴ (NEVES, 1906: 1)

⁴ Júlia Cortines Laxe (1868-1948), poeta fluminense, contemporânea de Narcisa Amália, mas sem sucesso. José Veríssimo elogiou seus versos, após a publicação de seu segundo livro, em 1905: «Os poemas de Júlia Cortines distanciam-se magnificamente da poesia água-de-cheiro e de pó-de-arroz da musa feminina brasileira, e revelam em Júlia, mais que uma mulher que sabe sentir, alguém que sente com alma e coração e de forma que disputa primazias com nossos melhores poetas contemporâneos». O texto de José Veríssimo está em O Site do Rio Bonito http://www.guiarb.com.br/detalhe_noticia.asp?id_not=22.

Cândida reagiu imediatamente a essa carta e publicou em *O Commercio*, do dia 21 de março de 1906, a resposta sob o título «Vivendo às claras»:

Ao público imparcial, não a irresponsáveis, que se ocultam atrás da trincheira do anonimato, para atacar a quem segue o caminho do dever, eu dirijo a presente explicação.

Não me considero nenhuma glória de minha formosa e querida terra natal; mas tenho feito por ela e para ela, muito mais talvez do que essa desconhecida, que me agride hoje ferozmente *com ferro e brasa, (!)* unicamente porque eu fiz a defesa de um professor e declarei não crer em a má vontade do mesmo para comigo.

É o cúmulo do absurdo e da ira! (BRANDÃO, 1906: 1)

Maria das Neves, pseudônimo com que eram assinadas as «Cartas à Laura», rebateu em outro artigo, logo depois publicado em o Rio Grande, numa carta em que revela altivez e lustro cultural:

Li sofregamente a tua carta. Li-a uma, duas, três vezes. Francamente fiquei satisfeita com a resposta. O teu coração de Mestra, coirado pelos nobres sentimentos que fazem a glória das almas boas e sãs, não podia certamente lançar sobre a minha obscura pessoa a lama das sarjetas, que serve de arma à garotada boçal e desenfreada.

Quando escrevi o teu nome no alto destas colunas, não me passou pela mente a ideia de arrastar pelas ruas a tua reputação literária, para te cobrir de apodos e de vaías. Não te queria nem te quero lapidar.

Apenas desejava trazer-te para o terreno da discussão elevada, [...].

Agora, minha Laura, diz ao teu Petrarca que não me atingem os seus doestos. Ficam sobre o tapete. Deixo recomendado aos psicólogos esse caso de patologia moral. [...].

Depois de ter lido aquele acervo de tolices, eu fiz como o Fradique – tomei um banho lustral, um imenso banho de fantasia, onde derramei como perfume idôneo um frasco de Schelley e um frasco de Musset (NEVES, 1906: 1).

Não demorou muito para Maria das Neves revelar sua identidade: no artigo «Para terminar», o futuro político João Neves da Fontoura, conterrâneo de Cândida, de quem fora inclusive seu aluno, iniciara a contenda, movido pelas rivalidades políticas entre o casal Brandão e sua família. No artigo em que põe fim à querela, João Neves, um moço de 18 anos, na ocasião, escreveu:

Em face das torpezas que me lançou o casal Brandão pelas colunas do seu jornaleco mercantil, abandono o pseudônimo de *Maria das Neves*, sob o qual me ocultava, para vir dar uma resposta única e categórica aos meus imbecis detratores. [...]. O casal cuspiu-me. Ignorante e nulo, não se pôde sustentar; sentiu o peso da competência a esmagar-lhe a fatuidade e veio, então, à tona,

trazendo toda a lama das pocilgas, para lançá-la sobre a minha cabeça. A poetisa derrotada não se pôde conter; veio esvurnar sobre mim todo o seu ódio incoercível e inacabável, esquecendo os princípios salutarés de gratidão, que lhe devia inspirar o nome, que eu tenho a honra de trazer. [...] Tenho apenas 18 anos; estou numa quadra risonha, onde não chegam os rúmos da calúnia torpe dos caripantais de ofício. [...] Sigo amanhã para Porto Alegre, onde vou continuar meus estudos. [...] Do alto da minha superioridade, contemplarei sobranceiramente o rugir dos despeitos insopitáveis da inveja aviltante e bastarda, esmagando o casal com o meu desprezo. *João Neves da Fontoura* (Jornal *Rio Grande*, 1/4/1906: 1).

Cândida reagiu de forma comedida, mas com tom irônico, às palavras do ex-aluno:

O jardim está quase pronto e dentro em breve será de ali que te direi sobre os inconvenientes de uma educação mal dirigida, afugentando dele ao mesmo tempo uns daninhos insetos, que me andam a estragar encarniçadamente um canteiro de violetas, como se fossem uns pérfidos racionais...
Até breve pois (BRANDÃO, 1906: 1).

Meio século depois, ao redigir suas memórias, o político João Neves da Fontoura ainda não apagara a rivalidade e a mágoa para com a ex-professora. Ao se referir à obra de Cândida e à sua presença, assim registrou: «Havia na autora espontaneidade para versejar, mas de maneira medíocre, no tom da época e sem nada que lhe desse a duradoura marca da criação literária» (FONTOURA, 1969: 150).

As próximas «Cartas à Lúcia» tomaram outra direção tanto temática quanto filosófica, levando a autora a introduzir discussões sobre a doutrina espírita, conforme o pensamento de Allan Kardec. Como afirma a historiadora brasileira Mary del Priore, em *Do Outro Lado. A história do sobrenatural e do espiritismo*, o espiritismo que chegava ao Brasil se apresentava como uma revelação, tal como a que propiciaram Moisés ou Jesus Cristo. Ela não emanava de Deus, mas de espíritos falíveis, necessitando, portanto, da verificação e comprovação das mensagens (DEL PRIORE, 2014: 53). A relação com os mortos, a reencarnação, a crença numa recompensa ao final da jornada levaram o espiritismo a expandir-se pelo Brasil. Do ponto de vista moral e social, a doutrina visava ao «progresso individual e social» e desejava instaurar nas relações humanas um regime de transparência generalizada que poria fim à hipocrisia e à mentira» (DEL PRIORE, 2014: 56). Kardec assumiu também uma posição política moderada: colocou-se ao lado da paz, evitando revoluções, violência, tomada de poder pelas armas. As bases da nova doutrina eram claras: as desigualdades sociais deveriam ser aceitas porque necessárias ao progresso dos indivíduos. Esclarece Mary del Priore os princípios da doutrina:

Hierarquias existiam e deviam ser respeitadas. O direito à propriedade privada era sagrado, assim como ao trabalho. Os que tinham bens, por obrigação moral deviam compartilhá-los. A redistribuição de riqueza ficava por conta da caridade. Só ao final da «grande jornada» os indivíduos se encontrariam iguais em luz (DEL PRIORE, 2014: 56-57).

Fazia sentido, portanto, o espiritismo: não só se coadunava com a educação moral preconizada pelo Positivismo, como prevaleciam nele ideias de paz, não violência, que precisavam ser adotadas num território recém-saído das armas, envolvido numa guerra fratricida e violenta, marcada pela mais sanguinolenta forma de abate – a degola – que ocorrera entre 1893 e 1897.

Cândida reconhece nos pressupostos da doutrina maior logicidade do que na religião católica. Em carta de 9 de maio de 1906, ela fala abertamente sobre isso, reconhecendo que «a doutrina espírita é mais lógica do que a católica e mais de acordo com a moral e rica de consoladoras promessas». A imortalidade da alma ou a «reencarnação» e a «pluralidade de mundos» (DEL PRIORE, 2014: 55), como diz Mary del Priore, que constituem a base do movimento, são abordados por Cândida, não de forma passiva, mas como motivo de reflexão e experimentação. Ela mesma põe sob suspeita as bases doutrinárias da religião, levantando várias indagações ao colega Artur Soares, jornalista como ela, e adepto fervoroso do kardecismo. As perguntas de Cândida atingem o cerne do pensamento da religião: Como ciência, quem descobriu a origem dos fenômenos e estabeleceu regras para seu conhecimento? São suas surpresas simples projeções de nossa vontade? Não desempenhará em tudo isso um papel dominante a nossa própria potência espiritual? Como pode o homem ser considerado responsável pelos atos nesse mundo praticados, quando a ciência prova que tais atos não passam de consequências do temperamento e este não depende de nossa vontade, pois que o herdamos e sobre ele influem milhares de circunstâncias alheias até ao nosso entendimento?»

Em 1912, Cândida obteve reconhecimento nacional, quando o poema «Elegia» foi lido junto à sepultura do Barão do Rio Branco, por ocasião do 30.º dia de falecimento dessa figura política. Segundo consta na obra *Cachoeira Histórica e Informativa*, «esse poema, submetido a concurso, realizado no Rio de Janeiro, entre a fina intelectualidade contemporânea brasileira, mereceu o primeiro lugar e foi recitado à beira do túmulo do excelso vencedor das Missões, no 30.º dia de seu passamento». Logo depois, foi publicado na forma de volante, provavelmente às expensas da autora. Confirmava-se, assim, sua vocação de poeta que iniciara em 1897 com a publicação de um livro intitulado *Fantasias* e publicado em Porto Alegre pelas Oficinas do *Correio do Povo*. Nele, sob o pseudônimo de Caniflor, dividiu o livro em duas partes: com esse pseudônimo assinou *Revérberos*; sob o pseudônimo de Marina escreveu «Cartas à minha irmã».

A partir da década de 1910, voltou-se mais para a atividade docente, que compatibilizava com a jornalística. Pela primeira, buscava um lugar ao sol à educação dos jovens de sua terra, oficiando às autoridades sobre espaço para a escola pública, denominação de colégios, divulgação de obras de autores nacionais – Cândida recebeu Coelho Neto e Olavo Bilac quando esses visitaram Cachoeira.

Crítica e polêmica, formadora de gerações, poeta, jornalista e administradora, Cândida Fortes Brandão aliou em sua personalidade a máxima comtiana – *destinadas a formar homens, as mulheres devem ser, como todos os autores, julgadas pelas suas obras*. Em tempo de feminismo, em tempos de discussão sobre o lugar da mulher, o empoderamento do discurso feminino, certamente essa professora de uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, mostrou que, mesmo «trancada nesse espaço limitado», foi capaz de se fazer ouvir e expressar seu pensamento. Poderiam ser dela as palavras proferidas por Virginia Woolf, quase duas décadas depois, não no interior do Rio Grande, mas na Inglaterra pós-sufragista:

Ah! mas eles não podem comprar a literatura também. A literatura é franqueada a todos. Recuso-me a permitir que você, por mais Bedel que seja, me mande sair do gramado, tranque suas bibliotecas, se quiser, mas não há portão, nem fechadura, nem trinco que você consiga colocar na liberdade da minha mente.⁵

Uma mulher de faca na bota, mas valendo-se da arma mais eficiente: a educação. Uma mulher de faca na boca que emitiu sua opinião livremente, definiu seu lugar numa cultura historicamente masculina, fazendo valer a sua voz de mulher ainda que numa pequena cidade no interior do estado mais meridional do Brasil.

⁵ WOOLF, Virginia, <https://www.passeidireto.com/arquivo/5911853/um-teto-todo-seu—virginia-woolf/20> [5 de janeiro de 2017].

Referências bibliográficas

CASTILHO, Júlio de (1993). *Cartas*. Edição comemorativa dos 90 anos de criação do Museu Júlio de Castilhos. Porto Alegre: IEL; AGE.

FONTOURA, João Neves (1969). *Memórias*. Borges de Medeiros e seu tempo. Porto Alegre: Globo, v. 1.

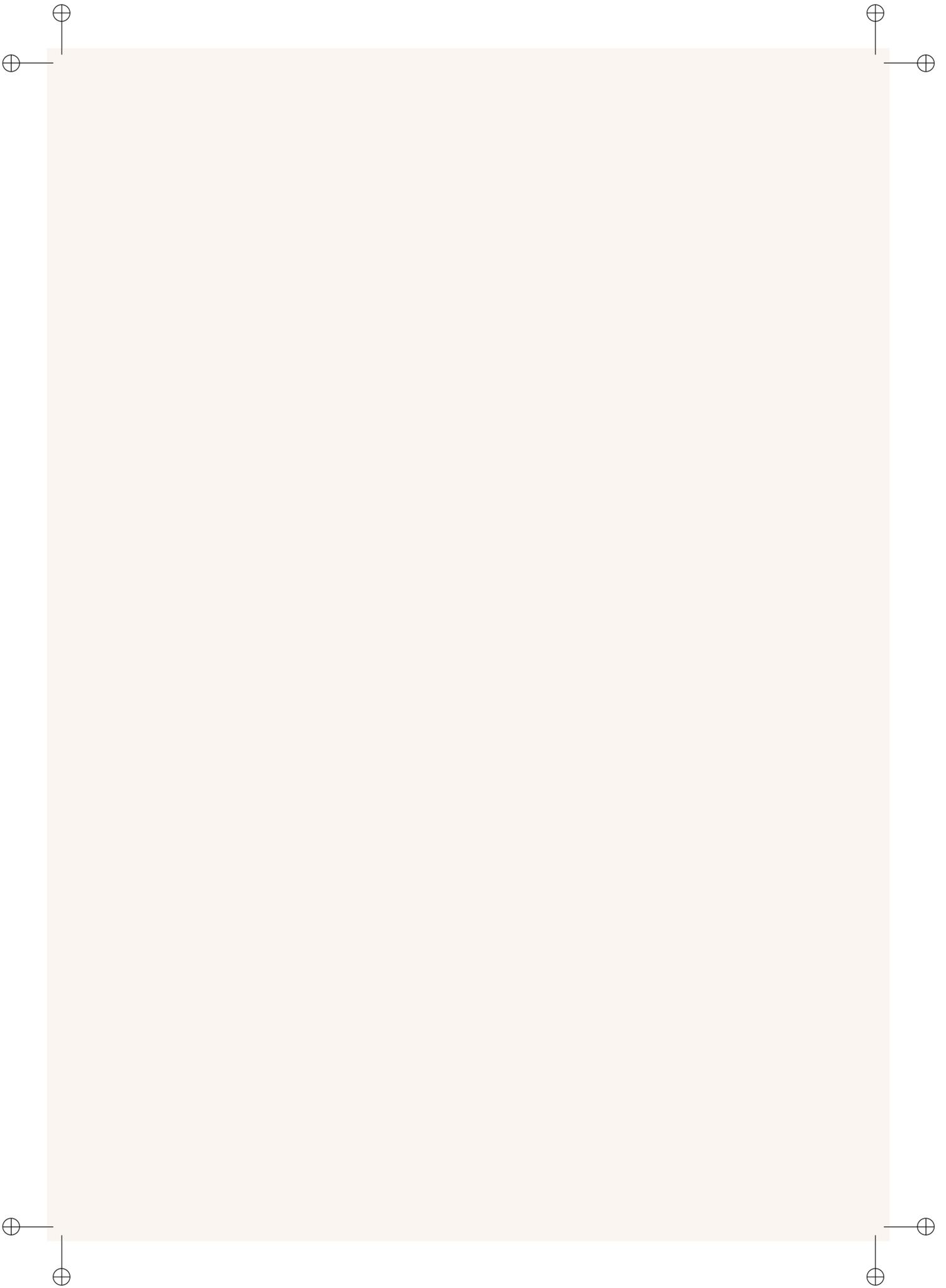
FORTES, Cândida d'Oliveira (1897). *Fantasia*. Porto Alegre: Oficinas do *Correio do Povo*.

DEL PRIORE, Mary (2014). *Do outro lado. A história do sobrenatural e do espiritismo*. São Paulo: Planeta.

RITZEL, Mirian R. M. *Cândida Fortes Brandão – uma vida reconstituída pela obra*. [mimeo].

WOOLF, Virginia: <https://www.passeidireto.com/arquivo/5911853/um-teto-to-do-seu—virginia-woolf/20>. [5 de janeiro de 2017].

Site do Rio Bonito: http://www.guiarb.com.br/detalhe_noticia.asp?id_not=22.



Alba Valdez: uma escritura desarquivada

Odalice de Castro Silva¹



¹ Universidade Federal do Ceará, Brasil.

A magia da escrita tem este poder: ao tocar com o olhar cada pessoa cujo retrato a narradora vê, ou não vê – em caso de sua ausência no álbum –, a pessoa retratada, ou não, adquire vida. Já não mais como simples pessoa, mas como uma personagem em ação que atua segundo o comando da narradora, mediante filtro de sua memória.

Nessa altura, como definir o que é mesmo produto da memória e o que é invenção? Ou não seria tudo uma reinvenção, a partir dos cacós que a memória deixou? Seja como for, há um fluxo narrativo que integra os elementos da composição em escala harmônica, envolvidos que se acham por um elo que os une: o doce e intenso respeito pelos valores culturais ali colocados em cena.

(GOTLIB, 2012: 61)

1. As primeiras memórias

O ano de 1901, o da publicação de *Em Sonho...* (Fantasias), marca um limite para Alba Valdez (1874-1962), a escritora, jornalista, educadora, membro de Instituições como o Instituto Histórico do Ceará, a Academia Cearense de Letras em 1904, fundadora da Primeira «Liga Feminista Cearense» nascida numa pequena localidade serrana Itapajé, na região norte do estado do Ceará.

Recebeu no batismo o nome de Maria Rodrigues Alves Peixe, filha de pais remediados, mas que tiveram de procurar sobrevivência na direção de Fortaleza, em virtude da terrível seca de 1877 que deixou a família desamparada. A parada em Soure, hoje Caucaia, mudou o destino do casal e dos filhos. Tudo isto aconteceu até os anos de 1882, aproximadamente, quando se estabeleceram na capital e as condições de vida proporcionaram a Maria os estudos iniciais e, posteriormente, uma formação profissional para o ensino, a que ela dedicaria várias décadas de sua vida.

Falávamos de 1901 como um limite, uma vez que, já se iniciara na participação jornalística, a convite de Justiniano de Serpa, seu professor e a quem dedica, entre outras pessoas de sua admiração, o livro *Em Sonho...* Nesta ocasião, adota o nome Alba Valdez com o qual se tornará respeitada e admirada como uma das vozes mais eminentes de seu tempo, tanto no pronunciamento de discursos, quanto na escrita a que imprimiu suas convicções, seus princípios, os motivos pelos quais tornou-se uma defensora dos direitos humanos, pelos quais denunciou a condição inferior da mulher, espoliada por um sistema de convenções que amesquinhava a inteligência, a liberdade e a participação da mulher em todos os setores para os quais ela poderia contribuir.

Consideramos um limite o momento da mudança de nome porque a memória estava ligada às origens e à formação de Maria; a escrita que evocava-inventava

as crônicas, paisagens, estorietas, romancetes, retratos nascia da personagem Alba Valdez. Dividida entre duas identidades, nasce uma figura híbrida, a da escritora lírica, a imagem da melancolia e uma outra, a face inspirada em heroínas da História: Bárbara de Alencar, Jovita Feitosa, Maria Tomásia, nomes fundadores do pensamento libertário.

Alba tinha vinte e quatro anos e o conjunto das trinta e sete crônicas está marcado com a importância inspiradora de pessoas que contribuíram para a formação de valores; os nomes que estão apostos na dedicatória do livro atestam já o reconhecimento da trajetória de uma etapa de sua vida daí em diante, depois da escrita das crônicas de matiz autobiográfico, podemos vislumbrar a dinâmica de sua participação na cena pública de Fortaleza.

Observamos, na evocação das crônicas de *Em Sonho...* uma certa tendência da narradora por compreender os espaços, as pessoas, e também os encontros, as perdas, a separação, o enlevo diante do mistério da natureza e dos enigmas do humano. Já seria o tempo de ensaiar uma primeira escrita de viés autobiográfico, em que narradora-autora, ora disfarçada pela primeira pessoa, ora de forma mais indireta, encena momentos vividos ou fantasiados como está sugerido no subtítulo do livro?

Para o filósofo Mauro Maldonato, em «Uma epistemologia interior», inspirado por epígrafe de Albert Camus, cuja imagem suscitada por «empreender a geografia de um certo deserto», poderia igualmente assemelhar-se a um limite que se ergue diante daquele que pensa e pesa sua vida,

Uma autobiografia é um experimento de resultados inevitavelmente incertos. Não há estrelas para aclarar o caminho e o impulso da vida é muito forte para que uma anamnese, mesmo a mais cuidadosa, possa reestabelecer o seu sentido. Como poderíamos formar uma opinião definitiva sobre nós mesmos, se falta um ponto fora de nós desde o qual possamos nos observar e pensar e contar? Só podemos contar uma história. A nossa história. Que afinal é a história de uma viagem *psíquica* que só conhecemos e decidimos em parte. Isso já bastaria para nos dissuadir de julgamentos definitivos sobre nós mesmos e as coisas. (MALDONATO, 2004: 77)

A escrita de *Em Sonho...*, em arco-espaco-tempo de «ressonâncias perturbantes» (MALDONATO, 2004: 79), ampara-se nas experiências de um passado recente, fonte do sentimento lacunar da saudade que alimenta, entre outras sensações vividas no simbolismo dos temas das crônicas, a vontade de contar-se através das imagens ligadas ao eu, outras indiretas, que narram, descrevem, delineiam figuras do álbum. Na outra coluna, a do devir, Alba Valdez ampara a falta que aparece a cada página, como a compor os traços fugidios do que já se vislumbra na expectativa do talvez.

Tudo ainda era incerteza e os vinte e quatro anos apontavam o futuro como uma viagem para o desconhecido, com um gosto já do inapreensível. Como na expectativa do filósofo diante dos cruzamentos da vida: «A única certeza era a incerteza causada pelo êxodo de tudo o que era conhecido. Familiar, experimentado» (MALDONATO, 2004: 79).

A percepção intuitiva apontava as perdas que viriam. A vida que se esboçava já estava marcada pela errância entre as duas imagens que, em efígie, traçavam as inquietudes que cobrem a escrita, como uma pátina nuançada de tons alegres e de tons expectantes que não escapam ao leitor das crônicas.

As figuras desenhadas-retratadas no Álbum de Alba Valdez são vivas, tenham tido existência real – como as que são declaradas nas dedicatórias, – ou não, como as que são sugeridas, «Angélica – A uma criança» (p. 48), «Miragem – A ***» (p. 105).

No dizer de Nádia B. Gottib, na epígrafe deste artigo, «Mediante filtro da memória» (GOTTIB, 2012: 61), «como definir o que é mesmo produto da memória e o que é invenção?», constatamos nos textos de Alba Valdez essa similitude a criar uma zona de indefinição que alimenta a liberdade da escrita de natureza ambígua: «Ou não seria tudo uma reinvenção a partir dos cacos que a memória deixou?» Não seria a de Alba uma memória muito recente, ainda muito nítida, a misturar-se às descobertas muito novas, no mundo de intelectuais, acadêmicos, professores reconhecidos, romancistas consagrados, poetas de circulação nas Academias e Cenáculos?

Elencamos do mundo da política, do jornalismo, da Literatura em prosa e em verso, nomes como Bruno Barbosa – «Noite Cearense»; Ulysses Bezerra – «Sonho e Saudade»; Justiniano de Serpa – «A esperança» e «Auta de Souza»; Mello Rezende – «Forasteira»; F. Weyne – «Através dos Sonhos»; F(rancisca) Clotilde – «Volta ao Ninho» e «À Exímia poetisa F. Clotilde – Flor da Noite»; Rodolpho Theophilo – «O Frade de Pedra», entre outros de igual destaque, aos quais Alba reuniu crônicas dedicadas a uma memória mais íntima «À Minha Mãe – Recordações», «Aos meus irmãos – Cair de Folhas»; «À minha Irmã Júlia – O Despertar de um Sonho»; a esses juntam-se aqueles ligados a amores desfeitos e outros reconciliados.

O leitor segue ao pé da narradora «um fluxo narrativo que integra os elementos de composição em escala harmônica, envolvidos que se acham por um elo que os une» (GOTTIB, 2012: 61), da mesma forma que entre os «esboços a serem ampliados» que compõem *Retratos Antigos*, pela memória de Elisa Lispector (1911-1989), tirando do esquecimento imagens de quando em criança veio com os pais para o Brasil, sendo a este tempo, Clarice Lispector, sua irmã, que mais tarde se tornaria a escritora famosa, um bebê de dois meses, em 1920.

Embora as trinta e sete crônicas de Alba Valdez sejam quadros individuais, eles estão interligados pelo fluxo da memória que os harmoniza num retábulo de panejamento igual ao número de narrativas. Dentre elas, destacamos aquela que Alba intitulou «Auta de Sousa», para em item à frente examinarmos sua composição, também publicada em 1902, no *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o ano de 1903*, página 214, com a referência em pé de página a «Em Sonho», transcrita conforme o acordo ortográfico de 1990.

2. A reinvenção de devaneios

Onde é tecido o ambíguo, entre Maria Rodrigues e Alba Valdez, a crônica perde o casual do lugar-comum e entra para o mistério das ilusões e fantasias para se aproximar do que está oculto ao olhar automatizado do dia-a-dia. Instalavam-se ambas num espaço entre margens, onde acontece a ambiguidade de contar a própria vida dividida entre duas figurações. Qual a verdadeira? Para o tempo uma da outra? Jean Starobinski trata de imagens da escrita de Rousseau na narcísica atitude de ver-se no ambíguo a que associamos o lirismo melancólico de Alba Valdez:

Pode-se dizer a verdade sobre si mesmo? Sim, afirma Rousseau.

A autobiografia tem acesso à verdade infinitamente melhor que qualquer pintura que observe seu modelo exterior. Os pintores se contentam com o verossímil; constroem a realidade muito mais do que a imitam, e permanecem para sempre afastados da alma de que deveriam ter feito o retrato daí sua audácia na arbitrariedade: Apreendem-se os traços salientes de um caráter, ligam-se esses traços por meio de traços da invenção, e desde que o todo componha uma fisionomia, o que importa que ela se assemelhe? Ninguém pode julgar isso! Vista de fora, a imagem de um ser é sempre inverificável. (STAROBINSKI, 1991: 193)

A constatação do «inverificável» acompanha sempre quem se dispõe a enfrentar a tentativa de apreensão de um ser ou de sua imagem, uma vez que toda expressão é uma luta de signos e entre signos; no entanto, na condição de imagem no que comporta de transitório e sob as coerções do momento que tenta captar um ser de seu exterior, a consciência da intervenção do desvio conforta o narrador na tarefa que se impôs de gravar uma fisionomia submetida à mutação irreversível do tempo. O resultado é o que foi possível reter entre o tempo da escrita e o tempo do ato de perceber o objeto de interesse em questão.

No quadro «Recordações – À minha mãe», a narradora guia o leitor durante uma viagem, «transpondo serras agrestes, planícies», paisagem que o leitor poderia associar à viagem que Alba Valdez fez de retorno a Itapajé, aos doze anos,

referida em trecho de *Dias de Luz – Recordações da Adolescência* (1907), provavelmente nove anos depois do êxodo de 1877; isto é, por volta de 1886. A similitude entre «Recordações», que escreve uma cena «experimentada» durante o passeio relatado e o elemento desencadeador da ligação entre vida e memória é a canção entoada por uma mulher que acalenta o filho, como sua mãe fazia com a narradora, aqui tomando a dianteira da invenção através da nota muito pessoal de uma experiência vivida na infância e despertada pelos versos, chamados a si pela autora.

Acontece em «Recordações» um cruzamento associativo entre narradora e autora proporcionado pelos indícios autobiográficos ficcionalizados, é certo, de escritos anteriores dos quais emanam a saudade, a falta de momentos vividos ao lado de pessoas queridas, mas igualmente evocados através de situações, lugares e figuras humanas cobertas por uma espécie de nuvem que quebra uma desejável nitidez que deixaria a escrita menos ambígua, mas com perda das sugestões que envolvem o leitor, às vezes, insistente em abrir os enigmas dos quadros:

Silenciosos, íamos caminho em fora, absortos em vago cismar...
Despertou-nos voz de mulher, voz suavíssima que entoava uma canção cuja música jamais ouvira, porém os versos eram semelhantes aos que cantava minha mãe, quando em pequeninos nos punha ao regaço, a mim e aos meus irmãos. O canto era mui belo, que mais o fazia a solidão do ermo e nesse momento nem sei o que me passou pelo coração a ouvi-lo. (VALDEZ, 1901: 35)

A narração é conduzida ora na primeira pessoa do plural – nós – ora na primeira do singular. O trajeto é quase todo percorrido na companhia de alguém (ou de mais pessoas que não são referidas na escrita), mas quando acontece o ponto-chave da cena que traz a infância, a narradora assume o tom nostálgico e íntimo que não divide com ninguém:

Saudades torturavam-me porque, além, muito além, tinham ficado minha mãe, meus irmãos a quem talvez não abraçaria tão cedo; o corpo ia, porém a alma, essa desprendera-se-me e voltava em torno do ninho paterno desde que de lá eu partira!» (VALDEZ, 1901: 31)

Velara-me a percepção nuvem de misteriosa ventura que outra me parecera a travessia; nem mais me envolvia a tristeza; [...] (*idem*, 1901: 35)

Por muito tempo embalou-me aquela melopéia lindíssima de infinita saudade e amor até que cessou de todo, extinguindo-se lentamente, a morrer pelas quebradas (*idem*, 1901: 35).

O leitor retém de «Recordações» sobretudo o penúltimo parágrafo pois ele é, por excelência, o trecho da escrita que fixa a imagem evocadora de cismas da narradora, entregando, à leitura, um momento de afetividade e enlevo, soltando as capas que se colam à escrita, as generalizações, as descrições caracterizadoras, expondo o «eu» ao que Roland Barthes considerou em «Volta à biografia», de *A Preparação do Romance* (2005: 168) como «curiosidade biográfica» que ter-se-ia desenvolvido em seus planos de forma muito livre em relação a projetos anteriormente trabalhados pelo crítico francês como uma «nebulosa biográfica», como um desejo/necessidade de personalização da escrita, como uma projeção próxima do sujeito da enunciação, para evitar a frieza pouco convincente do distanciamento de enunciados que pouco dizem de quem dá forma à escrita.

Como «fantasias» de si movem-se as visões evocadas nas crônicas de *Em Sonho...*, partícipe da nebulosa que se dispersa entre pessoas admiradas, as que ela amava, os lugares queridos, cenas que a arrastam para um centro do qual partem as figurações inscritas nos quadros do livro, as memórias mais recuadas na infância e adolescência, já portadoras de força suficiente para em dispersão centrífuga fazer a autora ouvir os silêncios e as falhas, os motivos de sua escritura.

Em *A Literatura e a Vida*, Gilles Deleuze, ao afirmar que «Cada escritor é obrigado a fazer a sua língua» (DELEUZE, 1993: 7), avança a compreensão do leitor para aproximar-se do texto-devaneio feito de visões e audições, espaço da percepção:

Estas visões não são fantasmas, mas verdadeiras idéias que o escritor vê e escuta nos interstícios da linguagem, nos hiatos de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que fazem parte dele, como uma eternidade que não pode ser revelada a não ser no devir, uma paisagem que não aparece a não ser em movimento. Não estão fora da linguagem, elas são o seu lado de fora. O escritor enquanto vidente e ouvinte, objetivo da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Idéias.

Vidente e ouvinte de seu tempo, dispersa entre os seus motivos, Alba Valdez preparava-se, também com *Dias de Luz* (1907) para os projetos que assumiria do começo do século XX até os últimos trabalhos que daria a público tanto para as Instituições às quais se associaria, bem como na carreira jornalística e ainda pronunciando-se sobre acontecimentos que afetavam a vida da sociedade à qual estava inserida, através da força de suas idéias, de sua voz e escrita.

3. Elogio a Auta de Sousa²

Tudo que se escreve é ausência e falta. Não se escreve sobre plenitude. Vive-se a plenitude como fenômeno inescrevível. O que acontece à escrita que sucede ao vivido é a prova da incompletude, geradora de devaneio, começo da melancolia. Confunde-se com tristeza? Algumas vezes o não-vivido é, paradoxalmente, experimentado com antípodas da falta, como uma necessidade. O que devaneia está saciado do que lhe falta, por menos ou por mais. A escrita é o espaço-tempo do que não chegou a acontecer, a percepção da incompletude, aponta entretanto, para lacunas naquele que as sente.

Pela morte de Auta de Sousa (1876-1901), poeta nascida no interior do Rio Grande do Norte e falecida em Natal, capital do estado, Alba Valdez escreveu-lhe um elogio. Aproximou as duas escritoras a tendência ao simbolismo da linguagem a apontar a introspecção, numa busca por encontrar-se, cada uma em contingências próprias. Auta, mais espiritualista, deixou um livro de poemas – *Horto*³ –, publicado no mesmo ano da escrita de *Em Sonho...*, 1900. O texto que lhe ofereceu Alba Valdez toma a forma de uma elegia em camafeu, iluminado por doce afinidade e simpatia. Transcrevemos a íntegra da elegia para a poeta desaparecida aos vinte e cinco anos:

Auta de Sousa

Como uma estrela que brilha e desaparece, deixando após si um rastilho de luz, foi a tua vida, oh! doce filha das musas!

Há nos teus versos aquela claridade suave, que inunda o horizonte, ao despertar das alvoradas de maio; a música divina repassada de saudade, que um anjo exilado tange na lira, ao recordar as delícias santas do paraíso.

E te foste aos vinte anos!... Os passarinhos cantam durante toda a primavera para depois se irem pelo azul afora cantar além; e tu? Depressa rufaste as asas virginais; de balde o sol estende a sua estringe de ouro pela coma das árvores suspirosas! De balde as noites tranquilas enfeitam-se de flores, que nascem aos pés de Deus! Para sempre te levou a nostalgia do céu.

Respiro a olência do *Horto*, que regaste com lágrimas, e nele vagueio presa da tortura quintessenciada dos que têm a alma vazia, sem esperanças.

É muito triste, vagar assim pelo mundo; mas quando nele ainda palpítam os corações de nossos pais e irmãozinhos, – que consolador não é afogar todo esse amargo sentir em tão brandos seios!

² O nome da poeta Auta de Sousa assim está grafado na transcrição do *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro para o ano de 1903*, publicado em Lisboa no ano de 1902, página 214, enquanto na edição original e até o momento presente única de *Em Sonho...* (Fantasias), publicado em 1901, no Ceará, à página 36, grafa-se Souza.

³ O título do livro de Auta de Sousa, *Horto*, está grafado no *Novo Almanach* em itálico destacado e no *Livro Em Sonho...*, 1981, com letras em caixa alta, à página 37.

Ouçõ sentidas endeixas no teu florente jardim, e teu nome ressalta como uma nota de dor: uma velhinha, olhos para o alto e pérolas caindo, murmura: «Onde está ela, o fulgor que era d'este inverno?»
E a tua imagem que sonho muito bela e vaporosa, parece-me vê-la pairar nas nuvens nacaradas da imensa altura.
Encheste os caminhos misteriosos, que atravessaste, com os sons divinais da tua lira, e miríadas de astros, sorrindo, voaram fazendo cortejo e constelando-te a cândida roupagem.
Foi assim que ficou escuro o céu azul da pátria.

Enquanto seus escritos eram publicados em Fortaleza, em outras cidades do país e em outros lugares, como Lisboa, Alba Valdez construía uma escritura de traços classicizantes, mas, ao mesmo tempo ligada às tendências finisseculares, oriundas dos movimentos de alto formalismo, como o parnasianismo e o simbolismo, e atenta às expectativas de mudanças que invadiam o século XX, sob os rótulos das vanguardas artísticas, hoje, históricas.

Um desses traços a imprimir à escrita de Alba Valdez a percepção de tempos que retroagiam e avançavam por formas de linguagem entre heranças e experimentos encontra-se no formato do fragmento ou texto segmentado em crônicas, cenas, retratos e momentos e surpreendidos ao ritmo dos acontecimentos do cotidiano, nas surpresas e expectativas do dia-a-dia daqueles tempos: 1900.

Nas palavras de Friedrich Schlegel, «Um fragmento deve ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo ao redor e perfeito em si mesmo» (*apud* SELIGMANN-SILVA, 1999: 41).

Há cento e dezasseis anos Alba Valdez vislumbra o seu contemporâneo entre o passado e o futuro, expressando-o entre outras formas na crônica-fragmento.

Para um panorama mais amplo da produção intelectual de Alba Valdez, crônicas e artigos para o *Almanach de Lembranças Luso-brasileiro para o ano de 1903*, em Lisboa, 1902; os livros *Em Sonho* (Fantasias), 1901 e *Dias de Luz* (Recordações da Adolescência), 1907; capítulo para livro inacabado, *Alguns Registros de Minha Vida*, publicado pela Revista da Academia Cearense de Letras, em 1940; no «Álbum da Mala da Europa», *Le Matin*, em Paris, «A Carta», em francês; seguindo-se em torno de quarenta publicações em diversos periódicos e revistas da Academia Cearense de Letras, do Instituto Histórico do Ceará e jornais do estado do Ceará e de outras localidades no país.

Alba Valdez apresenta-se-nos como não apenas uma escritura em desarquivamento, mas como uma tentativa de ouvirmos, nos interstícios de sua linguagem lírica e combativa a um só tempo, as articulações complexas entre sua vida e o conjunto do que chamamos de sua obra, através de uma memória ficcionalizada repartida em fragmentos: crônicas, cartas, momentos inscritos entre aberturas da nebulosa autobiográfica, em que se converte a escrita, à distância de tantas décadas, alguns fragmentos já de mais de cem anos.

São recortes em desarquivamento, aqui e ali iluminados pela resistência de seus leitores, pelos raios e ângulos de fotografias que em sequência que acompanha sua trajetória fixam traços da beleza de sua pessoa. O desarquivamento tenta salvar do esquecimento vidas operosas e fascinantes como a de Alba Valdez, através de «doce e intenso respeito» pela vida reinventada.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland (2005). *A Preparação do Romance* vol II. *A obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et Clinique*. Paris: Minuit.

GOTLIB, Nádía Battella (2012). *Retratos Antigos. (Esboços a serem ampliados)*. Belo Horizonte: Ed UFMG.

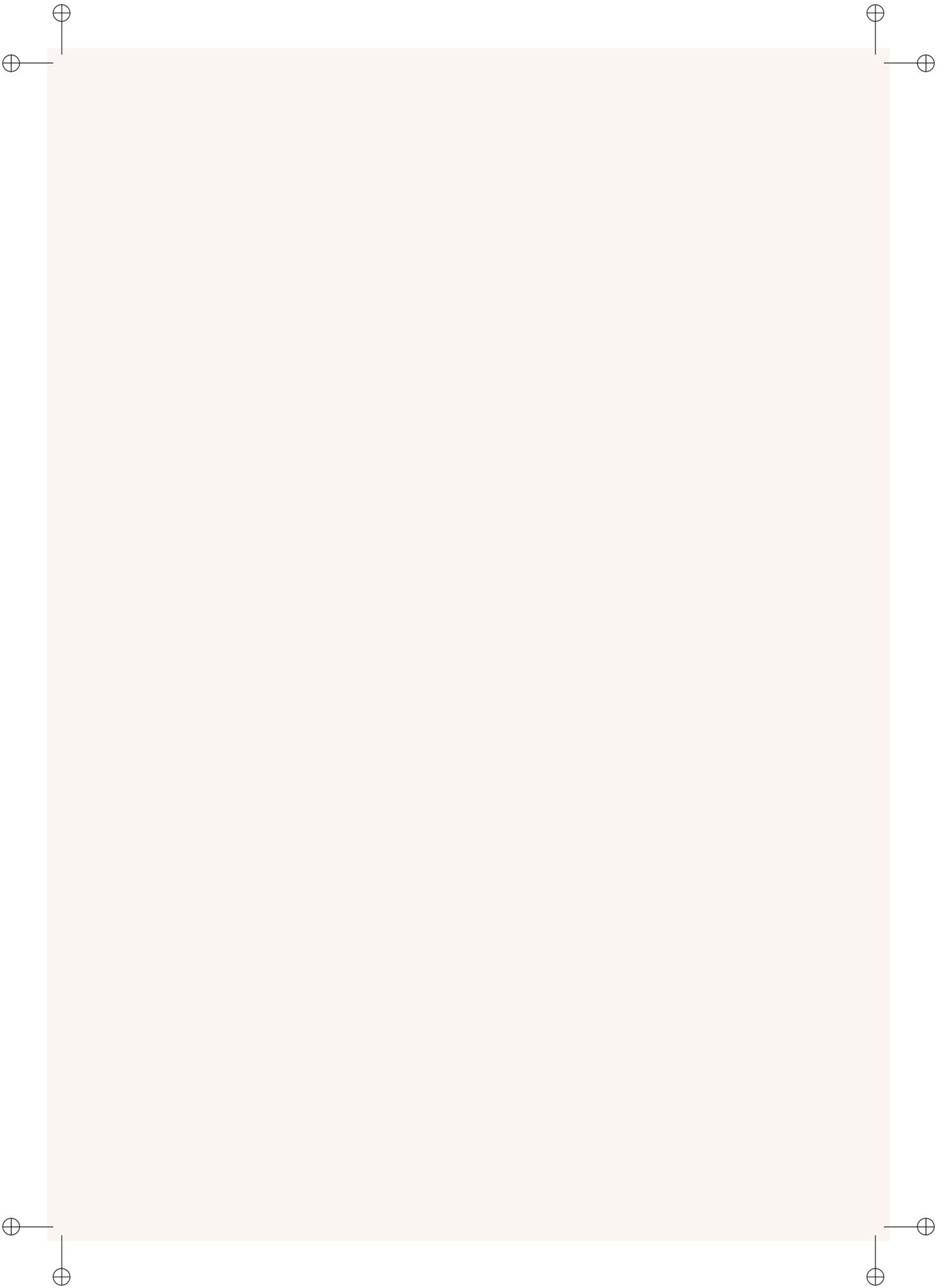
MALDONATO, Mauro (2004). *Raízes Errantes*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: SESC; Ed. 34.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (1999). *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Literária*. São Paulo: Ed. Iluminuras.

STAROBINSKI, Jean (1991). Jean Jacques Rousseau. *A Transparência e o Obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras.

VALDEZ, Alba (1901). *Em Sonho... (Fantasias)*. Ceará: Typografia Moderna a Vapor – Ateliers Louis.

VALDEZ, Alba (1907). *Dias de Luz (Recordações da Adolescência)*. Ceará: Typografia Minerva, Fortaleza.



Alice Moderno: a emancipação através da imprensa

Adriana Mello Guimarães¹



¹ Instituto Politécnico de Portalegre / Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.

No faltan a la mujer ninguna de las condiciones necesarias para el periodismo

(COLUMBINE, 1905: 88)

A epígrafe escrita pela jornalista espanhola Columbine é bem representativa das novas ideias que circulavam pela Península Ibérica no início do século XX. Nesta época, os papéis sociais masculinos e femininos ainda estavam alicerçados em fronteiras que demarcavam a esfera pública da esfera privada. Interessante é notar que, apesar de todos os constrangimentos, desde o século XIX, em Portugal, deparamo-nos com diversas mulheres a escrever para jornais e revistas. Cabe salientar também que ainda neste período encontramos alguns periódicos fundados e dirigidos por elementos femininos. No entanto, como afirma Filipa Subtil, convém sublinhar que a presença feminina nas redações (ao longo de todo o século passado até à década de 70) acontecia de «forma excepcional, acompanhando a dinâmica generalizada de escassa integração das mulheres no mundo do emprego» (SUBTIL, F., 2009: 93).

Mas, afinal, o que significa ser mulher no final do século XIX? Observemos, em primeiro lugar, a forma como o Direito português controlava as mulheres, através da análise seguinte de Teresa Pizarro Beleza:

Em comum teriam apenas as fortes limitações à sua capacidade que lhes eram impostas antes de mais pela Lei, mas também em larga medida pelos hábitos e convicções sociais dominantes (...). Essas limitações eram, no que respeita à Lei, sobretudo impostas às mulheres casadas – porque o destino «natural» das mulheres era o casamento e a família (...) havia ainda, na esfera pública, as limitações de participação política (voto), profissionais (...), militares (...), de aquisição ou perda de nacionalidade, etc. A ligação das mulheres ao Estado era estabelecida de forma indireta, tipicamente através do marido, que neste sentido sucedia ao pai (...) Não eram, portanto, cidadãs de pleno direito. (BELEZA, T., 2015: 13, 14)

A ideia que desse testemunho se colhe é esclarecedora: a ligação das mulheres ao Estado era limitadora e indireta (ao homem cabia representar a família perante o Estado). O olhar de Sigrid Weigel alerta ainda para uma outra questão que continua a ser muito atual: «En el orden masculino, la mujer ha aprendido a verse como inferior, inauténtica e incompleta. (...) Ella ve el mundo a través de unas gafas masculinas» (WEIGEL, S., 1986: 72).

Apesar dessas restrições, convém esclarecer que a mulher finissecular não vivia, apenas, num período de absoluta submissão, pois essa época assinala também o nascimento das ideias precursoras do feminismo. Sublinhe-se que

o reconhecimento do direito à educação começou a ampliar-se e o acesso à escolarização acabou por descerrar à mulher oitocentista uma oportunidade para aceder à vida pública. Para tentarmos demarcar o clima da época retenha-se, ainda, que Portugal era um país com escassos leitores. «Segundo o censo de 1878, a população portuguesa era de cerca de 4 milhões de habitantes e, desses, só 15,6% sabiam ler e escrever», sendo a taxa de analfabetismo feminino de 89,3% (SERRÃO, J., 1983: 53).

Progressivamente as ideologias ligadas à promoção da igualdade tentaram inverter a situação de dependência vivida pelas mulheres. No entanto, essa necessidade de mudança e de modernização não obteve eco de imediato em toda a sociedade portuguesa. No início, «apenas atingiu as personalidades mais informadas (...) As portuguesas exercitaram as facetas de reivindicação feminina quase só individualmente, na imprensa» (LOPES, A., 2005: 600). Tais constatações destacam a importância da imprensa nessa altura. Como foi a participação feminina nos periódicos? Ana Maria Lopes constatou que a colaboração foi irregular, mas expressiva:

De facto, apesar de algumas mulheres colaborarem desde 1812 na imprensa masculina, só começam a aparecer regularmente nos periódicos femininos a partir de 1836. Entre 50 e 70, fazem-nos com constância e inteligentemente, e por vezes de forma ostensiva e desabrida. Cresce então a sua combatividade pública, para logo se silenciarem entre 70 e 80. Retomam gradualmente a sua atividade na década de 80 e a sua importância com alguns textos capitais. Desde então, nunca mais deixaram de fazer ouvir a sua voz (LOPES, A., 2005: 604).

Ou seja, o sexo feminino, entre 1850 e 1870, adquiriu maior liberdade de expressão e participação nos jornais. Acresce que, paulatinamente, a imprensa também mudou. Passo a passo, o jornal tornou-se num produto e a informação transformou-se de opinativa para cada vez mais objetiva. Como apurou José Tengarrinha, «só entre 1865 e 1885 é que se estabeleceram em Portugal as condições propícias à transformação industrial da imprensa» (TENGARRINHA, J., 1965: 127), o que deu ênfase à informação como preocupação e objetivo. Nesse período, destacamos o surgimento do *Diário de Notícias* (1/1/1865), um jornal barato, acessível, que inovou o panorama jornalístico oitocentista.

Inserida neste contexto de mudanças, destacamos a açoriana Alice Augusta Maulaz Moderno (1867-1946) que, além de jornalista, escritora e poetisa, foi professora e mulher de negócios. Avançou como ativista, nos Açores, das organizações de mulheres da Primeira República, tendo militado na Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, na Associação de Propaganda Feminista e na Associação Feminina de Propaganda Democrática. Ou seja, foi uma precursora do feminismo.

Nos Açores, onde viveu toda a sua vida, Alice Moderno foi pioneira: rompeu com os limites do espaço privado e publicou e dirigiu jornais e revistas em pleno século XIX. No nosso entender, uma das primeiras conquistas da açoriana foi aprender a ler: «Foi com a minha mãe que aprendi a ler, e é este certamente, de tantos o que lhe devo, o maior favor que me fez» (MODERNO, A., *apud* VILHENA, M., 2001: 21). No que diz respeito à sua formação intelectual, é ponto assente que Alice Moderno foi a primeira mulher a frequentar o Liceu de Ponta Delgada. Acresce que Carlos Enes, no *Dicionário de Educadores Portugueses* (2003), afirma que Alice concluiu a instrução primária em Paris.

Abertamente, no jornal *A Folha* de 16 de janeiro, Alice defende a instrução pública: «De todas as propagandas não há nenhuma mais útil, nem mais nobre que essa que pretende aniquilar o analfabetismo, causa direta ou indireta de todos os crimes, de todos os erros e de todas as ignomínias que se vêm cometendo pela superfície do globo» (MODERNO, A., 1910a: 1). A temática da educação também está presente nas poesias que compõe e que traduz, sendo de assinalar «O mestre escola», uma tradução do castelhano, publicado no jornal carioca *Portugal Moderno*, em 1912: «Vede-o fechado na modesta instância / Rodeado de crianças inocentes / As névoas dissipando da ignorância / com palavras sensatas e eloquentes [...] Cargo honroso [...] / o de espalhar tesouro inesgotável pela memória da primeira idade» (MODERNO, A., 1912: 1).

Ao longo da sua vida, enquanto professora, este ideário de luta contra a ignorância esteve sempre presente. Primeiro deu explicações de Português e de Francês e foi professora do ensino primário particular. Posteriormente, dá explicações de História e Geografia e exerceu também o magistrado como professora da instrução secundária do ensino livre. Defendeu, desde 1890, a existência de liceus femininos, sendo de destacar o longo artigo (publicado sob a forma de carta aberta dirigida a António José de Almeida), e que ocupa toda a primeira página (e parte da segunda) do periódico *A Folha* de 18 de dezembro de 1910, onde destacamos:

[...] A República Portuguesa contraiu, pois, para com a mulher de Portugal, uma dívida que saberá de certo pagar... É necessário educar a mulher portuguesa, é necessário que as nossas filhas saibam haver-se de forma a honrar as mães, essas nobres mães, precursoras da emancipação feminina [...]. Para o ensino primário existem escolas, e esse ensino, já suficiente, tornar-se-á bom, quando se cumprir, quanto ao mesmo, a lei vigente, instituindo em todos os núcleos de população superiores a 10 000 habitantes, escolas centrais, onde a divisão do trabalho garanta aos alunos um mais rápido adiantamento e uma mais perfeita habilitação. Falta ainda que, nas principais cidades do reino, sejam criados liceus femininos. Longe de mim condenar as escolas ou os liceus mistos. Seria mesmo desligar a teoria da prática, visto que me coube a honra de ser o primeiro indivíduo do sexo fe-

minino que se matriculou no Liceu de Ponta Delgada. No entanto, conheço pais, muitos pais e muitas mães que, tendo filhas notavelmente inteligentes, feito o exame de instrução primária do 2º grau, as deixam ficar em casa [...] pela razão de que uma menina de onze anos não saberá dirigir-se só, entre vários rapazes de todas as idades e dotados, naturalmente, de várias índoles e educações (MODERNO, A., 1910: 1).

No nosso entender, o artigo assinado por Alice Moderno espelha a luta contra a mentalidade retrógrada da altura que impossibilitava as jovens do sexo feminino de prosseguirem os seus estudos.

Oportuno será lembrar que a biografia de Alice nos dá conta de alguns aspetos curiosos: os seus pais nasceram no Brasil, mas Alice nasceu em Paris, de onde eram naturais os seus avós maternos. Aos nove anos deixou a França e foi viver para os Açores, com a família. Em 1887, com apenas vinte anos, ficou sozinha em São Miguel (a família mudou-se para o interior da ilha) e começou a sustentar-se a si mesma. Ou seja, podemos, sem dúvida, incluir Alice Moderno no grupo de mulheres oitocentistas que fazem das letras um meio para garantir a sua subsistência e não uma mera ocupação. Passado alguns anos, em 1893, a sua família direta partiu para Nova Iorque e Alice continuou em Ponta Delgada, como diretora do jornal *Diário de Anúncios*.

Enquanto jornalista, é interessante notar que aos 22 anos, Alice fundou o seu primeiro jornal. Trata-se de *O Recreio das Salas*, uma publicação mensal «noticiosa, científica, histórica, literária, biográfica, bibliográfica e recreativa.» Na indicação de colaboradores, destacam-se os nomes de Albertina Paraíso, Antero de Quental e Maria Amália Vaz de Carvalho. Verificamos, ainda, que a ambição era conseguir que o periódico «instrua, moralize e recreia» (MODERNO, A., 1888: 1). No entanto, *O Recreio das Salas* só foi publicado durante sete meses.

Em 1902, Alice fundou o seu segundo periódico: *A Folha*, um jornal que usufruiu de uma vida longa: foi publicado durante 15 anos. N' *A Folha* é possível perceber que a proposta de Alice Moderno esteve para além do direcionamento exclusivo para as mulheres da sua época. A jornalista, através das páginas do seu jornal, debateu temas políticos, defendeu os animais, posicionou-se a favor do divórcio e da educação feminina.

Alice Moderno também escreveu para a imprensa nacional, tendo sido uma das poucas mulheres que conseguiu publicar uma poesia na *Revista de Portugal* (1889 a 1892), fundada e dirigida por Eça de Queirós. A jornalista colaborou também com a imprensa internacional, nomeadamente em alguns almanaques, sendo de destacar o *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1851-1932), que funcionou como um importante espaço de diálogo entre portugueses e brasi-

leiros. Recorde-se, também, que Alice colaborou ativamente com a imprensa local açoriana nomeadamente com o *Diário dos Açores* e com a *Revista Pedagógica*.

Como escritora, a sua obra literária abrange vários géneros — poesias, crónicas, contos, romance, ensaios, textos teatrais e traduções. Na sua longa carreira de profissional das letras, Alice Moderno usou pseudónimos e criptónimos: Encília, Gyp, Da Janela do Levante e Dominó Preto. Alguns dos seus versos foram traduzidos em alemão, francês, inglês, italiano e sueco. Considerada por Sampaio Bruno como «escritora de mérito», as suas poesias encontram-se em antologias como *Poetisas Portuguesas*, de Nuno Catarino Cardoso (org.), e *As melhores páginas da literatura feminina: poesia*, de Albino Forjaz de Sampaio (org.).

Curiosamente, o seu nome também é citado em diversos jornais e revistas estrangeiras. Conduzidas por objetivos comuns, muitas mulheres acabaram por criar, através dos periódicos, verdadeiras «redes» de apoio, onde trocam opiniões e ideias. Nesse sentido, uma breve, mas especial atenção merece o artigo intitulado «Missão educadora da mulher no jornalismo», publicado pela *Union Ibero Americana*, que menciona o periódico *A Folha*.

Sublinhe-se, ainda, que a sua vida amorosa também foi marcada pela ousadia. Durante a sua juventude, Alice trocou várias cartas de namoro com o poeta e diplomata Joaquim de Araújo (1858-1917), que foram publicadas em livro, em 2008, por Maria da Conceição Vilhena. Interessante é notar que em setembro de 1894 desfaz-se o namoro por vontade de Alice que alegava não ter qualidades suficientes para assumir um compromisso: «Para que uma mulher seja uma boa esposa e uma boa mãe, é necessário que disponha de um dom de abnegação que eu infelizmente não possuo» (MODERNO, A., *apud* VILHENA, M., 2008: 4359). Ou seja, Alice acabou por não casar com Joaquim de Araújo.

Recentemente, a vida amorosa de Alice Moderno voltou a despertar interesse. Maria da Conceição Vilhena biografou por duas vezes a vida da jornalista (VILHENA, M., 1987 e 2001). Todavia, mesmo considerado no decurso desse período a enorme ampliação do espaço social e político da mulher, verificamos nesse interesse uma disputa pela imagem daquela que hoje se transformou numa das precursoras do feminismo em Portugal, pois é evidente o intuito de ocultação nas referidas biografias. Anna Klobucka (2009) e São José Almeida (2010), por exemplo, não só contestam o compromisso com a verdade na versão de Vilhena sobre a vida da açoriana, como destacam o escandaloso apagamento da vida de Alice com Etelvina Sousa, pois, segundo Anna Klobucka, elas de fato viveram juntas por 40 anos e morreram com a diferença de apenas oito dias.

O espólio literário de Alice, constituído por uma centena de cartas, foi doado ao Dr. Ruy Galvão de Carvalho que, por sua vez, doou à Universidade dos Açores. No entanto, todo o espólio foi consumido num incêndio a 12 de junho de 1987.

Pelo apresentado, estamos em condições de reconhecer que Alice Moderno corporiza, de facto, a luta e o empenho pela emancipação feminina. Ocupando um lugar de exceção entre o universo de mulheres analfabetas, Alice não permaneceu de braços cruzados e atuou como professora e jornalista. As suas convicções foram partilhadas na imprensa que amplificava o debate sobre a ideologia feminista: o direito à educação, ao voto e à profissão. Cabe ainda constatar que a história do jornalismo continua apenas a narrar a experiência masculina. É imprescindível um olhar inclusivo para a história das mulheres pioneiras no jornalismo português.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, São José (2010). *Homossexuais no Estado Novo*. Porto: Sextante Editora.

BELEZA, Teresa Pizarro (2015). «Prefácio». In PIMENTEL, I. & MELO, H. *Mulheres Portuguesas*. Lisboa: Clube do Autor (pp. 13, 22).

COLUMBINE (1905). «Misión Educadora de la mujer en el periodismo» in *Unión-Ibero-Americana* (pp. 85-89).

ENES, Carlos (2003). «Moderno, Alice». In NÓVOA, A. (dir.). *Dicionário de Educadores Portugueses*. Porto: Asa.

KLOBUCKA, Anna (2009). «Summoning Portugal's Apparitional Lesbians: a To-Do Memo». In Association of British and Irish Lusitanists, National University of Ireland at Maynooth, 11-12 September.

LOPES, Ana Maria Costa (2005). *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos*. Lisboa: Quimera.

MODERNO, Alice (1992). «Cancioneiro da Revista». In *Revista de Portugal*. Volume IV. Porto: Editores Luga & Lioux (pp. 617-618).

MODERNO, Alice (1910a). *A Folha*. 16 de janeiro de 1910. Ponta Delgada: Tipografia Alice Moderno.

MODERNO, Alice (1910). *A Folha*. 18 de dezembro de 1910. Ponta Delgada: Tipografia Alice Moderno.

MODERNO, Alice (1888). *O Recreio das Salas*. Publicação mensal, científica, literária, biográfica e recreativa. nº 1, 1º ano, novembro, 1888. Ponta Delgada: s/n.

MODERNO, Alice (1912). *Portugal Moderno*, nº 627, 28 de setembro de 1912. Rio de Janeiro: RJ.

SUBTIL, Filipa (2009). «Anotações sobre o processo de feminização da profissão de jornalista na década de 90». In GARCIA, J. L. (org.). *Estudos sobre os jornalistas portugueses*. Lisboa: ICS (pp. 93, 108).

SERRÃO, Joel (1983). *Temas de cultura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

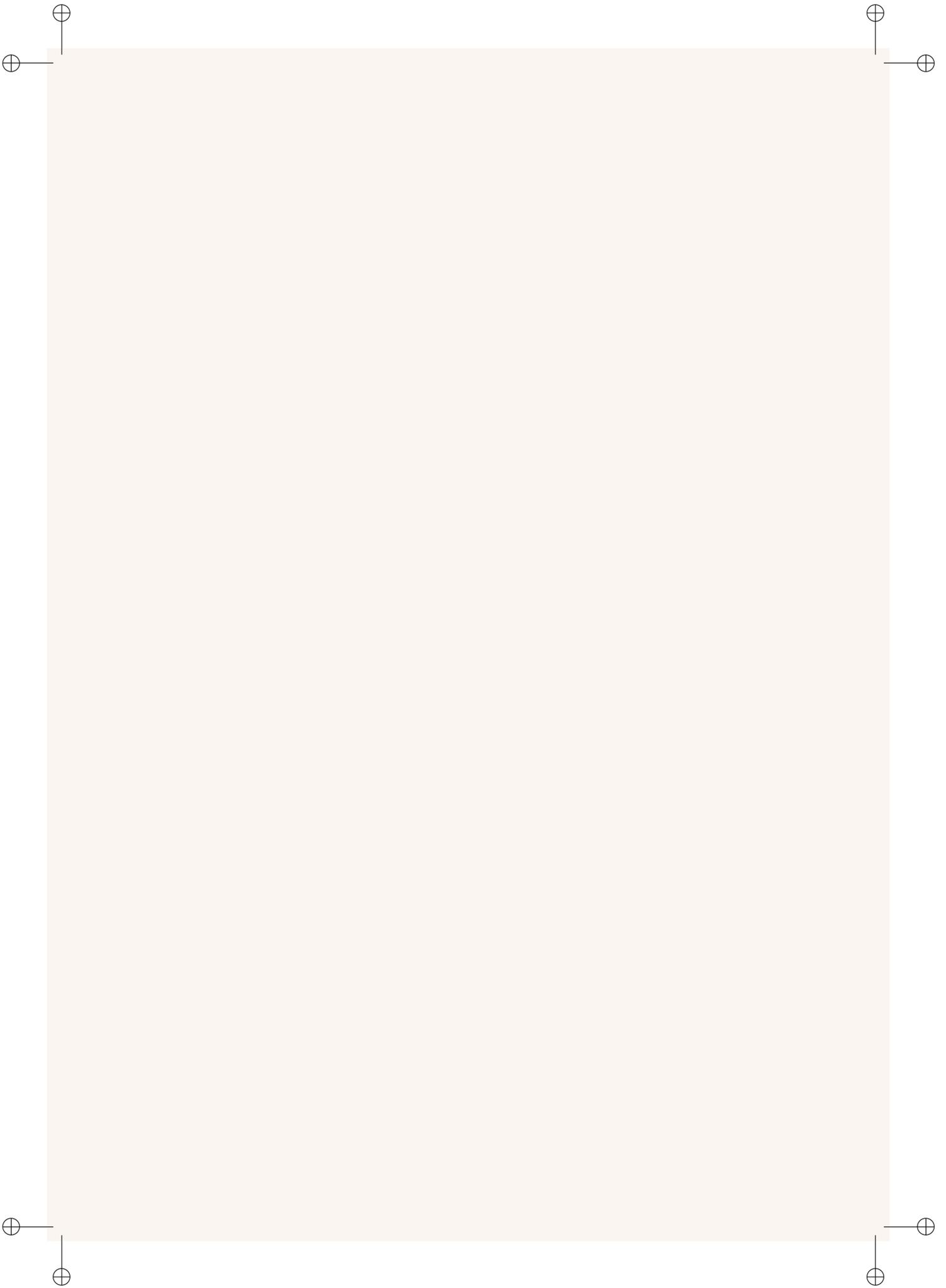
TENGARRINHA, José (1965). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Lisboa: Portugália.

VILHENA, Maria da Conceição (1987). *Alice Moderno: a mulher e a obra*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais.

VILHENA, Maria da Conceição (2008). *Joaquim de Araújo diálogo epistolar com Alice Moderno: da literatura ao amor frustrado*. Penafiel: Edições Cão Menor.

VILHENA, Maria da Conceição (2001). *Uma mulher pioneira. Ideias, Intervenção e acção de Alice Moderno*. Lisboa: Edições Salamandra.

WEIGEL, Sigrid (1986). «La mirada Bizca: sobre la historia de las mujeres». In ECKLER, G. *Estetica Feminista*. Barcelona: Icaria Editorial.



Female voices in a continuum: the contribution by Susan Lilian Townsend (1946-2014)

Alcina Maria Pereira de Sousa ¹



Studies in contemporary women's writing have been at the forefront of much research on uncovering discursive selves sharing standpoints across genres and styles. This way, canon-breaking and/or unknown authors have been gradually brought to light given their positioning in the world crisscrossing reflections on culture, society, writing, identity and memory. It is then more than appropriate to acknowledge the production of Cláudia Campos in the Portuguese scenario

¹ Universidade da Madeira, Portugal.

in the late nineteenth century as belonging to a set of writers silenced both by the course of time and Literary History, even though their production unveils references to other authors/writings and offers a standpoint in male/female positioning from decentred perspectives (SAID, E., 1983, 1994). This is to be inferred directly from the array of female characters' turn-takings or indirectly from the narrator's words, as follows: «Sofia represented the Christian wife, and she also represented an enlightened woman, tamed for centuries of serfdom, feeling dark atavisms ruminating in her own self, which made her awkward to govern herself, and left her unconsciously humble before the force of Man» (in *Ele*, CAMPOS, C., 2016: 29, translation mine)². Education in the sense of formal or informal instruction becomes then a way for women getting emancipated and fully playing a role in society.

Along the lines of a plight for vindicating women's voice and individuality among different generations of readers, this paper is meant to bring to light the writings by Susan Lilian Townsend, born in mid-twentieth century. Much in the style of Dickens, Townsend depicts everyday situations, settings and differing female voices of diverse walks of life often with a comic tone. Her writings deconstruct taboos and clichés, leading adolescents and adults alike to perceive the puzzling reality of a fragmented empire.

Having studied much of the written production by Townsend (SOUSA, A., 2005, 2009), from discourse analysis and stylistics stances (SIMPSON, P., 1988, 2003, 2014), it is my purpose in this paper to focus on the way the author and playwright addresses the aforementioned issues from a decentred, unfamiliar way also resorting to satire and humour, as a culturally situated discursive practice, to follow Simpson's tenets. Her selection of fictional characters displays a range of personality traits, including the allusion to mythical figures, exemplified in Pandora, evidencing her peculiar way of observing the surrounding world and people's interactions in day-to-day life.

Susan Lilian Townsend: life and work

Susan Johnstone, later Susan Lilian Townsend, was born in Leicester on the 2nd April 1946 and died on the 10th April 2014. Stemming from a family of humble origins (her father was a postman and her mother an assistant in a school canteen), she attended school until the age of 15, first married at the age of 18, and had four children. She was a socialist supporter and her criticism

² Cf. original version: «Sofia representava a esposa cristã, e representava igualmente uma mulher ilustrada, domesticada por séculos de servidão, sentindo ruminar em si obscuros atavismos, que a tornavam inábil para se governar só, e a deixavam inconscientemente humilde perante a força do Homem».

of the New Labour party was evidenced in her prose and drama texts, finely punctuated with irony and comedy, as a way of drawing attention to the oddness of (sub)urban life. These display an array of female characters most of which, in the case of Mole's saga, were defamiliarised and perceived by a chauvinist male character, apart from lightly fictionalised politicians and the royal family.

Townsend became one of Britain's renowned comic writers and has been widely known with Adrian Mole's saga: *The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13 3/4* (1982), *True Confessions of Adrian Albert Mole, Margaret Hilda Roberts and Susan Lilian Townsend* (1989), *The Growing Pains of Adrian Mole by Sue Townsend, Adrian Mole: The Cappuccino Years* (1999), and *Adrian Mole: The Prostrate Years* (2009). She wrote six other novels: *Ghost Children* (1997), on the psychological effects of abortion, *The Queen and I* (1992) and its sequel *Queen Camilla* (2006), about the fallen monarchy, *Rebuilding Coventry* (1988) and *Number 10* (2002), and living on welfare, *The Woman Who Went to Bed for a Year* (2012).

She wrote two non-fictional works (*Mr Bevan's Dream*, published in 1989, and *The Public Confessions of a Middle-aged Woman*, published in 2001), a dozen plays³ and she was also a prolific writer for the *Observer*, the *Sunday Times*, the *Daily Mail* and *The Guardian*, the latest with an Adrian Mole Column, entitled «The Secret Diary of a Provincial Man» (1999-2001). She had a rather difficult life and her formal instruction was discontinued given her life mishaps. She read extensively and her written production makes reference to canonical texts (SOUSA, A., 2009) like those by Jane Eyre, Oscar Wilde, or Russian literature, as well as mythological characters, among other.

At the age of 27 she wrote her first play, entitled *Womberang*, and was awarded the 1979 Thames Television Playwright prize, after having attended a short writing course at the Phoenix Arts Theatre in Leicester – later the Upper Brown Street Theatre and Phoenix Arts Centre. It was renamed as Sue Townsend Theatre, «to honour the Leicester author's legacy to the arts and to Leicester. The theatre is acknowledged at the context in which Sue began her writing career, working as a writer in residence» (Sue Townsend Theatre, accessed at www.leicestercollege.ac.uk/suetownsendtheatre, on 21-12-2016).

³ Cf. Townsend's plays: *Womberang* (Soho Poly, 1979), *The Ghost of Daniel Lambert* (Leicester Haymarket Theatre, 1981), *Dayroom* (Croydon Warehouse Theatre, 1981), *Captain Christmas and the Evil Adults* (Phoenix Arts Theatre, 1982), *Bazaar and Rummage* (Royal Court Theatre, 1982), *Groping for Words* (Croydon Warehouse, 1983), *The Great Celestial Cow* (Royal Court Theatre and tour, 1984), *The Secret Diary of Adrian Mole aged 13 3/4-The Play* (Leicester Phoenix, 1984), *Ear Nose And Throat* (National large scale tour Good Company Theatre Productions, 1988), *Disneyland it Ain't* (Royal Court Theatre Upstairs, 1989), *Ten Tiny Fingers, Nine Tiny Toes* (Library Theatre, Manchester, 1989), *The Queen and I* (Vaudeville Theatre, 1994; toured Australia in summer 1996 as *The Royals Down Under*).

She dedicated her life ever since to writing despite life hardships and having suffered from a couple of serious health problems since her twenties, including heart failure, arthritis, and, later, diabetes, having led her to blindness and kidney failure. Her last writings were dictated mostly to her son Sean. She became an honorary fellow at the University of Leicester, a doctor of Letters at Loughborough University and a fellow of the Royal Society of Literature.

Rather striking figures the creation of Adrian Mole's saga, particularly the reflections of a self-conceited male teenager who is then given the chance to mature, reflect on everyday issues, fiercely but unexpectedly sticking to tradition (including canonical and non-canonical texts). It is precisely this inside-out perspective which leads readers to look at diverse male-female educational patterns and roles to be followed by any educated lady in the Victorian period (featuring gender roles in the development of the narrative genre in 19th Century British literature).

Firstly, Townsend's discursive inventiveness is realised in the well-balanced combination of critical discourses of the self in biographies, confessions, digressions, reports and essays covertly reflecting influences from canonical developments within diary novel across periods. Secondly, stands out her creative way of presenting characters' social exchanges filtered by the diarist's perspective. The latter is the outcome of an evolving personality, from adolescence to adulthood necessarily implying physical, psychological and emotional unbalances in terms of knowledge and / or representations of the body, together with Adrian's encounter with the physical world (ROSENBLATT, L., [1938] 1999: 79) «constantly measured against the character's concern with normality». Indeed, Sue Townsend's rendering of the foreign and / or unfamiliar in Adrian's saga can be likened to her style as the author chooses to portray Adrian's quest for identity and nationhood in a satirical manner, foregrounding it via offering a stark insider / outsider perspective. This is aided by the author's representations of classic myths. In revisiting the myth of Pandora, for instance, Townsend opts to creatively realise her as a contemporary woman. Townsend's portrayal of the subtle nuances of gender relations filtered through a male-biased stance do not stop at the intertextual level though. They are further realised and brought to the fore by the author's resource to tropes, metaphoric language (LAKOFF, G., & JOHNSON, M., 1980; LEVENSTON, E., 1992), clichés, idioms and catch phrases commonly found in everyday language use and creatively contextualised by the author in the diegetic world.

In addition, Townsend's texts may be said to cross borders while touching upon previous texts known as «world literature», still, from a decentred view. Thus, Townsend continues the popular venture into classic literature by reinventing roles of Greek mythological characters like those of Pandora (originally in

Hesiod's *Theogony, Works and Days*, apud WEST, M., 1988) and her lifelong but ignored lover, in the *personage* of Adrian Mole, at first named as Nigel. The latter embodies some of Epimetheus's hopes of a joint future of happiness, much against his brother's dissatisfaction and warnings, the «subtle, shifting-scheming» Prometheus (WEST, M., 1988: 18), inevitably leading to the protagonist's abode accidental burnt down. The implacable divine punishment materialised by the fire, destroying Adrian's first attempt to live on his own (as he had unexpectedly inherited a house), late in his thirties, substantiated Prometheus wrath upon his brother's breaking of his promise. Adrian's major weakness stands for the protagonist's betrayal of his own ideals towards Pandora's political affiliations on behalf of a living together happily ever-after. After all, he sets an example to all those who give in their own opinions to get their aims fulfilled, in particular politicians (TOWNSEND, S., 1999: 358): «Dishonesty is obviously the best policy».

Consequently, *Adrian Mole, The Cappuccino Years'* disclosure brings forth some of the classical features of the «misguided Epimetheus, who from the start turned out a disaster to men who live by bread» in the protagonist's fate (apud WEST, M., 1988: 18). With Pandora, there is never a chance to carry on Adrian's sexual drives except for «the kiss» – a motif in his saga – and the bare chance of touching her breasts in their short term youth relationship. As a matter of fact, the protagonist's desperate hope of an enduring love affair with Pandora compels him to double-cross his own ideals. As a result his late but unexpected inheritance of a house turns out into a tragic outcome because of being devoured by the fire which is narrated in the closing entry in *Adrian Mole: The Cappuccino Years*.

Female voices in a continuum

Adrian's female characters' *particular naming* embody both a universality, through their reference to first name and surname, and singularity in the fictional world, namely for their educational background, striking personality, along with their depiction from a contemporary western perspective. Gender issues also come to play a part in terms of address amidst characters offered in instances like «Ms Flood is free» (TOWNSEND, S., 1999: 313). At this point, the reader might be uncertain about Mr. Roger Patience's statement, lest his words were not graphologically marked by inverted commas in Adrian's reported instance, to mark Adrian's detachment from the former's term of address, inasmuch as «Ms.» stands for the contemporary rendering of the female term of address, avoiding its former underlying notion of marital status, single or married – respectively «Miss» / «Mrs.». Once again, the authorial voice and / or knowledge of the pragmatic principles within the feminine agenda is likely to be inferred.

Equally recurrent, figures the very much debated contemporary issue on women getting ahead in the ladder of social hierarchy, emphasised, for instance, in the single passive clause (*op. cit.*: 125), «My auntie Susan has been honoured with the prestigious Prison Officer of the Year award». So run, for example, Adrian's mother's complaints about her own hopeless life, «Oh dear, and I'd planned to have at least four children, with that nice girl my mother is always going on about» (*op. cit.*: 27), facing a leaflet on Pandora:

She's a Doctor, a BA, and BA, and MA, a PhD, and she'll be an MP by tomorrow. «I've got nothing after my name and only Mrs before it,» she said bitterly. «And,» she added, «Pandora speaks six foreign languages, fluently. «All I can say is "Two beers, please" in Spanish». (*op. cit.*: 29-30).

Her physical appearance, «a girl», contrasting with her maturity, determination, and self-assertiveness, makes her stand on her own in the world of the discourse:

Immediately after I had turned off the motorway I was confronted by Pandora's lovely face staring down at me from an election poster nailed to the trunk of a chestnut tree at the side of the road; I stopped the car and got out to take a closer look; it was a glamour shot, reminiscent of 1940s Hollywood. Pandora's highlighted dark blonde hair fell to her shoulders in rippling waves; her glossy lips were open, showing Harpic-white teeth; her eyes said bedroom! She was wearing a dark jacket thing; there was a hint of white lace underneath, and beneath that more than a hint of voluptuous cleavage. I knew that every man in Ashby-de-la-Zouch would walk on his knees to vote for her.

And I think that I, Adrian Mole, was the first to kiss those divine lips, and the first to insert my hand (left) beneath her white cotton-training bra. Also, on June 10th, 1981, Pandora declared her love for me.

The fact that she has been married once is of no consequence. I know that I am her only true love, and that she is mine. We are Arthur and Guinevere, Romeo and Juliet, Charles and Camilla.

When I married Jo Jo, Pandora came to my wedding and I saw her wipe the tears from her eyes before saying to my new wife, *Commiserations*. She quickly apologized for her faux pas and said, «I meant, of course, congratulations.» But I knew that her slip of the tongue betrayed her deep hurt that it was not she who was Mrs Adrian Albert Mole.

[...] I said, «I love you, my darling,» to the Pandora on the tree, then I got back into my car and continued my journey into Ashby-de-la-Zouch. Pandora's face smiled down at me from windows and signposts along the route. VOTE BRAITHEWAITE – LABOUR, the poster said. (*op. cit.*: 11-12, Adrian's emphases).

Creativity and inventiveness are evidenced in Townsend's selection of characters stemming from different walks in society and given social mobility via academic qualifications, political affiliations or in terms of job opportunities and / or ranks, «unexpected life opportunities» in Adrian's words (*op. cit.*: 90), achieved in the British society hierarchical order, which constitutes a parody of contemporary job and social instability. Rather illustrating, Edna Kent, Barry's mother, once a «lavatory cleaner» (*op. cit.*: 95), becomes Pandora's secretary, a «double degree taker» (*op. cit.*: *ibid.*) after her late enrolment in the Open University (*op. cit.*: 100). Actually, it might be perceived both as a development of Eliza Doolittle's unenthusiastic personal and social upheaval, portrayed in Bernard Shaw's *Pygmalion* (first published in 1913), and in the more contemporary Rita's willing course of action towards personal fulfilment, gender emancipation in a patriarchal society, against social exclusion, creatively rendered in Willy Russell's text, *Educating Rita* (1986), as evidenced in the following passage:

It took a couple of minutes before I could fully take in the astonishing fact that **Edna Kent, council tenant, widow of a milkman, eleven-plus failure, secondary-school drop-out, aged fifty-five, is indeed working in the House of Commons as the secretary of the cleverest woman in Britain.**

I asked how she had made the dramatic change from **lavatory cleaner** to her present prestigious position. She laughed. «**Education, education, education,**» she said, sounding like Malcolm. «I used to clean lavvies at the university, and to be quite honest with you, Aidy, I've never heard such bleddy rubbish what them professors and lecturers talked in there. So I enrolled on one of *them* Access courses.»

[...] «**My first degree's in Family Law,**» she said. She had a head start on this one: the amount of times her children have been up before the courts. «**And my second is in Business Studies.** Our Barry reckoned I ought to be up to date with the new technology, e-mail, and the web and suchlike.» (TOWNSEND, S., 1999: 100, emphases mine).

Also, the nuclear female character in the diegetic world, Pandora, Adrian's muse to become the unity of the diary novel, Adrian's mother, the «Stinky insect» (Doreen Slater), though differing greatly in ethnic and socio-cultural background, have the chance to articulate their voices in his male biased world and contribute greatly to the unfolding of events in his life. It is not surprising that Adrian favours Pandora, his love and muse, from the novel's outset with an internal focalisation, whereas his mother and sister are presented from an external perspective. However, their «concern for appearance, dictated by norms of feminine attire» (GOODMAN, L., 1996), is vindicated by their own voice. In the closing pages of *The Cappuccino Years*, the protagonist unwillingly ends up stressing the fact that the female characters' interacting in the diegetic world, to borrow from

Foucauldian claims (*apud* USHER, R., & EDWARDS, R., 1994: 16), might be said to bear «no universal marks in the feminine rather different voices expressing their agency». This is enlightened in the passages to follow:

Pandora was sitting with her back to me, her stockinged feet resting on the old sweet-shop counter. A pair of black suede court shoes was lying on the floor, where she'd kicked them off. She was wearing a tight scarlet suit, a large red rose was pinned over her left breast and a rosette was fastened over the right. She was talking in a husky voice into the smallest mobile phone I'd ever seen. Her other hand caught up her long golden hair and scrunched it into a topknot, before letting it fall to her shoulders.

A plain-faced woman in a gored skirt and a cardigan handed her a cup of tea. Pandora smiled her radiant smile, and said, «Mavis, you're a sweetie.» Mavis beamed as though Richard Gere had just declared his love for her and asked her to run away with him to Malibu. (TOWNSEND, S., 1999: 31-32)

Outcasts, such as juvenile delinquents (e.g. Barry Kent), add up to the host of credible characters in readers' frame of reference and schemata, becoming famous for their own accomplishments or sexual acknowledged identities in an environment with striking hints of conventionality, thus broadening the reader's world of fantasy: Adrian's aunt – Susan Mole, a lesbian prison officer; Adrian's best friend – Nigel, a gay Buddhist; Christine Spicer-Woods – top candidate to «Socialist Lesbians Against Globalization» (*op. cit.*: 27), or even one of Pandora's ex-husbands, later becoming gay. Amidst the extreme examples figure Lenny Purbright, Pandora's election agent, and Nigel, «Oh dear, and I'd planned to have at least four children, with that nice girl my mother is always going on about» (*op. cit.*: *ibid.*). Barry Kent, in the same fashion, an ex-convict and ex-skinhead in his youth, gets his literary accomplishment both as a prize-winning poet and a novelist for much of Adrian's awe and anger. Indeed, the diarist abominates his friend's register (cockney), by singling out the grammar of spoken English (BROWN, G., 1990; BRAZIL, D., 1995) and language change, also making part of the wide scope of mainstream culture (MERCER, N., 2000), *i.e.*, the culture of the playground (HULSE, M., *et al.*, 1988). In short, concludes Allen (2003: 191), «characters are then names to which groups of semes are attracted». As Barthes writes (*apud*, ALLEN, M., *ibid.*): «as soon as Name exists (even a pronoun) to flow toward and fasten onto, the semes become predicates, inductors of truth, and the Name becomes a subject».

However, credibility and reliability equally appear to be reinforced by Adrian's minute descriptions of settings, familiar both to British and non-British residents interestingly bearing some resonance with Dickens's portrayals of settings. At this point, Townsend's view and observation of everyday situations,

equally indebted to her professional and empirical knowledge to one of a social assistant, as she herself admits in an interview⁴, is rendered in the diarist's perspective:

My first impulse is to write about humour... I look at the world, and, honestly, I don't see any logics. I'm not referring to a scientific type of logics, what I mean is that there's a logical flow which helps people getting on with their lives. Not taking things seriously is the only way to keep one's mental balance. [translation Mine].

In this line, Forster's stance might rightly fit concerning (1990: 85) «the speciality of the novel» to the extent that «the writer can talk about his characters as well as through them, or can arrange for us to listen when they talk to themselves. He has access to self-communing, and from that level he can descend even deeper and peer into the subconscious». Concurrently, by drawing links between experiential and theoretical knowledge, Townsend provides the readers with a fictional autobiography. In this relation the protagonist in the diegetic world demonstrates the diverse facets of identity formation:

Tuesday February 17th

Glenn said to me today, «Do you think Glenn will play Michael, Dad?» I had no idea what he was talking about. I thought the boy had started to refer to himself in the third person, as Thatcher used to do. A sure sign of madness, or megalomania. (TOWNSEND, S., 1999: 330-331).

Alongside, period, in the sense of (McRAE, J., 1990: 20) «cultural background, historical knowledge», comes mediated in Adrian's texts through Townsend's intertexts (SOUSA, A., 2009). As McRae puts it (*op. cit.: ibid.*), «this involves writers alluding to – or perhaps quoting directly from – other writers or literary sources» through pastiche and parody, for example. In fact, Adrian's monologues, aside comments, and confessions, singled out in his diary entries, allude extensively to the British history, tradition and society (including past and present public figures), some of which mentioned in his witty dialogues undermined by a satirical tone. Adrian's anchorage to the British tradition is so strong that some entries are organised in accordance with British holidays, religious festivities, historical dates, the monarchy (*e.g.*, The Royal Wedding), or even elections and, of course, the school and lunar calendar (in his adolescence), his (mis)achievements and most certainly his unstable relation with his first love and source of inspiration. Pandora along with Adrian might be said to entail the (KAYSER, W., 1976: 70) *leitmotiv* in the loose unity of the diary form envisaged in their essence and

⁴ «A Vida Secreta de Sue Townsend», *Livros – O Independente*, Ministério da Cultura, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, No. 8 (April 2000), pp. 24-29.

humorous effect upon readers. The former entries are intertwined with the diarist's response to private and public life. So unfolds, for example, this dialogue enclosed in one of Adrian's diary entries:

And how did Thatcher give birth to the twins, Carole and Mark? I told Pandora about my «William Hague is Thatcher love-child theory». She said, «No, William Hague is the result of a cloning experiment conducted in the sixties. The sperm was taken from Churchill and the eggs were donated by Thora Hird». (TOWNSEND, S., 1999: 246)

Finally, female characters' straightforward tone and blatant sarcasm in spoken register come to the fore in the literary discourse particularly in the negotiations of public discourses. In this line might come Hobbs stance (tagging along some of Deborah Tannen's tenets in «The Aesthetics of Conversation», 1982), in that (1990: 7): «literature is a second-order effect on the already magnificent achievement of ordinary discourse, and that the best literature, just as the best conversation, is characterised primarily by the relationship that is created between the writer / speaker and the reader / listener».

Diverging from the commonplace of opening diaries with an allusion to the «Dear Reader», in Adrian's diaries (MACOVSKI, M., 1994: 23) «all listeners become interlocutors, voices within a tripartite linkage of social utterance... seek[ing] to instantiate dialogue by explicitly inscribing a listener's position into the text». Accordingly, and extending from the Bakhtinian dialogic premise associated with a text, (*op. cit.: ibid.*) «and manifested in the language of deictics, demonstratives, and prolepsis within the text», there is the speaker's discourse (character / protagonist), the listener (reader) and the object (either a character or a subject matter).

Adrian's narratives blend personal digressions and characters' discourses directly afforded so that the reader may acknowledge (*op. cit.: ibid.*) «ways of being in the world, or forms of life which integrate words, acts, beliefs, attitudes, social identities, as well as gestures, glances, body positions and clothes». Social literacy skills evidence his audience awareness in different modes of discourse (tenor, field, register, terms of address) most times punctuated by his peculiar «point of view, aspect, perspective» (van PEER, W., & CHATMAN, S., 2001: 10) along with an unusual sense of humour. Amidst the blatant stances might figure his talks on Radio Four (TOWNSEND, S., 1989: 54, 62).

Welfare and economic crisis come up in Adrian's critical diary entries culminating with his giving in to the Blair's movement to follow her muse, Pandora, in his «cappuccino years» in his thirties, a symbolic age for redemption. Hyperbole is a resource in Adrian's speech with a twofold meaning. Sometimes reminding readers of their role in attentive consumers (FAIRCLOUGH, N., 1992, 1995),

«given that language practices are increasingly targets for intervention and control». Fairclough concludes, thus, (1995: 222) «a critical awareness of language is a prerequisite for effective citizenship, and a democratic entitlement». Yet, Adrian's message is wrapped up in a humorous fashion avoiding the so-called (*op. cit.*: 223) «linguistic parochialism and prejudice», illustrated in:

I stressed that unless she kept to the rules I was not going to fork out for the hair extensions.

[...]

I called Rosie into my bedroom and we unpacked the baby doll. It was unsettling realistic – it looked like a prettier William Hague. It was wearing a yellow Babygro, and a label around its neck, which said: ... *Warning!* Do not attempt to tamper with my solar-powered batteries. Do not bathe me. Do not ingest my eyeballs.

Contents

Doll

Electronic bottle

Transportation sling

Bottle-cleansing solution

Six diapers

1 comforter (TOWNSEND, S., 1999: 218)

Considering Adrian's frequent use of irony, it is noteworthy that it involves, advances Hutcheon about its participatory nature (1995: 123), «culturally-shared knowledge of the rules, conventions, expectations» (PRATT, M., 1977: 86) in play in a particular context: «a discursive community must therefore exist». This community is traced out in Adrian's narratives which are grouped under different themes (FIELD, T., 1989: 120) according to the diarist's life stages: from true confessions of Adrian Mole (*e.g.*, a young adolescent's exaggerated plea for justice), Wilderness Years, Cappuccino Years in his thirties to the Prostate Years. When readers interact with the literary discourse, they may unveil data related to outer contexts, particularly through a diversity of discursive practices, for example: postcards, letters, memos, messages, or recipes. These may also build on a certain image of the implied author. All these ascertain Townsend's particular creative fictional writing foregrounded by an autobiographical set of data tailored by an interpretive act in Adrian's diaries. They might be also understood as a dissimilar but striking way of women (FOUCAULT, M., 1994) referring to gender-related matters on women's perspectives about themselves and their ways of making a stand in the fictional / real world in a witty and cheerfully manner via a defamiliarised male character's standpoint, though as much balanced as possible from birth: English blood, colour and morals, scientific opinions, intellect and gender prejudice.

In addition, it appears that the polyphony of voices, or rather the series of voices in a continuum, stands for two modes of alignment: class and gender. Adrian's beliefs, opinions, interests and behaviour stand out «as using an altogether different expressive» register «quite distinct» not only from other masculine voices, but also feminine voices. Ironically, Adrian becomes an alien in his diegetic world, yet he strongly believes that his patterns should be followed uncritically: «Men have murdered for less».

In this regard, and to draw on Herman's assertions (2001: 65), «the situations that [Adrian] finds most discomfiting and disempowering» are those accompanied by register styles whose users align themselves against and try to take up a position of dominance or control. Along this cline figure Pandora, Adrian's mother and aunt, Jo Jo or Sharon, for example, despite their distinct (*op. cit.*: 71) «ways of seeing and speaking» because of «different backgrounds and group identity associations». To conclude this brief synopsis on the clash of register styles believed as «a matter of culture», it appears pertinent to borrow from Herman (*op. cit.*: 71), in that this clash «constitutes the antagonist structuring of men's and women's participant roles, rather than merely reflecting or signifying it». Semino and Culpeper (2002: 139) further claim that «By understanding different presuppositions and by uncovering what we take for granted, it is possible to develop a habit of constantly questioning whatever you read or see or think or do. This constant questioning in turn develops a heightened responsiveness».

The brief analysis of discourse and peculiar style (MCRAE, J., 1990: 23) was «intended to establish a relationship between language and artistic function», or highlight the way choices of «*manner* rather than *matter*, of *expression* rather than content» and clues emerge from discourse analysis of some of the literary production by Townsend. As evidenced in several parts of this paper, a wide array of possible topics was likely to be raised in the light of Adrian's beliefs, traits, points of view and direct rendering of characters' words concerning gender, of which Male appropriations or imitations of «femaleness», female or «feminine» language, female bodies, producing and consuming femininity, motherhood, maternity, and family roles, woman and myth, women, power, and femininity or even beauty are an example.

All in all, it can be said that Townsend has a peculiar way of identifying several female characters in her diegetic world(s) owing to a style of writing that privileges the satirical as a strategy to draw in readers' attention and emotional engagement with the narrative and the larger sociocultural conventions at play therein. Combining this with the confessional, adequate to the diary genre, by writing in a conversational tone and in different registers, results in Townsend stylistically portraying several female characters in a memorable manner. She succeeds in creating resonant representations not only of the characters them-

selves, but also of the relationships (MILLS, S., 2014) among them and how these are constrained and / or affected by gender and its impact upon both individual and collective identities. It seems adequate to quote Johnson (1997: 25) in his claim that «for every known story of a writer's life, there is the echoing of thousands of others. Over centuries, many found darkly ingenious outlets for creativity». From the discussion and illustrations given throughout this paper, it is clear that through the creativity and mastery of language in the satirical depiction of contemporary society in the saga of Adrian Mole, and much like Cláudia Campos herself, Sue Townsend is one more in a long line of authors striving to write about and represent gender relations, emancipation and social commitment in an innovative and socially impactful way. Townsend is, in effect, one more in a continuum of female voices.

References

- ALLEN, G. (2003). *Intertextuality*. London: Routledge.
- BRAZIL, D. (1995). *A Grammar of Speech*. Oxford: Oxford University Press.
- BROWN, G. (1990). *Listening to Spoken English*. London and New York: Longman, Applied Linguistics and Language Study.
- CAMPOS, C. (2016). *Ele*. Sines: Câmara Municipal de Sines, 3rd edition.
- CARTER, R.; SIMPSON, P. (eds.) (1988). *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics*. London: Routledge.
- FAIRCLOUGH, N. (1992). *Language and Power*. London: Longman.
- FAIRCLOUGH, N. (1995). *Critical Discourse Analysis — The Critical Study of Language*. London: Longman.
- FIELD, T. (1989). *Form and Function in the Diary Novel*. London: Macmillan Press.
- FORSTER, E. (1990). «Aspects of the Novel». In STALLYBRASS, O. (ed.) [1927]. London: Penguin.
- FOUCAULT, M. (1994). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* [1966] (trans. Paul Rabinow). New York: Vintage Books.
- GOODMAN, L. (ed.) (1996). *Approaching Literature: Literature and Gender*. London: Routledge & The Open University.
- HALL, G. (2002). «A Year's Work on Stylistics: 2001». In WALES, K. (ed.). *Language and Literature*. Oxford: Sage Publications, vol. 11 (4), pp. 357-372.
- HERMAN, D. (2001). «Style-Shifting in Edith Wharton». In *Language and Literature*. Oxford: Sage, vol. 10 (1), pp. 61-77.
- HOBBS, J. (1990). *Literature and Cognition*. Stanford: CSLI.
- HUTCHEON, L. (1995). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- HULSE, M.; KENNEDY, D.; MORLEY, D. (eds.) (1988). *The New Poetry* [1993]. Newcastle: Bloodaxe Books.
- KAYSER, W. (1976). *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Arménio Amado.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LEVENSTON, E. (1992). *The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and Their Relation to Literary Meaning*. New York: State University of New York Press.

- MACOVSKI, M. (1994). *Dialogue and Literature: Apostrophe, Auditors and the Collapse of Romantic Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- McRAE, J. (1990). *Words on Words – How to Write a Commentary on a Passage of Literary Prose*. Napoles: Loffredo Editore Napoli S. P. A.
- MERCER, N. (2000). *Words & Minds: How We Use Language to Think Together*. London: Routledge.
- MILLS, S. (2014). «The Stylistics of Relationships». In STOCKWELL, P., & WHITELEY, S. (eds.). *The Cambridge Handbook of Stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 558-572.
- PEER, W., CHATMAN, S. (2001). *New Perspectives on Narrative Perspective*. New York: SUNY Press.
- PRATT, M. L. (1977). *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- ROSENBLATT, L. (1999). *Literature as Exploration* [1938]. New York: The Modern Language Association of America, 5th edition.
- RUSSELL, W. (1986). *Educating Rita, Stags & Hens and Blood Brothers*. London: Methuen, pp. 167-232.
- SAID, E. (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- SAID, E. (1994). *Culture and Imperialism*. Reading: Vintage.
- SEMINO, H.; CULPEPER, J. (eds.) (2002). *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- SIMPSON, P. (1988). «Models for Stylistic Analysis: Access through Application». *Parlance*, vol. 1 (2), pp. 5-28.
- SIMPSON, P. (2003). *On the Discourse of Satire: Towards a Stylistic Model of Satirical Humour*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- SIMPSON, P. (2014). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge, 2nd edition.
- SOUSA, A. (2005). *Developing Reading Strategies based on Literary Texts: The Diary Novel – Sue Townsend's Adrian Mole's Saga* [unpublished dissertation]. Funchal: University of Madeira.
- SOUSA, A. (2009). «Adrian Strikes Back with Style and Humour». In *JoLIE* 2: 2/2009, pp. 277-293. http://www.uab.ro/jolie/2009_2/27_sousa_alcina.pdf references.
- SOUSA, A. (2009). «Adrian Mole's Saga or an Instance of Common Readers' Emotional Involvement with Satire?». In *Topics in Linguistics*, Issue 3/July 2009: 12-24. <http://www.kaa.ff.ukf.sk/topics/issue3.pdf>.
- TANNEN, D. (1996). *Gender & Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- TOWNSEND, S. (1982). *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 3/8*. London: Mandarin.

- TOWNSEND, S. (1984). *The Growing Pains of Adrian Mole*. London: Mandarin.
- TOWNSEND, S. (1988). *Rebuilding Coventry*. London: Methuen.
- TOWNSEND, S. (1989). *Mr. Bevan's Dream: Why Britain Needs its Welfare State*. London: Chatto and Windus.
- TOWNSEND, S. (1989). *True Confessions of Adrian Albert Mole, Margaret Hilda Roberts and Susan Lillian Townsend*. London: Mandarin.
- TOWNSEND, S. (1991). *Adrian Mole: From Minor to Major*. London: Mandarin.
- TOWNSEND, S. (1992). *The Queen and I*. London: Methuen.
- TOWNSEND, S. (1993). *Adrian Mole: The Wilderness Years*. London: Mandarin.
- TOWNSEND, S. (1997). *Ghost Children*. London: Methuen.
- TOWNSEND, S. (1999). *Adrian Mole: The Cappuccino Years*. London: Mandarin.
- TOWNSEND, S. (2003). *The Public Confessions of a Middle-aged Woman* [2001]. London: Penguin.
- TOWNSEND, S. (2002). *Number Ten*. London: Penguin.
- TOWNSEND, S. (2004). *Adrian Mole and the Weapons of Mass Destruction*. London: Michael Joseph Ltd / Penguin.
- TOWNSEND, S. (2006). *Queen Camilla*. London: Michael Joseph Ltd / Penguin.
- TOWNSEND, S. (2008). *Lost Diaries of Adrian Mole, 1999-2001*. London: Michael Joseph (first published 2001).
- TOWNSEND, S. (2009). *Adrian Mole: The Prostrate Years*. London: Michael Joseph.
- TOWNSEND, S. (2012). *The Woman who Went to Bed for a Year*. London: Michael Joseph.
- USHER, R., EDWARDS, R. (1994). *Postmodernism and Education*. London: Routledge.
- WEST, M. L. (1988). *Hesiod: Theogony and Works and Days*. Oxford, New York: Oxford University Press, The World's Classics.
- WODAK, R. ed. (1997). *Gender and discourse*. London: Sage.

*Ele de Cláudia de Campos:
as imagens e os «estados de mulheres» no
Portugal fin-de-siècle*

Alda Maria Lentina ¹



¹ Dalarna University, Sweden.

Em 1898, o romance *Ele* da autoria de Cláudia de Campos, problematizou com uma grande modernidade o que constituiu, para muitas feministas do seu tempo, o nó górdio da condição feminina em Portugal e em muitos países europeus no século XIX. Ao escolher o título «ele», não só fazia referência a uma das personagens masculinas da obra, como também deixava transparecer, talvez inconscientemente, uma alusão ao século em que se enquadrava, ou seja, um século em que a masculinidade estava no seu auge e no qual, para as mulheres, tudo dependia do olhar masculino. Contudo, o que chama a atenção, logo nas primeiras páginas do romance, é a visão de um mundo feminino, em que a autora parece dar mais atenção aos destinos das «elas» que o povoam do que propriamente às personagens masculinas anunciadas pelo título. De facto, a autora dá a ver, com uma acuidade surpreendente, um largo painel de figurações femininas típico da sociedade portuguesa do século XIX.

Neste estudo, propomo-nos analisar este painel feminino à luz dos diversos «estados de mulheres», destacados pela antropóloga Nathalie Heinich, no seu livro: *Etats de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale* (1996). O interesse deste trabalho antropológico é revelar um sistema de representações da identidade feminina presente nos romances da cultura ocidental no século XIX, desvendando «uma configuração relativamente estável, constituída por um pequeno número de 'estados' devidamente estruturados, e definidos por alguns parâmetros, e cujas mudanças obedecem a regras precisas» (HEINICH, N., 1996: 13). O nosso objectivo é demonstrar como, através destes «estados de mulheres», a escritora Cláudia de Campos consegue revelar os pontos de clivagem que impedem as mulheres de «existir» de maneira autónoma e, ao mesmo tempo, os pontos de ruptura com os modelos impostos que começam a surgir nos finais do século. Para tal, examinaremos alguns dos estados mais significativos deste sistema de representações femininas, tais como «a primeira», «a jovem pronta para casar», «a terceira» e «a mulher sem vínculo», cujas particularidades são articular, num grau mais ou menos elevado, dois critérios: o primeiro é o modo de subsistência económico e, o segundo, é a disponibilidade sexual. Estes critérios serão completados pelo «grau de legitimidade do vínculo sexual», que determina cada um destes estados (*ibid.*: 13). Através desta análise, em que as figuras de Sofia Guedes e Cléo se situam em cada extremidade desta cadeia feminina, tentaremos pôr em evidência o que Michel Foucault descrevia como o «campo das possibilidades estratégicas» (FOUCAULT, M., 1969: 47), abertos progressivamente pelas mulheres.

O casamento – a ascensão da mulher ao lugar de «primeira»

A historiadora Michela de Giorgio escreve, num dos capítulos da *História das Mulheres no Ocidente*, que o século XIX é o século da mãe e está fortemente marcado pela «cultura católica [...] que funda a valorização do papel materno sobre comportamentos sentimentais de piedade feminina» (DUBY, G., *et al.*, 1991: 236-237). Não é de espantar então que o romance de Cláudia de Campos abra precisamente sobre uma personagem que personifica todo o esplendor desta condição: Sofia Guedes. Sofia Guedes vai constituir o primeiro estado de mulher aqui analisado, o da «primeira», que Nathalie Heinich define neste termos:

[...] la femme en tant qu'épouse, maillon indispensable d'une communauté familiale, n'ayant de nom que celui de son époux, d'intérêts que ceux de sa lignée, d'existence que par la place qui lui est attribuée dans une configuration qui lui précède et qui lui surviva – celle temporelle d'une généalogie et, celle, spatiale, d'une maisonnée. C'est là l'ambiguïté du statut de la première [...]: souveraine en sa place, elle est entièrement soumise à l'ordre matrimonial qui la lui octroie. (HEINICH, N., 1996: 112)

Por estes motivos, Sofia Guedes é «a primeira soberana» (*ibid.*: 89-91) ocupada, desde o *incipit* do romance, pelos afazeres da casa e os assuntos familiares. A narradora descreve-a como o modelo perfeito da mulher casada do século XIX, a fada do lar, circunscrita num espaço privado e confinada nas tarefas domésticas. No texto, algumas indicações ajudam a compreender os diversos factores que serviram para prepará-la a assumir esta função de «primeira soberana». Por exemplo, são assinalados a austeridade da sua educação, os horizontes limitados, uma educação religiosa e a estreiteza moral e intelectual de seu meio. Pois, sabemos que a personagem foi «Educada por austeros pais alentejanos, nada conhecera além da limitada vida de província. Os apertados dogmas das religiões católica, os ríspidos deveres de uma acanhada moral, tais eram os princípios em que que fora criada e que do coração acatava» (CAMPOS, C., 1997: 3). Estes factores fazem dela uma jovem «simplória», pouco instruída e maleável, que passará facilmente do estado de «jovem pronta para casar» (*jeune fille à prendre*) (HEINICH, N., 1996: 53-54) ao estado de «primeira», isto é, uma mulher unida ao homem por um vínculo legítimo e mantida numa dependência económica quase total. Nisto, Sofia Guedes é o protótipo da mulher clivada, no sentido explicitado por H. de Balzac em *La Femme de Trente Ans*, publicado em 1832: «Mariée, elle ne s'appartient plus, elle est la reine et l'esclave du foyer domestique» (BALZAC, H., 1977: 189). Mais tarde, esta posição clivada será confirmada pela expressão duma dependência e de uma submissão exclusivas ao homem da família, o patriarca:

Sofia representava a esposa cristã, e representava igualmente a mulher

pouco ilustrada, domesticada por séculos de servidão, [...] que a tornavam inábil para se governar só, e a deixavam inconscientemente humilde perante a força do Homem, o poder incondicional do marido, que para ela era o Senhor. No caso de Sofia, o Senhor mostrara-se, é certo, generoso; o Homem déspota carinhoso. (CAMPOS, C., 1997: 3)

A partir daqui, compreendemos que a família Guedes funciona precisamente como o arquétipo da família burguesa e patriarcal, transformando-se assim num ninho onde este modelo feminino se reproduz de mãe para filha. Como prova disso, encontramos no texto da escritora alusões sistemáticas feitas ao estado civil de cada mulher, no qual o estatuto social do marido é central: «A filha mais velha de Sofia, casada com Artur Moreira, proprietário e dono de uma fábrica de conservas, 2 filhas [...] acompanhadas da mestra, Miss Clarke» (*ibid.*: 4). O casamento ou os futuros casamentos estão no centro da mecânica de reprodução de uma genealogia da «primeira». Muito antes de ocupar o mesmo lugar do que a própria mãe, todas as donzelas esperam impacientemente o momento em que se tornarão «sujeito de uma história», uma passagem que se realizará quando o vínculo legítimo ao homem será firmado. Nesse sentido, a evocação da jovem Alice Guedes é sintomática. Numa cena da obra, Alice confessa a Cléo as dificuldades pelas quais passou a sua relação amorosa com Carlos Lentz, dando especial relevo ao olhar deste sobre ela: «[...] já nem sequer em mim reparava, não fazia caso algum dos conselhos que lhe dava [...]» (*ibid.*: 37). Nesta passagem, deparamos com a exposição dos tormentos experimentados por Alice, para quem um único olhar pode impulsionar uma passagem ao estatuto tão cobiçado de «primeira» ou, pelo contrário, lançá-la para as margens da insignificância. Como prova da importância deste olhar masculino, basta aqui citar Ana de Castro Osório que, no seu livro *Às Mulheres Portuguesas* publicado em 1905, escrevia:

Agora é a vez da filha ir para a amostra, até encontrar senhor. [...] A rapariga assim preparada, casa enfim, realiza a sua ambição, está finalmente arrumada – como é vulgaríssimo dizer-se quando uma noiva passa, sorridente e confiada, dos mimos da casa paterna para os braços de um homem que na maior parte das vezes é quasi um desconhecido. (OSÓRIO, A., 1905: 117-118) (sublinhados da própria autora).

Apesar desta observação ter sido escrita oito anos mais tarde, reparemos como ela se adequa perfeitamente a certas figuras femininas projectadas no romance de Cláudia de Campos. Não podemos deixar de estabelecer um paralelo entre a situação feminina que os trabalhos da feminista A. de Castro Osório registava e a que ficou retratada no romance da escritora. Aqui a obra literária funciona como prisma cristalizador não só das limitações impostas às existências

femininas mas também, como veremos mais além, das estratégias que as mulheres vão pôr em obra para as superar abrindo novos espaços para o seu destino.

A sombra e a outra: a solteirona e a mulher adúltera

Na obra de Cláudia de Campos, as limitações impostas à existência feminina aparecem muito nitidamente em figuras que operam como uma espécie de contraponto em relação a todas as figurações femininas analisadas até agora. É o caso, por exemplo, da solteirona D. Teresa Bastos ou, ainda, da mulher adúltera, Margarida de Lencastre, personagens que tornam visíveis modos de existências paradoxais.

A primeira manifestação de uma existência paradoxal é representada por mulheres que não seguiram o percurso obrigatório imposto à maioria das mulheres e que não tiveram acesso à consagração oferecida pelo casamento. Por isso, ficaram exiladas do mundo e, por extensão, sem visibilidade social. É precisamente o que vai acontecer à filha mais velha da família Guedes, Amélia, solteira durante toda a vida e retirada do mundo sexuado por ter uma paixão não correspondida por Carlos Lentz desde os 14 anos. Este estado limiar é definido por N. Heinich como o da «terceira» («la tierce») (HEINICH, N., 1996: 241-250). Porém, na obra de Cláudia de Campos, encontramos um outro exemplo mais acabado e elucidativo de «terceira» que, apesar de não encaixar com as imposições sociais de casamento, consegue imprimir na história a afirmação de uma identidade singular. Assim, logo de início, D. Teresa Bastos é apresentada como um caso um pouco à parte. É-nos dito, por exemplo, que: «Esta senhora, solteira, dos seus cinquenta e cinco anos, nutrida, baixa, de cabelos brancos [...], meiga, serviçal, conhecia como poucos a arte de viver com todos, sabia tornar-se prestável e por vezes indispensável» (CAMPOS, C., 1997: 6). Este trecho sublinha o lugar à parte da personagem em relação ao resto da comunidade, ao desempenhar papéis muito diversos, tais como os de confidente ou dama de companhia, de governanta ou ama para as crianças da família Guedes «enquanto as mães estavam fora da terra» (*ibid.*: 6). Esta solteirona transforma-se em uma figura feminina ambígua, porque, ao mesmo tempo que desempenha papéis limiares, não entra verdadeiramente na cena dos papéis sexuais e sociais impostos às mulheres na época. D. Teresa Bastos disfruta de um lugar à parte e, muito surpreendentemente, tem consciência disso. Como prova disso, podemos aqui mencionar a clarividência com que analisa a sua condição de «terceira»:

O mundo aparecia como dividido em dois campos: o daqueles que têm de desempenhar os papéis importantes e estar sempre em cena, e o dos espectadores que vivem obscuramente, gozando o espectáculo que se lhes oferece,

sem fazer ruído nem figura por si mesmos. E este papel de espectador por forma alguma lhe agradava. (*ibid.*: 7)

Reparemos como, esta situação é aqui apresentada pela personagem como o resultado de uma escolha pessoal e, não, de uma fatal imposição provinda da sociedade. Mais adiante dirá finalmente que «nunca ambicionara» e «nunca desejara figurar de [...] heroína em qualquer drama, tragédia ou comédia, no teatro real [...]» (*ibid.*: 7). Os jogos identitários que se dão no palco da sociedade são aqui rejeitados de maneira consciente e voluntária, uma atitude que é possibilitada por uma independência económica patente. Esta ideia é ressaltada quando a narradora descreve a personagem: «Habitando só com uma criada velha, e possuindo por únicos bens um prédio que lhe rendia apenas mil réis anuais, a D. Teresa não lhe faltava nada.» (*ibid.*: 6). Em definitiva, ao fazer do seu papel de espectadora uma reivindicação, esta solteirona afirma a sua liberdade e abre para si um espaço em que uma autonomia pessoal é possível. Na verdade, é através desta personagem que se dá na obra de Cláudia de Campos, o que Geneviève Fraisse descreve como a passagem gradual da «destinação condicionada à escolha de um destino voluntário» (DUBY, G. *et al.*, 1991: 63-65).

Analisemos agora outra personagem do romance que também tentou efectuar esta passagem, mas com menos sucesso. Margarida de Lencastre é apresentada como o protótipo da mulher adúltera, pois com ela surge no romance o tema da infidelidade. É de salientar aqui que a questão da infidelidade feminina e da posição sexualmente excêntrica que esta abre para a mulher, é uma das outras problematizações levantadas pela obra de Cláudia Campos. Com efeito, inicialmente este tema é anunciado pelo baralho de cartas reencontrado por Cléo adulta e que, em jovem, lhe tinha provocado uma certa perturbação e incómodo. Uma das características deste baralho é de ostentar, no lugar das convencionais damas ou rainhas, as amantes célebres e escandalosas dos reis franceses. As rainhas deste jogo são Gabriela d'Estrées, Odette, a duquesa d'Etampes e a La Vallière (CAMPOS, C., 1997: 76). Com estas figuras emblemáticas da História, começa o questionamento do desequilíbrio social entre homem e mulher no que tange à regra da monogamia instituída pelo matrimónio. É aqui que, quase de maneira crepuscular, entra em cena no romance a personagem de Margarida de Lencastre, a mulher adúltera – uma outra existência paradoxal. No romance, a Viscondessa parece ser a única personagem a sentir compaixão por esta personagem:

No seu íntimo lastimou Margarida, não a julgou pior do que as outras, nem tão pouco a desprezou. Mas a covardia natural a quem não possui autoridade nem forças para sozinho combater erros sociais e injustas leis, inibira-a de lhe patentear por qualquer forma, em público, simpatia ou respeito. Encontrava-a agora num ermo, [...]. Ah! podermo-nos enfim guiar pelos

generosos impulsos da nossa alma, escutar a voz da nossa consciência, e o que de melhor pulsa no nosso seio (*ibid.*: 93).

Nestas condições, não é de espantar que, em vários momentos, Cléo expresse uma verdadeira tomada de consciência, sublinhando a injustiça feita às mulheres que quiseram escolher outro destino, seguindo as suas pulsões. Se a infidelidade era comumente aceite para os homens e, até, motivo de zombaria entre eles, a «monogamia elástica» era uma marca infamante para as mulheres, muitas vezes legalmente e socialmente reprimida. Ao escolher viver um amor ilegítimo, Margarida de Lencastre muda de estado e transforma-se na sombra das sombras, a «primeira exilada», que segundo Nathalie Heinich:

[...] à défaut d'en mourir [...] ou de retrouver un lieu pour abriter son émancipation, la femme adultère peut-être condamner à l'exil définitif hors de sa propre société. Bannissement, ou errance... Elle sera emprisonnée, puis punie par la singularité qui la met à l'écart du commun, isolée et stigmatisée, réduite à la lettre marquée au fer rouge [...]. (HEINICH, N., 1996: 141).

Ora, é precisamente esta hipocrisia ambiente em relação à mulher adúltera que a Viscondessa de Mello acaba por denunciar quando muito acertadamente afirma: «[...] a mulher é sempre mais ou menos o reflexo da sociedade que a criou [...]» (CAMPOS, C., 1997: 94). Com o percurso paradoxal da personagem de Margarida de Lencastre surge, em filigrana, uma outra crítica, a da lei tácita imposta às mulheres, que resulta numa imbricação entre a «legitimidade do vínculo sexual» e «a disponibilidade sexual», ou seja, a ideia de que fora do matrimónio não pode haver relação sexual. Como escreve N. Heinich, é neste sentido que se pode considerar que, os romances do século XIX marcam «le moment où ce système d'états est à son apogée, c'est-à-dire [...], une longue période étant marquée, globalement, par une continuité historique dans le statut économique des femmes comme dans le contrôle moral de la vie sexuelle» (HEINICH, N., 1996: 14).

No entanto, podemos também considerar que, na obra de Cláudia Campos, também se dá uma ruptura com esta continuidade histórica, no sentido em que vislumbramos nas figuras da solteirona e da mulher adúltera, a problematização de duas existências paradoxais, surgidas na periferia da sociedade portuguesa. Por esta razão, elas prefiguram a abertura de um «campo das possibilidades estratégicas» (FOUCAULT, M., 1969: 47) no feminino, materializado pela fusão entre o critério de independência económica com o da disponibilidade sexual. É através desta abertura que vai ser anunciada, na obra, a postura de mulher emancipada que a própria Cléo vai exigir para si.

Cléo: a mulher de todas as rupturas

O grande mérito do romance de Cláudia de Campos reside no facto de registar os movimentos que prefiguram uma ruptura com todos os modelos femininos impostos pela sociedade patriarcal. Podemos, desde já, ver na Viscondessa de Mello, a personagem que melhor sintetiza o lento movimento de libertação/autonomização que tem vindo a expressar-se e a modificar a posição da mulher na sociedade portuguesa dos finais do século XIX e inícios do século XX.

Ao longo do romance, Cléo é emblemática de um movimento de ruptura com os antigos modelos de existência femininos. Logo de início, este aspecto aparece numa espécie de contraponto expresso pelas opiniões negativas da população de Sútíl no momento do seu regresso à terra natal. Com efeito, expressões como «Nunca teve coração aquela rapariga, nunca teve amizade a ninguém [...]» (CAMPOS, C., 1997: 16) ou ainda «É uma egoísta, uma cabeça de vento [...]» (*ibid.*: 16), podem ser lidas como as manifestações, na jovem Cléo, de uma forma de rebeldia frente a quaisquer compromissos/preconceitos sentenciados pela pressão social. Ao modelo feminino imposto, cujas qualidades fundamentais seriam a caridade, a obediência e a passividade, a jovem Cléo contrapõe as suas ambições, seus desejos, sua ânsia pela autonomia, fugindo desde já aos caminhos trilhados por tantas outras e escolhendo de livre vontade abandonar Frantz e partir para Lisboa:

A sugestão foi poderosa em Cléo, absorveu-lhe todas as faculdades, esfriando até o amor. Há muito que ela, lendo os jornais da capital e os jornais ilustrados ingleses e alemães, era assaltada pela curiosidade de ver tanta coisa bela, [...] de fazer parte do número das privilegiadas elegantes, cujos nomes são citados com louvor em toda a imprensa. Os seus nervos vibráteis, sempre em alvoroço, não descansaram enquanto a mãe não anuiu a proposta. Debalde Frantz, em segredo, lhe implorou que esperasse, que realizado o casamento ele a levaria onde ela quisesse. Cléo insistiu teimosamente, e escreveu à tia. (*ibid.*: 68)

Este trecho ilustra perfeitamente a rejeição de uma ideia comum, a do casamento como forma de libertação da mulher. Notemos que, ainda no início de século XX, A. de Castro Osório escrevia: «[...] sob pressões de tais disposições legais, a mulher em Portugal, como em quase todos os países latinos, casa *para ser livre!*» (OSÓRIO, A., 1905: 213). A partir de tais elementos, podemos acrescentar que o percurso da personagem feminina, criada por Cláudia de Campos, tem uma evolução que, em certos aspectos, poderia encaixar nos estados de mulher já analisados, mas que, noutros aspectos, os ultrapassa. Pois, ela é sempre apresentada como portadora de fracturas ou distorções pelas escolhas que fez ao longo da sua vida.

Em primeiro lugar, e para compreender a evolução desta personagem e as constantes rupturas que caracterizam o seu percurso, precisamos de voltar à sua juventude e, sobretudo, ao que constitui o nó da intriga do romance: a sua relação interrompida com Frantz. Enquanto todos à sua volta já a consideravam uma «fille [de plus] à prendre», ela rompe com esta destinação, preferindo ir viver com a sua tia em Lisboa. Muito antes deste acontecimento, a referência à «infância época do cavalinho branco» (CAMPOS, C., 1997: 63), que reenvia para uma época em que a pré-adolescente cobiçava assiduamente Frantz, é também exemplo disso. No texto, desde das premissas do seu namoro com Frantz, a pulsão escópica na qual normalmente é o homem que escolhe, vê e dispõe é invertida. É o que expressa a jovem Cléo na frase seguinte: «Está muito bonito o rapaz e eu gosto muito de o ver no seu cavalo» (*ibid.*: 64). A partir daqui, compreendemos que, apesar das aparências, a personagem nunca foi uma «jovem pronta para casar» e é então sem surpresa que, seguindo o seu instinto, ela abandona Frantz para as luzes de Lisboa. Mais tarde na sua vida, enquanto mulher casada, a Viscondessa de Mello transforma-se logicamente em «primeira» mas, mesmo aí, não enquadra completamente com este estado, acabando por recusar a maternidade e por se transformar em uma «primeira emancipada». Depois de enviuvar, acontecimento que poderia provocar a sua exclusão do mundo sexuado, ela entra no entanto numa outra categoria escandalosa, a das «veuves joyeuses», como parece indicar o seguinte trecho:

Passado o luto rigoroso, rodeada de fáceis consolações, de constantes distrações, o antigo viver recomeçara, ainda com mais *entrain*. Nova, rica, famosa, livre, adorada e adulada, Cléo não tinha vagar para sofrer intensamente ou para pensar muito. (CAMPOS, C., 1997: 33-34)

Sublinhemos que, muito significativamente, os estados pelos quais passa, já considerados um pouco à parte no seu género, são sempre evocados em correlação com uma grande independência financeira. Com efeito, os rumores confirmam a imagem de uma mulher excêntrica, mas autónoma e livre:

[...] a morte inesperada da mãe, que a deixara, aos vinte anos, possuidora de grande fortuna, seguida, três anos depois, da morte do marido, o Visconde de Mello. Lembravam a inesperada paixão de Cléo pelos prazeres mundanos, os rumores de segundo matrimónio com alto personagem da capital, e todos estes factos pormenorizados, tiravam erradas deduções, formulavam conjecturas, nem sempre muito lisonjeiras. (*ibid.*: 18)

Porém, o que no início podia assimilar-se a simples distorções ou rupturas afigura-se, na idade adulta, como uma personalidade complexa ou, mais ainda, como uma identidade em crise. Assim, não é por acaso que a própria Cléo aluda

várias vezes à sua dupla personalidade, à «desgraçada dualidade» (*ibid.*: 123), à «outra Cléo»:

[...] uma Cléo desconhecida se desdobrou nela, fazendo recuar, retrair-se e eclipsar a Cléo da aldeia. Outras perspectivas, outras ambições, outras quimeras lhe vieram dançar na mente; outro coração, outro sentir, suplantaram o coração e os sentires primitivos. Aceitou egoistamente os factos, e deixou-se levar por eles, deslisando ao de leve na vida sem voltar a cabeça [...], renegando os ideais que de antes tanto venerara (*ibid.*: 69).

Como vemos, o regresso a Sutil provoca na personagem uma verdadeira crise identitária, no sentido em que a Viscondessa de Mello parece consumida por uma bipolaridade inextricável, sempre dividida entre as suas ambições pessoais e o amor (e até poderíamos acrescentar o desejo físico) que sente por Frantz, o seu antigo amor agora homem casado. Noutro momento, ela expressa esta dualidade através dos sentimentos contraditórios que experimenta: «O que desejo, o que quero eu? ... Porque não me sinto a mesma que era ...? Porquê? Nada de novo me sucedeu... Nada de novo? O amor...» (*ibid.*: 89). Neste trecho, fica também expressa a impossibilidade de escolha entre o razoável e o desejável, um dilema pessoal a partir do qual a personagem vai começar a questionar a própria instituição do casamento.

É através das experiências da sua heroína que Cláudia de Campos deixa emergir uma verdadeira problematização da questão do casamento, contrapondo-a com a questão da independência sexual e amorosa. Com efeito, não sabendo o que fazer ou o que pensar, Cléo começa por evocar o que a lei, a religião e a «vox populi» moralizante dizem: «O casamento é sagrado. Todo o homem que engana a mulher desobedece a Deus e comete um crime; toda a mulher que levanta os olhos para o marido de outra, cai em pecado mortal e perdeu o direito ao céu» (*ibid.*: 76). Mais adiante, numa última reviravolta devida à sua experiência na sociedade lisboeta, acaba por denunciar a hipocrisia ambiente em relação ao casamento e à infidelidade masculina, mais comumente aceite, dizendo: «[...] a mentira do casamento, onde os homens fazem gala mesmo da sua poligamia, a despeito da monogamia legal [...]» (*ibid.*: 124). São estes tipos de questionamentos, associados à concretização do seu laço carnal com Frantz (*ibid.*: 128 e 132), que favorecem em Cléo uma última mutação na hierarquia dos estados de mulher. Assim, do estado de «viúva emancipada», Cléo passa para o de «mulher sem vínculo» (*femme non liée*) (HEINICH, N., 1996: 302-303), uma evolução que, no romance, constitui o ponto de partida para uma releitura dos modos de existência das mulheres fora dos quadros patriarcais. Muito paradoxalmente, é a personagem masculina de Frantz Lentz que verá em Cléo as premissas duma «nova mulher»: «Cléo vivia só e livre, não tinha a quem dar satisfações sobre as suas mudanças de humor, sobre qualquer dos seus actos, ao passo que ele

era vigiado, analisado, espreitado [...]» (CAMPOS, C., 1997: 148). Ora, da reavaliação da instituição do casamento, como modo de relacionamento obrigatório ao homem, à ideia do divórcio, há só um passo. No seu forro interior, Cléo e Frantz evocam esta eventualidade de maneira disfarçada. Numa passagem do texto, Cléo alude às novas ideias ligadas às correntes feministas:

Tem porventura o casamento direito de monopolizar o coração? É justo conservar unidos os que desejam desunir-se? *Ceux qui s'aiment sont époux* [...]. Acudiam-lhe em tropel ao espírito as teorias modernas sobre o assunto, aprendidas em livros impregnados de ideias avançadas, ou ouvidas da boca de homens ilustres, com quem conversara» (*ibid.*: 124).

E, por seu lado, Frantz começa a conjecturar uma relação amorosa desligada de qualquer estrutura familiar, proferindo a palavra «divórcio» quase que inconscientemente: «Quer hipocritamente, quer às claras, isto tinha de ser assim. O seu amor havia de permanecer sempre divorciado do seu lar doméstico» (*ibid.*: 148). O que acontece nas duas personagens prefigura uma verdadeira mudança das mentalidades, um desmoronar dos códigos vigentes no Portugal *fin-de-siècle*, no qual:

Le divorce est, sur le plan matrimonial, le passage à l'acte juridique, négocié individuellement, de cette transformation générale de l'équilibre entre les sexes. Et le roman fournira maintes représentations de cette étape si marquante pour l'identité féminine (HEINICH, N., 1996: 310-311).

Com estes elementos, o percurso e a própria personagem de Cléo tornam-se emblemáticos de um estilhaçar do modelo burguês. Na verdade, tanto o tema do divórcio como o surgimento da figura da «mulher sem vínculo», anunciam as mudanças radicais da posição das mulheres na sociedade portuguesa. Em Portugal, estas mudanças serão assinaladas, no início do século XX, pela promulgação da lei sobre do divórcio, no dia 4 de Novembro de 1910 (PIMENTEL, I., 2015: 130-136).

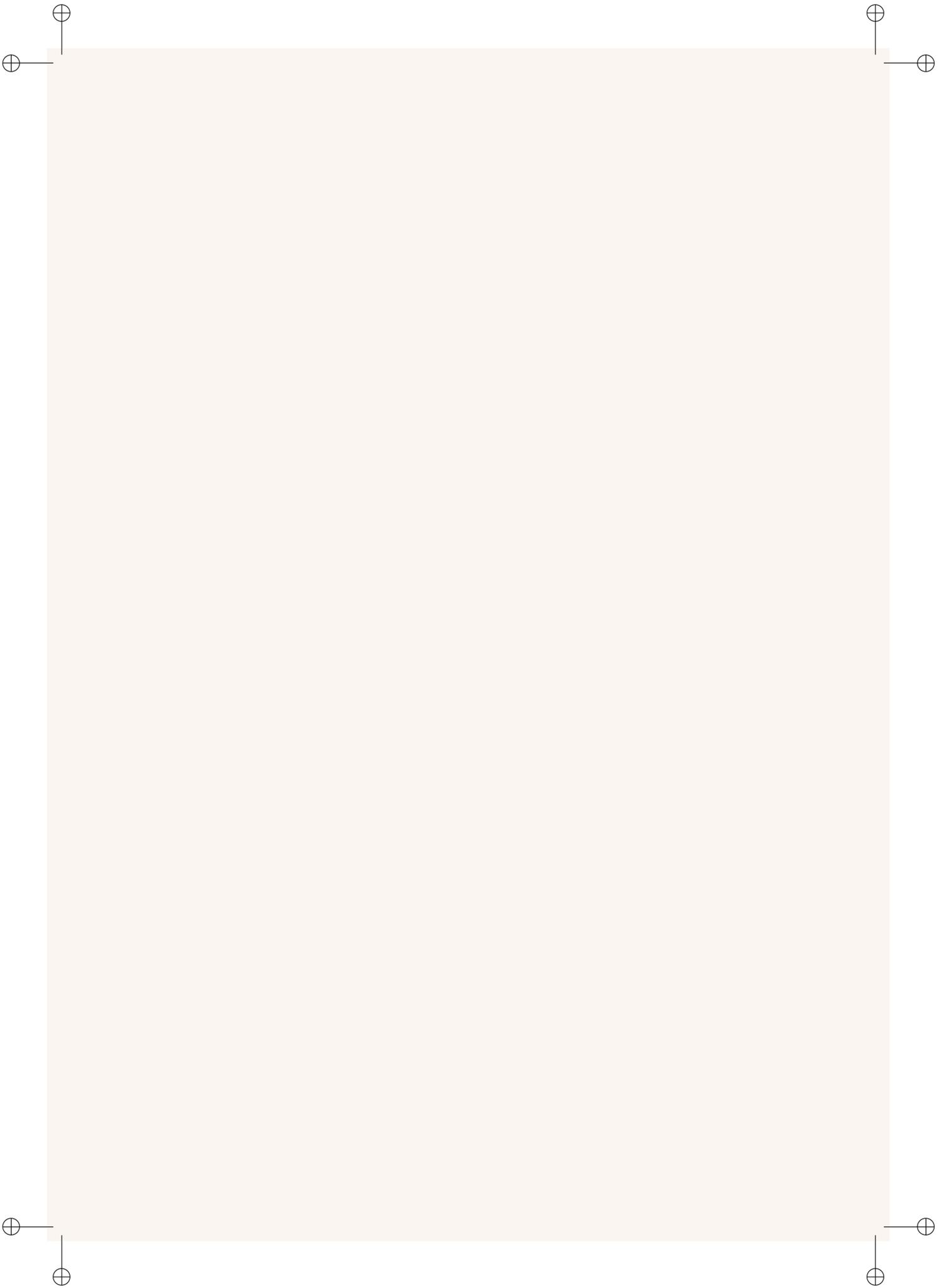
Na cena final da obra, a Viscondessa de Mello escolhe regressar a Lisboa, no entanto percebemos que esta partida não põe termo à sua relação com Frantz, pelo contrário, tudo fica em aberto, deixando aparecer a possibilidade de uma outra história. É a ideia que se depreende da frase seguinte: «[...] afastando-a para sempre de ele, ou aproximando-a mais... Quem sabia?» (CAMPOS, C., 1997: 184). Finalmente, a nova partida de Cléo marca uma ruptura definitiva com os modos de pensamento e de existência femininos vigentes no século XIX. Neste sentido, Cléo é a iniciadora de um empoderamento no feminino, no sentido como o explicou Nathalie Heinich:

«Non liée», la femme moderne ou émancipée l'est par l'effet de cette déliaison, ce découplage entre dépendance économique et vie sexuelle qui défait l'ordre des états de femmes, permettant l'accès à l'autonomie mais sans le sacrifice de la sexualité [...], ou l'accès à la sexualité mais sans sujétion à l'homme [...]. La femme non liée peut concilier accomplissement sexuel, indépendance économique et juridique, et légitimité morale, donc inclusion dans un réseau de sociabilité (HEINICH, N., 1996: 304).

Em definitiva, a grande modernidade do romance de Cláudia de Campos reside numa verdadeira problematização das figurações do feminino, anunciando o que vai constituir o cerne do pensamento feminista, isto é, as questões dos papéis de género e da sexualidade, questões estas que vão conduzir à transformação radical do estatuto das mulheres e dos homens na época contemporânea.

Referências Bibliográficas

- BALZAC, Honoré (1977). *La Femme de Trente Ans*. Paris: Gallimard.
- CAMPOS, Cláudia de (1997). *Ele*. Sines: Câmara Municipal.
- DUBY, Georges, et al. (1991). *Histoire des Femmes en Occident*, Vol. IV – *Le XIX^e siècle*. Paris: Plon.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard.
- HEINICH, Nathalie (1996). *Etats de Femmes. L'Identité Féminine dans la Fiction Occidentale*. Paris: Gallimard.
- OSÓRIO, Ana de Castro (1905). *Às Mulheres Portuguesas*. Lisboa: Edições Ecopy.
- PIMENTEL, Irene et al. (2015). *Mulheres Portuguesas*. Lisboa: Clube do Autor.



Arroubo de musa:
a citação como inspiração na obra de
Laura Erber

Alva Martínez Teixeira¹



*Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau: la disposition des
matières est nouvelle.*

Blaise Pascal

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

Este artigo pretende analisar criticamente duas das obras de uma escritora, artista visual e professora universitária pertencente à nova geração de autores brasileiros. Trata-se de Laura Erber, nascida no Rio de Janeiro em 1979 e que, apesar da sua juventude, tem um percurso notável, prolífico e muito diversificado. Erber lançou o seu livro de estreia, *Insones*, no ano de 2002 e a partir daí publicou outros livros de poesia fortemente marcados pelos diálogos interartísticos e/ou pelo hibridismo genérico, como *Os Corpos e os Dias* (2006), nomeado para o prêmio Jabuti; *Celia misteriosa* (2007), em parceria com o escritor italiano Federico Nicolao e a artista visual coreana Koo Jeong-A; *Vazados & Molambos* (2008) ou *Bénédicte Vê o Mar* (2011). Em 2013, a autora testou também as possibilidades oferecidas pela ficção, publicando *Esquilos de Pavlov*, um irónico romance de formação sobre um jovem artista contemporâneo, e, posteriormente, o conto-poema desenhado *Bénédicte Não se Move* (2014), que retoma, agora em prosa, o onírico universo poético e visual de Bénédicte.

Assim, como referiu a Professora Ana Chiara, o trabalho de Laura Erber caracteriza-se «pelo constante trânsito entre linguagens e pelo modo como renegocia relações entre palavra, imagem e corpo forçando os limites, os contornos das mesmas», pois «cria ‘situações plásticas’ que promovem passagens e tensionamentos entre imagem e matéria verbal» (CHIARA, A., 2011: 60). Essa relevância dos trânsitos criativos entre escrita e visualidade é também característica das suas propostas artísticas, especialmente em vídeo, exibidas em diversos museus e centros de arte no Brasil e na Europa, como o MAM-Rio, a Fundació Joan Miró de Barcelona, o Grand Palais de Paris ou o Museu de Arte Contemporâneo de Moscovo, e que focam, entre outras, a obra e a figura da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi ou da poeta argentina Alejandra Pizarnik, representante do ‘mito’ da poeta suicida. Igualmente – e para só citar mais um exemplo – o projeto de vídeo *Diário do Sertão* (2003) é uma outra amostra paradigmática desses diálogos interartísticos, pois a curta-metragem envereda pelo sertão mineiro recriado por Guimarães Rosa, para, servindo-se de um olhar onírico, examinar e ponderar o imaginário sertanejo e a sua vigência e as suas potencialidades na criação pós-moderna.

Enfim, Laura Erber é uma profícua autora, mas, além disso, polígrafa, pois publicou também o ensaio *Ghérasim Luca* (2012), resultado da sua dissertação de mestrado sobre o poeta romanês, cuja obra traduziu para o português e tem uma significativa presença na obra da escritora e artista.

Por tudo isto, ela pode ser considerada, portanto, uma representante relevante de uma das tendências mais significativas da prosa brasileira contemporânea – e, num sentido mais lato da literatura brasileira contemporânea, porque uma das suas características é o referido hibridismo genérico. Trata-se da ‘literatura exigente’, segundo a conhecida designação estabelecida por Leyla Perrone-

-Moisés, professora da USP. Tal como os escritores mencionados no texto da professora – que parece apresentar uma certa exclusão, de autoras mulheres e, em menor medida, de escritores de outras partes do país, pois, apesar de mencionar algum autor de outra região, privilegia os escritores paulistas, como, por exemplo, Nuno Ramos, Juliano Garcia-Pessanha, Julián Fuks ou Alberto Martins – Erber apresenta uma obra marcada pelo caráter reflexivo e pelo hibridismo artístico e genérico.

Os seus livros, citando as palavras da professora, à procura de novos limites para a literatura «não dão moleza ao leitor; exigem leitura atenta, releitura, uma bagagem razoável de cultura, alta e pop, para partilhar as referências explícitas e implícitas» (PERRONE-MOISÉS, L., 2012: 5), como demonstra, por exemplo, *Bénédictte Vê o Mar* e, em menor medida, *Os Corpos e os Dias*. Eles mostram o modo como a autora amplia os caminhos da literatura ao entrecruzá-la com outros discursos, como o plástico, o cinematográfico ou o crítico, testemunhando e contaminando a sensibilidade de uma época num modelo total e omnívoro de escrita, que pode ser visto como uma resposta à questão da obsolescência de certas convenções da modernidade. De facto, (re)pensando o poético contemporâneo, com e a partir do livro de João Bandeira *Quem Quando Queira*, a artista incide na seguinte ‘discórdia’:

Desde quando pensar o convívio entre as artes tornou-se crucial para entender de que modo cada uma encara a sua solidão e o seu desgaste, ou lidamos mais cuidadosamente com o assunto jogos de influência, ou correremos bem de perto o risco de aproximações que cumprem apenas papel decorativo (ERBER, L., 2016: s/p).

Partindo do bem conhecido princípio pós-moderno da revisão do cânone, *Bénédictte Vê o Mar* é um texto com um forte molde individualista, que reúne o diálogo de vários géneros num longo e estranho poema narrativo, com uma incomum narratividade, em que a história que está a ser contada – a de uma autora, Bénédictte, que sofre um bloqueio criativo – é filtrada por uma linguagem figurada ambígua. É, portanto, um texto com uma voz singular, a de uma autora que, à procura do inusitado, vai hipertrofiar algumas das características do poético, como a ludicidade presente nos jogos sonoros e de sentido do texto – a começar, já no título, pelos ecos significativos gerados pelos usos paronomásticos e rimáticos com o nome da poeta portuguesa, mas de origem belga, Bénédictte Houart, cuja particular escrita alicerça e gera tanto o desenvolvimento gráfico quanto o discurso literário erberianos.

Habitado a perceber a realidade segundo determinados modelos, o leitor é convidado a uma experiência estranha, porque através da dimensão lucidamente lúdica do poético a autora aborda questões graves, como a crise – humana e artística – de Bénédictte, despindo-a, também através do plástico, do patetismo

ou da solenidade. Numa revolta mais contra o horizonte de espera, a ingenuidade e um propositado infantilismo pictórico servem para condensar o sentimento de perturbação que domina a protagonista, através das cores e da pulsão emotiva das imagens, e para representar a mecânica do mal-estar, por meio de um dinamismo que nega a monotonia e a inércia do dramático.

Bénédicte Vê o Mar é um livro que nunca foi impresso em papel e que só existe no mundo digital, pois a autora inventa usos complexos para esse formato, tornando o poema ilustrado um poema animado, rudimentarmente fílmico, graças ao fluir dos desenhos presentes nas páginas da obra. E essa plasticidade – e, numa revolta mais contra as expectativas criadas pelo horizonte de espera, o infantilismo desconcertante dos desenhos – complementa e, ao mesmo tempo, relativiza a gravidade da linguagem auto-reflexiva do poema. Um poema focado no bloqueio de *Bénédicte*, que, como se nos diz e se nos mostra através de figuras reduzidas ao mínimo, que oscilam entre o lírico e a comicidade de *cartoon* (LEMOS, M., 2011: 3), «gostaria de escrever assim» (ERBER, L., 2011: 30), mas é condenada temporariamente ao silêncio, num processo de busca em que «escrever dói / e pode ser divertido» (*id.*: 21), e que, paradoxalmente, faz da impossibilidade de criar, a própria matéria da criação, evocando sutil e ironicamente o tema do mal-estar presente e das (im)possibilidades contemporâneas da poesia, ou seja, de um período em que a poesia e o poeta se tornam vítimas dos nossos tempos, paradoxalmente, para encontrar o seu sentido e o seu lugar:

Poderíamos dizer que, na sua força de negação, o dispositivo sacrificial é um dos traços que compõem a chamada «épica» da modernidade, a trajetória de sua inserção e de sua interação com a história do último século e meio. Sem que a poesia abra mão de si mesma [...] a auto-anulação sacrificial é, mais especificamente, a meu ver, a expressão de um desejo de constituir comunidade, de estabelecer um espaço discursivo próprio. É o tempo do *fim da poesia* que começa, se quisermos reformular uma conhecida expressão baudelaireana. Constatar o *fim dos tempos* da poesia é um modo de a poesia realizar a modernidade poética (SISCAR, M., 2007: 177-178).

Esse sacrifício e a construção poética dessa subjetividade ambigualmente abnegada, que, como indica o professor Siscar «desdobra sua escrita sobre a sintaxe da perda e da crise» e «por outro lado, aspira ao lugar paradisíaco da auto-afecção ou da autoconsciência cultural» (*id.*: 178), está presente na história de *Bénédicte*, que se isola no porão de uma marmoraria para criar uma obra, negando um mundo cruel e «cada vez menos explicável» (ERBER, L., 2011: 19), e nesse impasse oscila entre uma melancolia, se me permitem a expressão, *vintage* e uma depressão *cutting edge*, isto é, tipicamente pós-moderna.

Como o depressivo, isto é, como o anti-herói típico da contemporaneidade, *Bénédicte* surge 'dessensibilizada' e é apresentada de um modo distanciado e

irónico, que exprime a sua recusa do mundo. Como exemplo disto, podemos mencionar a pequena (anti)biografia da protagonista que «recebe direitos de autor», mas não tem direito a «deitar / no colchão / de amar» (*id.*: 25) e, em cuja barriga, como também nos diz o poema,

Encontraremos
farelo de
benzodiazepina e
nos olhos
ninguém sabe
(navegáveis de tão
cegos
– não biografáveis –
mas biodegradáveis) (*id.*: 12).

Essa rejeição do mundo ‘biografável’ de Bénédicte contesta os fundamentos modernos da vitalidade ou da eficácia, mas não radicalmente, porque do ponto de vista artístico, Bénédicte, apesar de isolar-se do mundo – e, conseqüentemente, também do mundo artístico – ainda conserva alguma coisa da atitude do artista moderno, que está situado nas margens, mas numa posição de observador crítico.

É por isso que consideramos que Bénédicte representa outra volta do parafuso relativamente ao tópico da torre de marfim, reformulado agora através do estranhamento e destituído da solenidade romântica. Ela procura o estímulo da sua musa «perita em exegese / com tendência ao brutalismo» que, com o seu silêncio, causa o «síndrome de Não Ver o Mar» (*id.*: 26), isto é, o bloqueio. Isto faz com que a protagonista, em busca da inspiração e de um molde perfeito, viaje através da sua enciclopédia cultural, levando o leitor por um território riquíssimo, habitado por Lisa Benjamenta, personagem de Robert Walser, ou animado pela admiração, entre outros e outras artistas, pela escritora de origem romena Aglaja Veteranyi.

Esta experiência produz uma textualidade que, entre a *inventio* e a apropriação – distante do ‘crime perfeito’ de Rubem Braga, mas não muito distinto do ‘tirar’ ou do ‘desentranhar’ do autodenominado ‘poeta menor’ Manuel Bandeira –, gera obras que abordam e comentam outras obras literárias e artísticas, isto é, obras que se apresentam como alegorias de alegorias e, que neste caso concreto, dá lugar a uma rede complexa de relações com outros textos e propostas artísticas, com o auxílio dos quais é interpretado, pois lhe conferem, ou antes, acentuam certos significados. Assim, por exemplo, ao mencionar como modelo ideal a obra do escritor suíço, Erber enfatiza a ambigüidade, o estranhamento e um certo – e irónico – elogio do fracasso, partilhados por *Bénédicte Vê o Mar* e *Jakob Von Gunten*. Igualmente, esse mesmo estranhamento poético está presente na obra de Veteranyi, nomeadamente, no seu primeiro romance, *Por que a*

Criança Cozinha na Polenta, regido por uma certa lógica do absurdo e, significativamente, protagonizado por uma figura que procura preservar a ingenuidade do olhar infantil como um modo de proteger-se da crueza do mundo.

As referências à escrita desses dois grandes autores procuram orientar o leitor para a apreciação – mesmo que seja sucinta e inicial – da presença do estranhamento e do distanciamento como instrumentos literários e estéticos da experiência do mundo presente na obra, distante das metáforas gastas e de uma percepção previsível do real, também porque nela, como na obra de Veteranyi, o espaço social é representado frequentemente como o espaço por excelência de negação dos novos ídolos da condição pós-moderna. Assim, em *Bénédicte Vê o Mar* vemos *in absentia* o espaço da dupla realidade da sociedade do bem-estar e da sua hipocrisia sistémica. Trata-se de uma duplicidade que aflige a protagonista, que, como já foi dito, se isola num microcosmo artístico e existencial artificial, apresentado como um universo distante do mundo real, estranho, anómalo e excessivo na sua asséptica violência:

a voz
da estranha vendedora
de churros
a carrocinha marca o tempo
um dia
um conversível prateado
atravessou de viés
interrompeu o canto
rodopiou
levou as pernas
as novas havaianas
da inominada figurante (ERBER, L., 2011: 15).

Assim, perante o tópico «do mal-estar, do presente como época de desolação, da falta de condições da poesia, da *falta* de poesia ou da poesia que falta» (SISCAR, M., 2007: 177), Bénédicte mantém a ambiguidade, que propositadamente dificulta a classificação taxonómica – e, conseqüentemente, simplificadora – dessa autora em crise e dos textos que tenta e que protagoniza, como modernos ou pós-modernos, pois, a posição de observadora crítica tipicamente moderna que referimos anteriormente confunde-se com uma atitude caracteristicamente pós-moderna. Trata-se da tendência a preocupar-se menos com a realidade e mais com a arte, que se traduz, neste caso, numa exacerbada propensão para as reflexões metaliterárias:

Consciente de que las convenciones artísticas determinan la obra literaria de manera más decisiva que cualquier otra realidad o idea, el arte moderno

se ocupa de modo sistemático precisamente de esas convenciones y procedimientos artísticos, mientras que tiende a no prestar atención a lo que fue una obsesión del arte moderno: arreglar el mundo, por una parte, y testimoniar sobre éste, por la otra. Escéptico respecto de la posibilidad de que el arte cambie el mundo y a los hombres, el Posmoderno se pregunta por la posibilidad de que el arte cambie al arte. No es partidario de *l'art pour l'art*, porque ni siquiera cree saber lo que es el arte (PAVLICIC, P., 2006: 90).

Enfim, apesar da enganosa autosuficiência da obra de Erber – devida ao lacunismo das referências intertextuais –, ela não é plenamente compreensível se a intertextualidade, profundamente ligada à dimensão metaliterária do livro, for ignorada ou secundarizada. De facto, na obra, parece ecoar o ditado de Baudelaire, o primeiro a dizer que cada vez é mais difícil ser um artista sem ser um crítico, porque o poema apresenta um conjunto de brevíssimos, mas sinceros, exercícios de admiração à Cioran que, ‘ao som’ da cantora e atriz sueca Zarah Leander, melodramática *femme fatale* do cinema nazista, aplaudem o tom melancólico presente na história de Benjamenta ou nos textos de Veteranyi. E essa soturnidade das musas invocadas, como nos diz o poema, «teria sido / lindamente retratada / por Linka / Lebedeva» (ERBER, L., 2011: 27): uma fotógrafa russa, autora de retratos permeados de tristeza ou, mesmo de fragilidade, a mesma fragilidade predominante numa intertextualidade inspirada pelo mal de Saturno, exemplificada também pelas biografias de Walser e Veteranyi, dominadas respetivamente pela loucura e o suicídio.

En suma, nesta obra, irónica e melancólica, o sacrifício e a salutar admiração são – e nem poderia ser de outra forma – ambigualmente recompensadas. O livro termina de maneira circular, com a mesma frase que o titula, *Bénédicté vê o mar*, inspirada como foi já mencionado, pela poesia de Bénédicté Houart; poesia protagonizada por provocadores sujeitos femininos, que nos obrigam a repensar os arquétipos e estereótipos literários – e não só –, como a prostituta do poema retomado por Laura Erber, cujo retrato se distancia das diversas visões convencionais sobre a prostituição na literatura – da depravação ao poder maquiavélico:

é uma casa de passagem onde
se vê o mar quando
a puta veste o fato de marinheiro e
põe a cassete da tempestade (HOUART, B., 2005: 20).

Laura Erber estabelece uma relação, mais do que com o individual, com o geral, ou seja, com a poética da autora belga-portuguesa, remetendo para todo um conjunto de convenções partilhadas criador de um singular mundo poético

alicerçado na ironia, na intertextualidade, num certo estranhamento e na insuficiência, também do ponto de vista da escrita, como Houart confessa ironicamente noutro dos seus poemas, ao afirmar que as palavras a irritam porque 'ficam sempre aquém', quando não é ela que fica 'aquém do além onde elas estão'.

No caso de *Bénédicte*, não sabemos se a incapacidade é das palavras ou da artista, mas ela acaba por encontrar uma solução para o bloqueio: realizar um filme. O livro termina com a mesma imagem desconcertante da capa: o mar do filme da protagonista representa simbolicamente a conquista final da abertura do olhar, um novo horizonte artístico, mas, ironicamente, esse mar também a esmaga (LEMONS, M., 2011: 3). Isto é, *Bénédicte* acaba, duvidosamente triunfante, por sacrificar-se pela sua arte, para se comunicar com o público e que nós possamos ver esse mar, inspirado por um jardim das musas concorrido e deslumbrantemente sombrio.

Da mesma forma, a voz lírica presente em *Os Corpos e os Dias*, publicado primeiro, em 2006, na Alemanha – numa edição bilingue, em alemão e português – e em 2008 no Brasil – numa nova edição bilingue, desta vez em português e inglês e com imagens de vídeo que a poeta criou para o poema –, perde o controlo sobre o seu projeto de escrita: ela pretendia escrever uma história sobre o tempo, mas inspirada pela contingência do seu relacionamento amoroso – porque, como é consensualmente aceite, os sentimentos negativos permitem uma maior riqueza de tons e matizes do que os positivos e são, portanto, matéria poética mais fecunda –, acaba por escrever um poema amoroso de que ela é também personagem.

Trata-se de um texto que, pelos quadros que apresenta, pode ser lido como um poema longo com diferentes atos ou mesmo, «pode ser lido como um poema longo em um fôlego que se divide em pequenos atos e atas de inalação e exalação», onde os poemas «funcionam em sua existência individual e, ao mesmo tempo, tornam-se partes de um todo» (DOMENECK, R., 2009: 55) que, na medida do possível, vai ganhando sentido. Simultaneamente, pela sua visualidade, a discursividade poética evoca o parelismo da história amorosa com – ou a potencialidade como – um filme suscetível de ser melhorado, porque numa «segunda versão», como (nos) diz o sujeito poético, «os nomes seriam mais sonoros» e «a câmara acompanharia o movimento dos seus lábios / dos meus / nos seus» (ERBER, L., 2006: 57).

Resultado de uma residência da autora no Schloss Solitude, um castelo próximo de Stuttgart que hoje é uma fundação de estímulo à produção artística, a obra apresenta de novo uma artista às voltas com os desafios literários, numa projeção sinuosamente oblíqua da escrita do «eu» – embora a relevância dessa possível projeção seja meramente anedótica –, porque o espaço do poema é tam-

bém um castelo, onde a voz lírica e o seu amado se dedicam a escrever uma história de amor.

O amor impõe, como no caso de Bénédicte, o isolamento aos amantes, que, como consequência dessa solidão absoluta a que os submete a escrita e a vivência da sua história amorosa, são apresentados como se estivessem fora do mundo, num lugar à parte, no paraíso ilusório de um «pequeno espaço para uma delícia» (*id.*: 24).

Essa perda notória de reconhecimento e vivência social é admitido pela amante, quando confessa:

alguém diz
a noite está tépida
e nos deixamos levar pela tentação de escrever
num jardim telúrico
enquanto o verdadeiro filme se projeta
em um beco de São Paulo [...] (*id.*: 67).

Esse alguém é Carolina de Jesus, a precursora e famosa ‘escritora-favelada’ da periferia de São Paulo, cujo diário, para além do uso do itálico, é citado de forma quase impercetível, como um dos versos do poemário: «*a noite está tépida*» (*id.*: 67). Significativamente, Laura Erber escolhe retomar, da reflexão sobre a realidade social e existencial que caracteriza *Quarto de Despejo*, um excerto de uma passagem dominada pelo lirismo – diga-se de passagem, rebuscado – e pela vontade de transcender o real: «A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço de céu para fazer um vestido» (JESUS, C., 1960: 30).

Assim, se o conceito do isolamento é fundamentalmente negativo, a autora brinca com o leitor, sugerindo, mas subvertendo implicitamente, o tópico da alienação, ao retomar o valor propício e proveitoso que ele tem para a narradora de *Quarto de Despejo*, um sujeito crítico, mas momentaneamente seduzido pela procura de um retiro deliberado, em harmonia com uma natureza cintilante.

A escolha de um espaço restringido como fundo da escrita de Erber impõe uma condensação radical ao feito humano, orientando-a, frequentemente, no sentido de um outro mundo ideal. Trata-se de um universo dominado pelas diferentes gradações do simbólico, que intensifica a dimensão poética como celebração de um universo quase desumanizado, com uma correspondência com um *mot juste*: o ensimesmamento.

Para o sujeito lírico, a potência geradora da imagem da solidão funciona como significativa e sugestiva evocação para o ideal amatório. O alheamento intencional da vivência do mundo convencional é um estímulo para a compreensão e percepção íntimas da mecânica amorosa; estímulo que se manifesta como uma

procura de forma discursiva para as aspirações de um sujeito forte – que pergunta, por exemplo, «*o que podemos pedir senão mais sede*» (ERBER, L., 2006: 14) –, através de metáforas e analogias, de visões e de símbolos devedores e, juntamente, subvertedores, tal como veremos adiante, das imagens tradicionais.

Por enquanto, toda essa experiência é enunciada por meio de uma extraordinária condensação temática e de uma manifesta preferência por um repertório restrito de imagens norteadas pela perspectiva da isolamento, como a da paisagem virgem, o jardim, o lago ou o castelo, com uma dilatada tradição de sentimento e expressão literários, origem, para só citar um exemplo, da seguinte estampa de inspiração telúrica e com leves ressonâncias míticas:

Daqui eu posso tocar
o arco tenso da noite
o espelho do bosque e do rio imperfeitos
e o tempo se acelera quando a lua
toca o retângulo de água
algo em nossos rostos se ilumina
ninguém se move ninguém atravessa o labirinto (*id.*: 27)

É evidente que o recurso constante às mesmas imagens no poemário nada tem a ver com a recuperação de um motivo pobre de significado. A criação do motivo do isolamento, na poética da autora, não cede espaço à invenção formal, pois a sua repetição procura, fundamentalmente, a mais acurada expressão para as verdades pressentidas relativamente ao desencontro entre o ideal e o real, que rapidamente se revela incompatível com o sublime. O sujeito lírico concebe, na verdade, a procura e o desejo de plenitude como anelos ligados a um futuro desejável, mas tido por quimérico, como insinua a citação das palavras – integradas como um verso no poemário – de uma das palestras no Collège de France de Roland Barthes, que, falando da utopia, ao referir a vida em casal, afirmava «*que é desejado é uma distância na qual o afeto não se quebre*» (*apud* ERBER, L., 2006: 18).

Os Corpos e os Dias, apresenta-nos, portanto, a subjetividade complexa de um «eu» lírico feminino lúcido, que desconstrói a transcendência e a elevação amorosas em paralelo ao seu canto, numa espécie de dissonância, composta de modo irónico e distanciado, entre o plano da abstração e o plano da experiência amorosa.

Trata-se de uma poesia de inspiração erótico-amorosa – pois o erotismo e o desejo são as únicas certezas do relacionamento, como sugere o verso «*Et nudam pressi corpus ad usque meum*», tomado de uma das elegias eróticas dos *Amores* de Ovídio, e como explicita a subsequente referência aos «poemas da carne e do exílio» (*id.*: 70) – que dissecou o seu relacionamento num discurso

sem a grandiloquência, o sentimentalismo ou o confessionalismo do convencional sujeito amoroso exacerbado.

Erber, nesta obra, apresenta-nos, portanto, a situação contrária à de Bénédicte. A escrita é fluida porque é alimentada pela intensidade dos claro-escuros afetivos e vitais – de uma vida entendida apenas como falta, no caso de Bénédicte, como sublinhava, lembre-se, a irónica imagem dos seus olhos «não biografáveis», «mas biodegradáveis» (ERBER, L., 2011: 12) –, que levam à voz lírica a questionar se o eco que o lago lhes devolve do que ela e o seu amante não podem cumprir, ou seja, da inconstância amorosa ou amatória, «é o meu engano lírico ou o teu embaraço / produzindo formas decadentes?» (ERBER, L., 2006: 34).

Como podemos observar na citação anterior, apesar da impossibilidade, o canto amoroso não se instala no discurso do pessimismo perante o fracasso, graças a uma paradoxal combinação de sarcasmo e de melancolia, entrecruzadas em diverso doseamento. O sujeito lírico protege-se da desesperança ao centrar-se na projeção de uma sombria paisagem amorosa em termos, não apenas de dúvida ou de incerteza, mas também de possibilidade ou de futuridade mais realista, numa nova utilização múltipla e cumulativa de géneros, modos e linguagens artísticas. Assim, a voz lírica prevê a referida 'segunda versão' fílmica e melhorada da sua história, afirmando posteriormente, ao ganhar auto-confiança – paradoxalmente provocada pela consciência da fragilidade dos afetos –, que «nossa época ainda não chegou / e que inventaremos histórias bonitas com finais / tristes em algum quarto vazio que nos terá como únicos habitantes» (*id.*: 74).

Entretanto, enquanto espera pela chegada do porvir prenunciado nesse ritual de antecipação saturnino, os poemas desconstroem numa *gradatio* o simbolismo do castelo, como é sabido, 'democratizado' nos nossos dias através da sua identificação emblemática com a proteção e o abrigo ou de certos clichés de uma gasta retórica amorosa.

Para o efeito, a autora carioca homenageia e canibaliza o inusitado olhar poético da obra de Adília Lopes, autora que, mais uma vez, apresenta semelhanças com a poética de Erber, como a rica intertextualidade, a ironia ou um tom ingénuo, aparentemente infantil, como o predominante em *Bénédicte Vê o Mar*. Assim, um subtil diálogo intertextual perpassa os poemas de *Os Corpos e os Dias*, prosseguindo a imagem inaugurada por Adília Lopes no poema «Correspondência», do livro *Os 5 Livros de Versos Salvaram o Tio*, em que fala de um outro sujeito lírico insatisfeito amorosamente, asseverando que «[a] vida não é um romance epistolar / ai de quem julga que é Marianna / e vive de cartas», pois «[v]iver de cartas é viver de vento» (LOPES, A., 2004: 78).

Erber recupera, portanto, o jogo de sentidos presente na composição da poeta portuguesa que evoca a figura de Mariana Alcoforado e as suas *Cartas Portuguesas* como epítome do desencontro amoroso – um dos *leitmotivs* recorrentemente

ironizado na obra de Adília Lopes –, afirmando que o castelo de cartas da amante esperançosa «é fraco como um castelo de cartas» (LOPES, A., 2004: 79).

Como nas *Cartas Portuguesas* parodiadas na escrita de Adília Lopes, no discurso amoroso de *Os Corpos e os Dias*, assistimos ao declínio de uma frágil esperança, tornada incerteza e, finalmente, abandono. Assim, o castelo é, de início, «fraco como um castelo de cartas» (ERBER, L., 2006: 28), tornando-se, posteriormente e a partir de diversas variações sobre a citação, «um fundo falso» (*id.*: 31) ou «[...] apenas / um lugar onde as crianças confundem beleza e felicidade» (*id.*: 40) até que, no fim, «já nem é um castelo» (*id.*: 75), pois, como adianta o sujeito lírico: «no anúncio estava escrito ‘os castelos são sempre lindos’ mas / há algo de sinistro aqui» (*id.*: 63).

Em suma, o ambíguo simbolismo das cartas, além de alargar o hibridismo genérico em *Os Corpos e os Dias* – pois a escrita epistolar torna-se também um recurso poético para a apresentação fragmentar da história de (des)amor da voz lírica e do seu amante –, antecede a despedida. Assim, a separação é sugerida constantemente na obra através do simbolismo das cartas, da integração no discurso poético de fragmentos da correspondência dos amantes e das citações, por exemplo, da opinião de que «não se deve ter medo do inverno / também ele tem suas recompensas» (*id.*: 26), extraída de uma passagem de *Primeiro Amor* de Samuel Beckett.

Essa separação será, aliás, confirmada num dos últimos poemas da obra, que cita uma composição de Anna Akhmátova sobre o adeus. Trata-se de um poema que se inicia com a confissão de que o sujeito e o seu antigo amor não são ‘bons de despedidas’ e continua com os três versos citados por Erber: «passeamos lado a lado, os ombros tocando-se / já está começando a escurecer / você está pensativo eu não digo nada» (ERBER, L., 2006: 73).

Em síntese, essa busca do sujeito lírico é agora predominantemente existencial – contrariamente ao caso de Bénédicte –, mas sem renunciar à tendência metaliterária predominante em *Bénédicte Vê o Mar*, pois, apesar de que *Os Corpos e os Dias* é um poemário ‘biográfico’ de temática essencialmente amorosa, é necessário ter em conta que se trata dos amores de uma literata e, conseqüentemente, grande parte da vivência do amor do sujeito lírico é ocupada pela literatura e, por conseguinte, o amor e a vida se tornam também um meio para falar da literatura.

Em sintonia com isto, o canto da amante procura – e encontra – inspiração no jardim das musas, povoado, neste caso, por criadoras e criadores tão díspares quanto Ovídio, Adília Lopes, Sylvia Plath, Carolina de Jesus, Beckett, Louise Bourgeois, Maria Zambrano ou Paul Celan que, apesar da diversidade, estabelecem uma certa identidade artística e intelectual, caracterizada, em traços largos, pela lucidez, o inconformismo e, em certos casos, como o de Alejandra Pizarnik

– de cuja escrita, significativamente, Laura Erber destacou a «vocação para o diálogo com outros poetas» (ERBER, L., 2008: 1) – ou Sylvia Plath, dominados pelo caráter sombrio das suas 'problemáticas' biografias que, como sabemos, fascinam e inspiram a Laura Erber, autora de textos sobre outros artistas malditos, como Ana Cristina Cesar, ou obras como a instalação multimídia *O Funâmbulo e o Escafandrista*, em volta da atração 'suicidária' do Sena para os parisinos e, não por acaso, para Paul Celan e Ghérasim Luca.

Enfim, Erber aproveita a referencialidade vital e a textualidade desses autores e autoras através da citação oblíqua, daquilo que Antoine Compagnon denomina 'reescrita', isto é, um exercício baseado em duas operações, uma de extirpação e a outra de enxerto (COMPAGNON, A., 1979: 29). Essas operações são executadas com mestria pela poeta, que realiza um admirável *collage*, fundindo a própria discursividade e certos fragmentos da discursividade alheia, fragmentada num processo tipicamente modernista: «la nueva obra incluye dentro de sí la vieja, la rompe por completo y la incrusta en su propio sistema semántico, de tal manera que de la obra vieja apenas queda algo» (PAVLICIC, P., 2006: 90).

A exacerbação desse procedimento faz com que a obra desafie, de modo radical, a denominada por Henrich Plett 'competência citacional', pois a extrema brevidade das citações pressupõe a atomização do discurso citado, que impede a sensação do *déjà lu*, ou seja, impede reconhecer a natureza 'citacional' do texto que se está a ler. Assim, propositadamente, apenas no final do livro Erber indica as artistas, as escritoras e os escritores que também são autores do seu texto, porque a ajudam a construir o incomum discurso amoroso do seu inconformado sujeito lírico, que nega o valor da poesia como *divertissement* ou abrigo. O poema, graças ao diálogo intertextual estabelecido com as suas muitas musas, canta uma vida intensamente vivida, mas também clarivamente consciente da sua própria finitude, porque numa reflexão pascaliana – e que retoma o propósito inicial de escrever uma história sobre o tempo, sobre os dias, mas agora também sobre os corpos, como nos diz o título, isto é, de uma temporalidade mediada pela percepção amorosa – afirma: «os dias estão contados / *ataúde látego cajado* / nomes para o atraso, nomes para o intervalo» (ERBER, L., 2006: 23).

Enfim, através desta breve análise procurámos demonstrar por que razão Laura Erber pode ser considerada uma voz feminina importante dentro de uma das tendências mais interessantes da literatura brasileira contemporânea, a referida 'literatura exigente', embora possa também ser vinculada a outras, como Ricardo Domeneck faz no seu artigo «A incerteza como princípio»:

Seu trabalho poético literário insere-se na tradição lírica do Rio de Janeiro, que tem em Vinícius de Moraes e Cecília Meireles dois de seus representantes modernistas, mas espraia-se por poetas como Ronaldo Brito (o autor do maravilhoso *Asmas*, de 1982) ou, nos últimos anos, poetas como Claudia

Roquette-Pinto, Izabela Leal, a carioca por adoção Lu Menezes e a lírica analítica de Marília Garcia e Juliana Krapp (DOMENECK, R., 2009: 55).

A riqueza multifacetada da escrita de Erber possibilita, portanto, múltiplas filiações, pois, como dizíamos, poderia também inserir-se no fenómeno da 'literatura exigente', entre outros motivos, pela sua complexidade, pelo culto da incerteza – ou, por outras palavras, da «desconfiança» do sujeito, da verdade ou das possibilidades da linguagem (PERRONE-MOISÉS, L., 2012: 5) – ou pelo rico entrecruzamento e (con) fusão de linguagens artísticas, géneros literários e referências da alta cultura e da cultura popular.

Neste sentido, é preciso salientar como, ao situar-se a obra de Laura Erber na fronteira entre o verbal, o visual e o material, a intertextualidade dos seus livros tende também, como vimos, para o hibridismo. *Bénédicte Vê o Mar* e *Os Corpos e os Dias* exemplificam o modo como a proposta artística da autora carioca incorpora citações e referências provenientes de diversos géneros discursivos e de múltiplas – para não dizer, todas as – linguagens artísticas, aproveitando e misturando, numa instigadora procura de novos limites para a poesia, as suas especificidades constitutivas, tais como o som da música, o movimento do teatro, a cor da pintura, o volume da escultura, o espaço da arquitetura, a palavra da literatura ou a reinvenção da imagem, o cinema ou a fotografia – é necessário recordar as fotografias de naturezas mortas que acompanham os poemas de *Os Corpos e os Dias*, enfatizando simbolicamente a antecipação da decadência, pois, como sabemos, esse género (inicialmente pictórico) ficou associado, na nossa enciclopédia cultural e perceptiva, ao anúncio do declínio latente no esplendor, que envolve já o futuro apodrecimento.

Ao mesmo tempo, pretendíamos demonstrar também como a sua obra pode ser considerada uma negação paradigmática de uma das perceções convencionais a respeito da literatura nos nossos dias, a do império de uma nova crise literária, dominada por um hiperindividualismo funesto e uma não menos sinistra e arrogante recusa da tradição, realizada, frequentemente, através de uma intertextualidade desconstrutiva.

Para tanto, a primeira coisa que a autora carioca faz é assumir a inegável obsolescência dos valores passados e a indispensabilidade de novas procuras e dos consequentes fracassos, como se afirma em *Bénédicte Vê o Mar*, numa adulterada e quase epifânica versão da máxima que afirma que não se deve chorar pelo leite derramado:

acabou *chorare*
ficou tudo lindo
princípios estéticos tombam
como
lágrimas de um azul

inceleste
no leite gelado (ERBER, L., 2011: 23).

No entanto, não se deve esquecer que o fim desses princípios estéticos derrubados – num sentido distante do iconoclasmo vanguardista que o verbo ‘tombar’ parece evocar – não é sinónimo da quebra com o passado, nomeadamente, com o passado recente.

Contrariamente a essa interpretação lúgubre e edípica própria das diferentes querelas entre os antigos e os modernos que perpassam a História da Literatura, o exame da intertextualidade nas obras de Erber revela-nos uma homenagem admirada a respeito de um heterogéneo ‘jardim das musas’, que estabelece uma certa ‘anti-tradição’, à qual se filiará a autora carioca, distanciando-se, portanto, da contra-tradição tipicamente pós-moderna. Dois exercícios, reler e reescrever, permitem-nos apreciar nas suas obras – mesmo que aqui fosse visto de modo sucinto – uma presença admirável do estranhamento como instrumento literário da experiência do mundo e da arte, distante de uma percepção previsível do real.

Assim, através de um possível *continuum* entre algumas das visões femininas e masculinas mais lúcidas e inconformadas dos séculos XX e XXI, Erber capta com mestria o ‘espírito do tempo’, ou seja, a percepção generalizada de que existe uma crise – existencial e/ou artística – em progresso, ecoando de modo muito original a crescente sensação de incerteza que domina a contemporaneidade, porque como afirmou Giorgio Agamben e como nos demonstra Laura Erber, o ser verdadeiramente contemporâneo é aquele que, nietzschianamente, não se ajusta perfeitamente ao seu tempo «nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo» (AGAMBEN, G., 2009: 58).

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *O que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios*. Chapecó: Argos.
- CHIARA, Ana (2011). «Corpos petulantes: desafios, esquivas, derivas». In *Revista Letras* (n. 84, jul./dez. 2011). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, pp. 59-75.
- COMPAGNON, Antoine (1979). *La Seconde Main ou Le Travail de la Citation*. Paris: Seuil.
- DOMENECK, Ricardo (2009). «A incerteza como princípio – Dois livros de Laura Erber». In *Cadernos de não-ficção* (Ano II, nº 2). Porto Alegre: Não Editora, pp. 53-56.
- ERBER, Laura (2011). *Bénédicte Vê o Mar*. Jaraguá do Sul: Editora da Casa. <http://www.editoradacasa.com.br> [18/12/2016].
- ERBER, Laura (2006). *Körper und Tage / Os Corpos e os Dias*. Stuttgart: Merz&Solitude.
- ERBER, Laura (2008). «Alejandra Pizarnik: as palavras a ausência este mundo». http://www.academia.edu/21585843/Alejandra_Pizarnik_as_palavras_a_ausencia_este_mundo [13/11/2016].
- ERBER, Laura (2016): «O poema se escreve, não se explica (a vida)». In *BLOGIMS* (12/04/2016). <http://www.blogdoims.com.br/o-poema-se-escreve/> [18/12/2016].
- HOUART, Bénédicte (2005). *Reconhecimento*. Coimbra/Lisboa: Angelus Novus/Cotovia.
- JESUS, Carolina Maria de (1960). *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*. São Paulo: Francisco Alves.
- LEMONS, Masé (2011): «Experimentações literárias em formato digital». In *O Globo – Prosa & verso*, 15/10/2011, p. 3.
- LOPES, Adília (2004). *Caras Baratas – Antologia*. Selecção e posfácio Elfriede Engelmayer. Lisboa: Relógio d'Água.
- PAVLICIC, Pavao (2006): «La intertextualidad moderna y la posmoderna». In *Versión 18*. México: UAM-X, pp. 87-113.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2012). «A literatura exigente». In *Folha de São Paulo – Ilustríssima*, 25/03/2012, pp. 4-5.
- SISCAR, Marcos (2007): «“Responda, cadáver”: o discurso da crise na poesia moderna». In *Alea* (n. 2, vol. 9, julho-dezembro 2007), pp. 176-189.

A poesia de Narcisa Amália de Campos como instrumento emancipatório no Brasil conservador do século XIX

Angela Maria Gasparetti ¹



¹ Pontifícia Universidade Católica – São Paulo, Brasil.

Quem será capaz de medir o calor e o ímpeto do coração do poeta quando apertado e preso em um corpo de mulher?

(WOOLF, V., 1978: 64)

Antes de apresentar a poeta Narcisa Amália de Campos, é preciso, de forma breve, apresentar o Brasil da segunda metade do século XIX, período em que nossa (des)conhecida escritora nasce e logo cedo começa a se expressar por meio da arte literária.

O Brasil possui, em suas narrativas históricas, vários momentos em que mulheres se apresentaram com muita força e brio. Desde figuras indígenas como Clara Camarão, que, ao lado do marido, também indígena, lutou pela reconquista das terras pernambucanas na expulsão dos holandeses, além de outras que, como Maria Bonita, participante do cangaço, desempenhavam o papel de mulher, mãe e acompanhavam o marido pelos trajetos nada legais, armadas, vestidas de homem, verdadeiras donzelas-guerreiras, e que chegaram a receber, na análise de Hobsbawn (1972), a denominação de guerreiras-consorte. Caso semelhante é o de Anita Garibaldi que acompanhava o marido, na Guerra dos Farrapos, no sul do país, a cavalo e de espada na mão. Nada diferentes dessas heroínas foram as mulheres tornadas escravas, quando, retiradas da África, que tiveram que se submeter e resistir a todo tipo de violência em nova terra.

Assim, Walnice Nogueira Galvão (1998), em sua obra *A Donzela-Guerreira – Um Estudo de Gênero*, esclarece:

Embora de maneira discreta, observa-se a presença de um sem-número de brasileiras, desde o início da colonização, desempenhando missões bélicas e mexendo com a fantasia de mulheres e homens. (GALVÃO, W. N., 1998: 85)

Não se trata aqui de contar a saga de heroínas ou mártires, trata-se de enfocar as tensões, as contradições, entre elas e seu tempo, entre elas e a sociedade em que estavam imersas, desvelando suas relações e produções com/no seu grupo social, gerando, portanto, transformações culturais como qualquer sujeito histórico.

Muito se pensou sobre a necessidade de se escrever sobre a história das mulheres no Brasil, com muita dificuldade de se construir suas vivências, devido à sobreposição da fala masculina e de sua ausência nos relatos históricos. Já se percebe um início de estudos que desvendam as trajetórias femininas na vida cultural, política e social brasileira. Contudo, é necessário um aprofundamento ainda maior nesses estudos, capazes de provocar uma divulgação mais ampla de sua importância no cenário histórico-cultural de nossa nação.

Mudanças profundas ocorreram na Europa ocidental que afetaram o mundo todo, durante o século XIX, devido ao processo de expansão, momento de grande abrangência do imperialismo que abalou as estruturas e os detalhes da vida cotidiana. Desnecessário dizer que esse foi um século sombrio para a vida europeia, sobretudo para classes trabalhadoras, mulheres e para os países colonizados.

Essas transformações sofreram resistência como qualquer visão de mundo ou sistema social que procura se estabelecer, assim como as formas culturais que, em seus produtos, como no romance, cuja escrita se ligava ao poder, num processo de cristalização da sociedade moderna. Funcionava como dominação ao apresentar, em suas narrativas, modelos de socialização, papéis a serem seguidos na sociedade. Sua trama passava a individualizar e, conseqüentemente, a incorporar vocabulário do cotidiano. Ganharam espaço, nesse contexto, as tramas familiares, o «romance da família», conforme aponta Telles (1997: 402).

É interessante frisar que, para a leitura desse romance que está surgindo nesse contexto, nasce também um público leitor que é selecionado por meio de uma prova de classe, raça ou gênero, constituído de acordo com o período histórico em vigor, e nesse século, será, em sua maioria, formado de mulheres burguesas.

A cultura da burguesia pressupõe uma visão dicotômica. Redefine-se o papel da mulher, que passa a cumprir o papel de esposa e mãe, com virtudes e qualidades divinas ou como potência do mal, quando usurpadora, decaída. Nas palavras de Telles (1997):

[...] O artista torna-se o progenitor e procriador de seu texto. À mulher, é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com veneração e temor. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora. (TELLES, N., 1997: 403).

À mulher cabia ler o que sobre ela escreviam, o que dificultava a construção de sua própria identidade. Contudo, o século XIX contou também com o surgimento de escritoras na Europa e no Brasil, apesar de lhes ser negada qualquer formação, principalmente a superior, muito valorizada aos homens no período.

Diante de todo esse quadro desenhado pelos acontecimentos na Europa do século XIX, o Brasil não fica alheio. O advento da independência, em 1822, deixando a condição de colônia, passando pela abolição da escravatura, em 1888, seguida da proclamação da República, em 1889, causam profundas marcas, sequelas na questão de gênero, de etnia, de desigualdade social que até hoje procuramos entender e resolver.

Um Brasil conservador, que, ao passar por tantas transformações, vê, em sua produção literária, a partir de 1860, o surgimento de uma geração de românticos denominados condoreiros (em alusão à ave dos Andes, o condor, que atinge elevadas altitudes) que se dedicaram à poesia além da visão egótica, a uma poesia de apelo social. No Brasil, essa poesia é, predominantemente, marcada por temas políticos, dentre eles, os de cunho abolicionista. Viam a história como um embate de forças contrárias; adotaram ideais humanitários do liberalismo, acreditando no progresso e na justiça. Castro Alves é seu representante tornado famoso, contudo, faz parte dessa geração também a escritora, tradutora e jornalista Narcisa Amália de Campos.

Afinal, quem foi Narcisa Amália de Campos?

Se o século XIX teve o patriarcalismo e uma cultura quase que exclusivamente masculina, tornava-se difícil viabilizar a manifestação feminina nas esferas públicas e, mais ainda, adquirir ascensão profissional ou política na sociedade brasileira. Vigorava o mote, segundo Telles (2012: 15), de que «mulher não pensa, ou não deve cansar sua cabecinha com problemas políticos e filosóficos», e ainda, «Criação artística, [...], era dom específico dos homens, atividade masculina por excelência, barrada para elas pela própria dimensão biológica, pela estrutura corporal, pelo peso dos quadris, pelo formato do crânio e pela obrigação da maternidade.» Entretanto, mulheres lutaram para publicar suas produções ao assumirem sua própria escrita até conquistarem seu próprio espaço. Dentre elas, encontra-se uma das pioneiras: Narcisa Amália de Campos.

Nascida no ano de 1852, em São João da Barra, Rio de Janeiro, era filha de um professor de liceu e de uma professora particular. Ainda criança, com onze anos, mudou-se com a família para a cidade de Rezende (RJ), onde se casou aos quatorze com um artista mambembe, de vida irregular, porém o casamento não durou.

Escreve *Nebulosas*, aos vinte anos, obra poética que valoriza a natureza, a pátria e suas lembranças da infância.

Aos 28 anos, contrai matrimônio novamente, em Rezende, com Francisco Cleto da Rocha, conhecido como Rocha Padeiro. Em princípio, Narcisa ajuda o marido nas tarefas do comércio, mas continua mantendo a convivência em saraus com literatos como Raimundo Correia, Luís Murat, Alfredo Sodré e sabe-se que, mesmo o Imperador Dom Pedro II, dizia-se admirador de seus versos e chegou a visitá-la, quando de passagem por sua cidade, embora fosse ela uma republicana e abolicionista.

Por essa movimentação social e cultural, seu segundo casamento não demora a se acabar. Seu marido enciumado não a compreende e se coloca em campanha

a fim de destruir sua imagem, o que a obriga a deixar Rezende, em 1889, cidade que tanto amava.

Transfere-se para a capital do Rio de Janeiro onde passará a dedicar-se ao magistério, dirigindo uma escola em Botafogo até 1908.

Como escritora, Narcisa Amália passa a ser conhecida, efetivamente, a partir de 1872, com o livro de poesias *Nebulosas*. Torna-se pioneira ao se profissionalizar no jornalismo, colaborando em jornais, inicialmente de sua cidade, como *O Rezendense*, *O Garatuja*, depois, em outros, pelo país, como *Diário Mercantil de São Paulo*, *A Família*. Chegou a fundar, no Rio de Janeiro, um pequeno jornal quinzenal *O Gazetinha*, suplemento do *Tymburitá*, com o subtítulo «*Folha dedicada ao belo sexo*».

Influenciada por ideias europeias liberais, como os jovens intelectuais europeus e também os brasileiros de sua geração denominados condoreiros, Narcisa Amália começa a usar a escrita a favor das causas sociais a partir de ideais democráticos e progressistas, buscando a modernização das estruturas da nação e da ampliação do nível cultural e material do povo brasileiro, além da sua efetiva participação política. Pode-se notar sua devoção a esse ideal no seguinte poema, publicado em *Nebulosas* (AMÁLIA, N., 1872: 63-67), ao saudar a Revolução Francesa:

*Salve! oh! salve Oitenta-e-nove
Que os obstáculos remove!
Em que o heroísmo envolve
O horror da maldição!
Rolam frentes laureadas
Tombas testas coroadas
Pelo povo condenadas
Ao grito – Revolução*

*No pedestal da igualdade
Firma o povo a liberdade,
Um canto à fraternidade
Entoa a voz da nação,
Que em delírio violento
Fita ativa o firmamento,
E adora por um momento
A deusa – Revolução!*

Ainda, em suas palavras, para que a Revolução de fato se concretize, para que a «*utopia converta-se em esplêndida realidade, é preciso que a ciência vá ao povo*» (TELLES, N., 1997: 420). Ciência entendida, aqui, como os ideais de igualdade e liberdade, e prossegue:

Cantando o belo ideal, pode ainda iniciar o povo nos mistérios da religião da Igualdade e preparar assim as gerações por vir para a doce comunhão do prazer e da dor, do trabalho e da instrução, porque sem a instrução popular e democracia jamais passará de uma dourada quimera (TELLES, N., 1997: 420).

Vê no poeta seu papel social, uma voz consciente, capaz de clamar, em seus versos, por justiça em sua época. O poema *O Africano e Poeta* descreve a tristeza, o sofrimento do pobre escravo:

*Quem pensa? – o poeta
Quem os carmes sentidos
Concerta aos gemidos
De seu coração
Quem sente? – o poeta
Que o elísio descerra
Que vive na terra
De místico amor* (AMÁLIA, N., 1872: 83-85).

Nas palavras de Barbosa (2003): «E continua a descrever a triste sorte do escravo *que outrora foi bravo* para, no fim, concluir»:

*Quem há-de ... o poeta
Que a lousa obscura,
Com lágrimas pura
Vai sempre orvalhar* (AMÁLIA, N., 1872: 83-85)

Nos versos acima, o desprezo pela escravidão e a tristeza diante da perda da dignidade do escravo, como nos versos apresentados em *Vem*, e, na sequência, em *Miragem*:

*O pobre escravo num langor benéfico
Recobra forças para a luta insana,
Lasso proscrito, todo o horror do exílio
Miserô! – esquece* (AMÁLIA, N., 1872: 61-62)

*Meu Deus, quando há-de esta raça,
Que, genuflexa, rebrama,
Erguer-se de pé unguida,
Das crenças livres na chama?* (AMÁLIA, N., 1872: 49-51)

Porém as mudanças ocorridas com a Abolição e a República não corresponderam aos anseios de sua geração, uma vez que as novas instituições que nasceram desse processo conflituoso, caótico, frustraram as expectativas. Protesta após a libertação da escravatura em favor dos escravos no poema *Condolências* (AMÁLIA, N., 1872: 36-37):

*Há uma força real que tudo abraça
Que abala, que o sólio dos tiranos
Como esmaga o trabalho de mil anos
Quando livre, revolta ovante passa! (...)
És tu, és tu, tremenda população! (...)
Como alçar-te na pátria, águia cativa (...)
Em vão suplicas da ciência a esmola
Se te abraza a razão áscua fútil,
Abrem-te a detenção, fecham-te a escola!*

É importante observar que, nesse período, os protestos dos moços eram tolerados, porém às mulheres não era dado espaço. Assim, veremos nossa escritora e jornalista, muito combatida por se dedicar aos ideais liberais e passar a dedicar-se à defesa do feminino, à liberdade educacional e artística da mulher.

Uma crítica a essa dedicação de Narcisa aos ideais, pode ser observada na declaração de C. Ferreira, em dezembro de 1872, no *Correio do Brasil*, do Rio de Janeiro (*apud TELLES, N., 1997: 422*):

Mas perante a política, cantando as revoluções, apostrofando a reio, endeusando as turbas, acho-a simplesmente fora de lugar [...] o melhor é deixar [o talento da ilustre dama] na sua esfera perfumada de sentimento e singeleza (*TELLES, N., 1997: 422*).

Esse mesmo jornalista julgava-se um defensor dos direitos femininos, mas que para a poesia social, dizia, de acordo com Telles (*idem: 422*): «talento de dama não tem virilidade necessária». Já Sílvio Romero (*ibidem: 422*), crítico e historiador, ao analisar esses poemas de Narcisa Amália, declara que os mesmos «são indignos de ocupar as páginas de um livro de mulher».

Outro crítico, de pseudônimo Sylvio, em 1873, segue essa mesma tendência ao analisá-la em seu artigo:

Nesse ponto candidamente, desejamos que a sua musa se não transvie nos andurriais da política para o que outros versos seus estão indicando certa deplorável tendência. Em nome da arte lhe observamos que suspenda os seus passos nessa direção, enquanto é tempo (*idem: 423*).

Vale também observar os dizeres do escritor Guimarães Júnior, em carta de 1873, elogiando a beleza da poeta: «Ela é pálida e triste, como a tarde, e seus olhos falam tanto quanto sua boca brilha». E por essa fragilidade física, conclui: «em suas composições políticas parece que deixa de lado a alma, para tomar a baioneta, coisa bem pouco feminina» (*ibidem: 423*).

Na sequência desse período, Narcisa passa a ser criticada em sua vida pessoal, é acusada de atentado ao pudor e à família, faziam especulações sobre

suas relações com outros escritores, procurando, por meio disso, desqualificar seu trabalho, sua arte. Porém, Narcisa Amália constantemente se apresentava com modéstia, procurou sempre destacar suas predecessoras em seus artigos, mulheres que, de certa forma, abriram caminho para sua palavra, para sua poesia.

Segundo Bachelard (1994: 144), a literatura é uma necessidade fundamental nas sociedades contemporâneas. Por meio do texto, que provoca a indução verbal, vemos a expressão literária como um ato de reflexão sobre as palavras e, para o filósofo, a «palavra, um valor falado... valoriza o ser que fala, o ser falado». Bachelard afirma que «a linguagem não é apenas o vínculo da cultura, mas o próprio princípio da cultura» (*idem*: 145). Nesse aspecto, Narcisa carregava a carga das definições culturais da época, e mesmo assim, em sua poesia lírica, buscava um eu confessional forte, contrário ao que era esperado, sua não-afirmação social e, conseqüentemente, sua não-afirmação pela palavra. Ela mesma, em 1889 escreve:

A pena obedece ao cérebro, mas o cérebro submete-se ao poderoso influxo do coração; como há-de a mulher revelar-se artista se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a probidade, habituando-se ao balbucio de insignificantes frases convencionais? (TELLES, N., 1997: 423)

Poeta de inspiração romântica, é tocada pelos anseios da criação. Para ela, a «chama da poesia» é igual à da «ideia livre», porém distante da visão do senso comum. É ainda, por meio da palavra, da linguagem, que se pode observar Bachelard (1994: 150), citando Rilke em sua costumeira afirmação de que «a linguagem nos revela a nós mesmos», tornando possível notar em versos do poema *Sandness*, de Narcisa Amália (1872), uma associação com a melancolia, revelando traços da segunda geração romântica caracterizada pela dor, pela tristeza, pela angústia e descrença no viver:

*Meu anjo inspirador não tem nas faces
As tintas coralíneas da manhã;
Nem tem nos lábios as canções vivaces
Da cabocla pagã!*

.....

*Traz na cabeça estema de saudades,
Tem no lânguido olhar a morbidez;
Veste a clâmide eril das tempestades,
E chama-se Tristeza.* (TELLES, N., 2012: 109)

O mesmo sofrer, a mesma angústia e desilusão também podem ser observados no lirismo da poesia *Resignação*, de *Nebulosas* (1872):

*No silêncio das noites perfumosas,
Quando a vaga chorando beija a praia,
Aos trêmulos rutilos das estrelas,
Inclino a triste fronte que desmaia.
E vejo o perpassar das sombras castas
Dos delírios da leda mocidade;
Comprimo o coração despedaçado
Pela garra cruenta da saudade.
Como é doce a lembrança desse tempo
Em que o chão da existência era de flores,
Quando entoava o murmúrio das esferas
A copla tentadora dos amores!
Eu voava feliz nos ínvios serros
Empós das borboletas matizadas...
Era tão pura a abóbada do elísio
Pendida sobre as veigas rociadas!...
Hoje escalda-me os lábios riso insano,
É febre o brilho ardente de meus olhos:
Minha voz só retumba em ai plangente,
Só juncam minha senda agros abrolhos.
Mas que importa esta dor que me acabrunha,
Que separa-me dos cânticos ruidosos,
Se nas asas gentis da poesia
Eleva-me a outros mundos mais formosos?!...
Do céu azul, da flor, da névoa errante,
De fantásticos seres, de perfumes,
Criou-me regiões cheias de encanto,
Que a luz doura de suaves lumes!
No silêncio das noites perfumosas
Quando a vaga chorando beija a praia,
Ela ensina-me a orar, tímida e crente,
Aquece-me a esperança que desmaia.
Oh! Bendita esta dor que me acabrunha,
Que separa-me dos cânticos ruidosos,
De longe vejo as turbas que deliram,
E perdem-se em desvios tortuosos!...*

Por haver limitações à mulher, à poeta, essa chama poética, expressa de maneira libertadora, de certa forma, é um entrave em sua criação que busca novas ideias e visões. Contudo, apesar das críticas, Narcisa Amália manteve-se fiel aos seus ideais, não se calou diante das dificuldades e desencantos relativos ao campo social, nem diante de sua condição de mulher.

Muito jovem foi tocada por bons ventos, ventos que lhe trouxeram glória, fama, e, mais tarde, por ventos de destruição e de esquecimento. O final de sua vida, já muito enferma, cega e parálitica, ocorre em junho de 1924. Deixa uma imensa contribuição cultural em vários campos do conhecimento.

Por meio de sua produção literária e jornalística, podemos captar detalhes de uma época, sua inserção como mulher em seu tempo, como sujeito histórico na sociedade e na cultura brasileira. Toda sua produção contribui ainda para a ampliação da visão feminina de sua geração, e principalmente dos anos subsequentes, garantindo a luta e a aquisição de direitos negados desde sempre à mulher num contexto repleto de conflitos sociais, em cujo emaranhado, a questão feminina é apenas mais um grito por liberdade.

Blanchot, em sua obra *O Espaço Literário*, afirma que: «*Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar [...]*» (2011: 18) o que nos remete aos escritos de Narcisa Amália incapazes de se calarem, tornaram-se eco de suas expressões mais íntimas, de suas angústias diante de uma sociedade – a brasileira da segunda metade do século XIX e início do XX –, injusta, desigual com a mulher, o negro, o pobre, mas que mesmo um século adiante ainda patina, pouco tem avançado nessas questões.

Narcisa Amália não faz parte do quadro de grandes escritores do século XIX, não é reconhecida por historiadores da literatura brasileira de seu tempo, nem de tempos posteriores, deixando, portanto, de ser estudada, conhecida e reconhecida nos bancos escolares. Somente em estudos e pesquisas mais recentes esse esquecimento vem sendo corrigido.

Assim, por ocasião do centenário de morte da escritora Cláudia de Campos, celebrada neste volume, o presente trabalho teve por objetivo dar voz à manifestação feminina na literatura, na figura de mais uma escritora Narcisa Amália (também) de Campos, que não se acovardou diante de todos os valores contrários, em sua época, à mulher, mas que, por meio da palavra, lutou, como nos diz no poema *Por que Sou Forte*, de 1886, dedicado a Ezequiel Freire:

*Dirás que é falso. Não. É certo. Desço
Ao fundo d'alma toda vez que hesito...
Cada vez que uma lágrima ou que um grito
Trai-me a angústia – ao sentir que desfaleço...
E toda assombro, toda amor, confesso,
O limiar desse país bendito
Cruzo: – aguardam-me as festas do infinito!
O horror da vida, deslumbrada, esqueço!
É que há dentro vales, céus, alturas,
Que o olhar do mundo não macula, a terna
Lua, flores, queridas criaturas,*

*E soa em cada moita, em cada gruta,
A sinfonia da paixão eterna!...
– E eis-me de novo forte para a luta.*

Resende, 7.9.1886.

E, como encerramento, em seus escritos, encontramos um convite às mulheres:

Eu diria à mulher inteligente [...] molha a pena no sangue de teu coração
e insufla nas tuas criações a alma enamorada que te anima [...] [...] assim
deixarás como vestígio ressonância em todos os séculos (Narcisa Amália,
1889).

Referências Bibliográficas

- AMÁLIA, Narcisa (1872). *Nebulosas*. Rio de Janeiro: Garnier.
- BACHELARD, Gaston (1994). *O Direito de Sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha e outros. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S. A.
- BARBOSA, Gisele Oliveira Ayres (2003). «Aspectos sociais e políticos da poesia de Narcisa Amália». In: *XXII Simpósio Nacional de História ANPUH, João Pessoa*. Anais Eletrônicos XXII Simpósio Nacional de História. João Pessoa: ANPUH / UFPB.
- BLANCHOT, Maurice (2011). *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (1998). *A donzela-guerreira – Um Estudo de Gênero*. São Paulo: Editora SENAC.
- HOBBSBAWN, E. J. (1972). «Women and banditry». In *Bandits*. 2ª ed. Londres: Penguin Books.
- TELLES, Norma Abreu (1987). *Encantações: Escritoras e Crítica Literária no Brasil, século XIX*. (Tese de Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP.
- TELLES, Norma Abreu (1997). «Escritoras, escritas, escrituras». In: *História das Mulheres no Brasil*. Mary Del Priore (Org.). São Paulo: Contexto, pp. 401-442.
- TELLES, Norma Abreu (2012). *Encantações: Escritoras e Imaginação Literária no Brasil, Século XIX*. São Paulo: Intermeios.
- WOOLF, Virginia (1978). *Um Quarto que Seja Seu*. Trad. M. Emília F. Moura. Lisboa: Vega.

Entre Almanagues: a construção de um percurso literário de autoria feminina 6652

Angela Laguardia¹



A motivação deste trabalho foi originado por nossa vinculação ao projeto «As Senhoras do Almanaque», iniciado em 2006, pelo Grupo de Investigação 6 do CLEPUL e seus parceiros, com o levantamento e classificação da produção feminina do *Almanaque de Lembranças / Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro / Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1851-1932). Esta imersão tem-nos proporcionado muitas descobertas a respeito da autoria feminina relativa ao século XIX e primeira metade do século XX. Um mote instigante e elucidativo, que nos permitiu e permite investigar e trazer à luz muitas das autoras que transitaram não somente nestes *Almanagues*, mas em outros. Um itinerário intelectual entre *Almanagues* que sugere uma cartografia da participação da autoria feminina neste universo e além dele.

Assim, partimos da reflexão sobre a publicação de um índice do *Almanaque Brasileiro Garnier* (1903-1914) e a seleção de seus «Autores – Colaboradores do Almanaque», como foi intitulado por suas organizadoras, Solange Balbi Mendes e Marlice Seixas de Andrade, sob a direção de José Honório Rodrigues. Este

¹ Letras de Minas/UFMG, Brasil e CLEPUL, Portugal.

índice faz parte da *Coleção Temas Brasileiros*, volume 16, publicado pela Editora Universidade de Brasília, em 1981, em conjunto com o índice da *Gazeta Litterária* (1883-1884), organizado por Diana Zaidman.

Nele, encontramos apenas doze nomes de mulheres, na extensa lista de seus trezentos e dez autores e colaboradores, diferença significativa que motivou nossa indagação sobre a presença da autoria feminina neste *Almanaque*, cuja história está ligada à Livraria e também Casa Editorial Garnier do Brasil, com a publicação de seu primeiro exemplar em 1903 e publicado até 1914.

A Livraria Garnier, instalada no Rio de Janeiro, capital da República e em plena Rua do Ouvidor, era espaço de encontro da intelectualidade da época. Ali se reuniam escritores já consagrados, publicados pela casa e em atuação na Academia Brasileira de Letras, a exemplo de Machado de Assis.

Antes de falarmos brevemente sobre o papel da Livraria no contexto da Primeira República ou sobre a sua história, destacamos o facto de que a primeira e única mulher a estrear no *Almanaque Garnier*, em 1903, foi Amélia Carolina de Freitas Bevilaqua, com seu texto em prosa, «Para o álbum de Florisa». Em 1930, iria mais além, ao se candidatar à Academia Brasileira de Letras.

Populares desde a segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX no Brasil, almanaques de diferentes tipos e origens circulavam no país. Trata-se de uma variedade composta por almanaques estrangeiros, luso-brasileiros, ou inteiramente nacionais, com títulos que muitas vezes identificavam seus estados ou cidades, em suas diferentes tipologias, que englobavam também os almanaques distribuídos pelos farmacêuticos, comerciantes ou donos de jornais, eles encerravam sua dimensão pedagógica.

A criação do *Almanaque Garnier*, no contexto da Primeira República também teve seu propósito. E assim, nos reportamos ao século XIX e ao Rio de Janeiro, quando a cidade passa por grandes transformações em sua paisagem cultural, entre impressores, editor e livreiro estrangeiros. Neste período, a Livraria Garnier também tornou-se a mais importante casa editorial brasileira entre outras ali existentes. Era a principal editora de livros escolares e editora de traduções de obras célebres de escritores, como Jules Verne, Flammarion e outros nomes relevantes da literatura francesa e estrangeira. E, principalmente, editava e comprava os direitos autorais de importantes nomes da literatura brasileira do século XIX, dentre os quais, Domingos de Magalhães, Joaquim Manoel Macedo, José de Alencar, Taunay e outros nomes que omitimos aqui.

Com a chegada de Baptiste Louis, irmão de Hippolyte Garnier, proprietário da Livraria e Editora Garnier Frères de Paris, em 1844, iniciam as atividades da Livraria Garnier no Rio de Janeiro e a impressão das edições brasileiras. Em 1852, com o rompimento da sociedade entre os irmãos, Baptiste Louis continua à frente da livraria no Brasil, mas o comércio dos livros brasileiros em Paris e

vice-versa não é interrompido. Após quarenta e sete anos de sua chegada ao Brasil e com seu falecimento, Hippolyte Garnier retoma a livraria, que novamente volta ser uma filial da Garnier Frères de Paris. Ele a reinaugura em 1901, e nomeia um francês, Julien Lansac, para gerente e este contrata dois consultores Ramiz Galvão e João Ribeiro, importantes intelectuais que fariam parte desta nova fase da livraria e seriam responsáveis pela direção do *Almanaque Garnier*.

Na virada do século, após a Abolição e a República, muitos escritores comprometidos com a afirmação da nacionalidade brasileira e com a formação política e social da nação, pertencentes à geração de 1870, inicialmente articulados em torno da escola de Recife, se encontrariam no Rio de Janeiro, e se juntariam a outros intelectuais, atuantes na Academia Brasileira de Letras, no Colégio Pedro II, e em torno do Barão do Rio Branco, intelectual influente do Ministério das Relações Exteriores.

No *Almanaque Garnier*, os textos destes homens das letras seriam publicados, nomes como Sílvio Romero, Araripe Júnior, Graça Aranha, Clóvis Bevilacqua, o crítico José Veríssimo e outros. Estes «autores e colaboradores» exerciam suas atividades nos setores da educação, diplomacia e jornalismo, com diplomas ou passagens por escolas de Medicina, Direito, Engenharia. E, apesar do descontentamento com os rumos da República, esta rede intelectual, em sintonia com sua perspectiva nacionalista, ia ao encontro do projeto político de seus editores, principalmente quando João Ribeiro passa a atuar no *Almanaque*, em 1907. Coerente com os critérios da Academia Brasileira de Letras, e sem romper com a fase anterior de suas publicações, o projeto era ampliado e aprofundado. De acordo com Eliana de Freitas Dutra, estudiosa do *Almanaque Garnier*:

Essa ampliação vai assegurar também a autoridade intelectual do *Almanaque* no domínio das letras – porquanto sua participação no sistema de legitimação da Academia Brasileira de Letras será marcante – e seu raio de atuação, no que toca ao alcance de público. A sua vocação pedagógica se aprofunda, de um lado, dada a disposição de instruir e organizar um amplo conjunto de assuntos válidos numa pequena biblioteca portátil, atualizada a cada ano com os grandes eventos e o movimento científico e cultural do mundo. (DUTRA, 2005: 35)

Com grande variedade de seções, além daquelas que caracterizam o gênero, como calendário, notícias astronômicas, dados estatísticos e outras informações, o *Almanaque* atualizava seus leitores com as resenhas de livros, lançamentos bibliográficos daquele ano, obras didáticas editadas ou importadas pela livraria, bem como sua lista de livros para venda na Livraria Garnier. A seção bibliográfica ainda informava e trazia indicações pertinentes aos livros didáticos em geral, endereçadas aos diferentes cursos, além de recomendações de obras pedagógicas.

As seções denominadas de «O Anno Litterario» ou «O Anno Litterario e bibliographico», de acordo com o ano de publicação do *Almanaque*, traziam uma extensa e diversificada lista de publicações de obras da época, um quadro ilustrativo, com seus variados temas e origens, que sugerem a preocupação com a formação de um público leitor.

Segundo, ainda, Eliana de Freitas Dutra, o papel do *Almanaque* ultrapassa seu sentido de utilidade, podendo substituir o livro quando este não fosse acessível:

Num país carente de livros, de leitores, de livrarias, onde a elite intelectual lutava por se estabelecer e parte dela acreditava que a nação ainda estava por se fazer – daí ser necessário ampliar a instrução e onde a escola formal ainda era para poucos, essa estratégia editorial do *Almanaque Garnier* não pode ser menosprezada (DUTRA, 2005: 35).

Deste modo, ao mergulharmos nesta relação entre autores, editores e leitores do *Almanaque*, no contexto de sua temporalidade histórica e como instrumento difusor da leitura, retornamos à questão da autoria feminina e aos nomes das mulheres que fizeram parte de suas edições.

Seguindo a ordem de maior participação nos *Almanaques*, temos Amélia Carolina de Freitas Beviláqua, que publica em 1903, 1904, 1905, 1906, 1908, 1909, 1910 e 1914; Alexina de Magalhães, em 1908 e 1910; Prisciliana Duarte de Almeida, em 1904 e 1906; Inês Sabino, em 1909 e 1910; Auta de Souza, em 1904; Ruth Fonseca, em 1904; Júlia de Almeida, Julieta Maisonnette, Horacina V. Kesting Maisonnette e Úrsula Garcia, em 1908; Rosália Sandoval, em 1910 e Laura da Fonseca e Silva, em 1914.

Dos nomes citados, não encontramos nenhuma informação sobre Julieta Maisonnette, Horacina Maisonnette e Ruth Fonseca.

Em breve descrição, iniciamos por Amélia Carolina de Freitas Beviláqua (1863-1946), primeira colaboradora do *Almanaque* e com maior número de textos publicados no *Almanaque*.

Amélia Beviláqua nasce em Jurumenha, Piauí. Filha de um Juiz de Direito, passa pelo Maranhão e termina seus estudos em Recife, onde casa, em 1883, com o jurista Clóvis Beviláqua, «[...] discípulo de Tobias Barreto e um dos famosos representantes da Escola do Recife e sua filosofia positivista» (COELHO, 2002: 47), e seu grande incentivador. Amélia Beviláqua teve seus textos publicados na imprensa do Recife, São Paulo, Teresina e Rio de Janeiro.

Em 1902, estreia com um livro de contos, *Alcione*. No mesmo ano, com outras intelectuais, passa a integrar a redação e a dirigir *O Lyrio*, em Recife, primeira revista feminina no nordeste. Segundo Algemira Mendes, o periódico «[...] defendia a educação das mulheres e a igualdade de direitos [...]», sob

a direção de Amélia, mas com a colaboração estreita de Úrsula Garcia, sua «redatora-secretária», circulou por mais de dois anos (MENDES, *in* REIS e BEVILAQUA, 2007: 157).

Entre as colaboradoras da revista contam-se Ana Nogueira (Pernambuco), Alba Valdez (Ceará), Francisca Isidora (Pernambuco), Edwiges de Sá Pereira (Pernambuco), Rosália Sandoval (Alagoas), Inês Sabino (Bahia), Maria Clara da Cunha Santa (Rio de Janeiro) e outros nomes que omitimos aqui.

Segundo, ainda, Algemira Mendes, «A revista foi importante elo entre as mulheres intelectuais da época, contribuindo para estabelecer uma fina rede de sororidade» (*ibid.*). E confirmamos que, dentre os nomes citados, Úrsula Garcia, Rosália Sandoval e Inês Sabino também participam do *Almanaque Garnier* e do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*.

Em 1911, Amélia Beviláqua, junto com o marido, funda a revista *Ciências e Letras, Literatura e Direito*, no Rio de Janeiro.

Amélia Beviláqua escreveu crônicas, ensaios, contos, poesias e romances, dentre os quais, *Através da vida*, editado pela Livraria Garnier, em 1906. A secção de colaboradores do *Almanaque Garnier*, de 1905, trouxe sua fotografia, acompanhada por uma biografia escrita por Laudelino Freire, e também anunciava o romance que se encontrava no prelo.

Outros romances como *Silhouettes* (1906), *Vesta* (1908) e *Angústia* (1913) ilustram este período em que ela colaborou no *Almanaque*, além de outras publicações, como *Aspectos* (1905), *Instrução e Educação na Infância* (1906) e *Literatura e Direito* (1907).

Em sua última colaboração para o *Almanaque* de 1914, escreveu «Reminiscências», artigo dedicado à poeta Úrsula Garcia, amiga e companheira de redação, um relato sobre suas impressões e saudades. E menciona a coincidência de encontrar no *Almanach das Senhoras* de 1905, menos de um mês após o falecimento de Úrsula Garcia, em 1905, um poema que a amiga dedicou a ela por ocasião de seu aniversário. E conclui o artigo com a reprodução deste poema da amiga.

Ocupante da cadeira 23 da Academia Piauiense de Letras e patrona da cadeira 48 da Ala Feminina da Casa Juvenal Galeno-Ceará, Amélia Beviláqua, em 1930, através da apresentação de uma carta, solicitou à Academia Brasileira de Letras, o aceite de sua candidatura para concorrer a uma vaga naquela instituição. Esse feito gerou grande polêmica entre os acadêmicos, que se dividiram a partir do regimento institucional, entre os que interpretavam que apenas os literatos do sexo masculino poderiam se candidatar e àqueles que apoiavam a inclusão de mulheres, desde que possuíssem obras de valor literário.

Este episódio e a insatisfação gerada pela postura misógina dos imortais foram descritos em sua obra *A Academia Brasileira de Letras* (1930). Em apoio

à Amélia, Clóvis Beviláqua se desliga da Academia Brasileira de Letras. Colaboradora do *Almanaque Garnier*, seu artigo de estreia, em 1903, se intitulava, «A mulher perante o projeto do código civil brasileiro».

A segunda colaboradora, Auta Rodrigues de Sousa (1876-1901) nasceu em Macaíba, Rio Grande do Norte. Órfã, recebeu educação esmerada de religiosas francesas do Colégio São Vicente, em Recife, o que lhe permitiu ler obras de Victor Hugo, Chateaubriand e outros autores relevantes, assim como escrever poemas em francês. Em 1893, publica seus primeiros poemas em jornais e, em 1894, colabora com a revista *Oásis*, em Natal. Colabora com outros periódicos, um dos quais intitulado *A República*, um jornal do governo, *A Tribuna*, *Oito de Setembro*, e a *Revista Rio Grande do Norte*, utilizando por vezes os pseudônimos de Ida Salúcio ou Hilário Neves.

Em 1901, é publicado seu único livro *Horto*, anteriormente denominado *Dálias*, com prefácio de Olavo Bilac. Morre aos 24 anos, após muita luta contra a tuberculose que contraíra em 1890. Seu poema, «Ao Pé do Túmulo» é publicado no *Almanaque Garnier*, em 1904.

Terceira autora a integrar o *Almanaque*, Prisciliana Duarte de Almeida (1867-1944) nasceu em Pouso Alegre, Minas Gerais, mas foi em São Paulo que teve intensa atividade intelectual e fundou com o marido *A Mensageira*, revista literária dedicada à mulher brasileira, com publicações de 1897 até 1900. Entre as colaboradoras da revista, havia mulheres que se destacaram na literatura brasileira, como Júlia Lopes de Almeida, Áurea Pires, Narcisa Amália, Francisca Júlia, Auta de Souza, Inês Sabino, Josefina Álvares de Azevedo e a portuguesa Guiomar Torrezão, entre outras. No *Almanaque Garnier*, Prisciliana Duarte de Almeida publicou «Soneto», em 1904, e «A uma velha amiga», em 1906.

A quarta integrante do *Almanaque* foi Úrsula da Costa Barros Amorim Garcia (1864-1905), que foi uma das fundadoras da revista *O Lyrio*, com Amélia Beviláqua e outras. Ela nasceu em Aracati, Ceará, residiu em Natal, Rio Grande do Norte e em Recife, Pernambuco, onde faleceu. Além de ter publicado em vários periódicos da imprensa nordestina, como a *Gazeta do Café*, *A Província* e outros. Foi membro ativo da Liga Feminista do Ceará, do jornal *Le Monde Marche* e da Oficina Literária Martins Júnior. Publicou um livro de poemas, *Livro de Bella*, em 1901, e *O Romance de Áurea*, em 1904.

Seus textos foram publicados postumamente no *Almanaque* de 1908. E se intitulam «À Ana Nogueira e à Amélia de Freitas Beviláqua» e «Épocas d'uma Existência».

Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934) nasceu no Rio de Janeiro, foi romancista, contista, cronista e dramaturga. A sua trajetória de vida pessoal e literária teria ligações com Portugal: foi casada com o poeta e jornalista português Filinto de Almeida. Colaborou em jornais e revistas, como *A*

Semana, Jornal do Comércio e outros, como também, naqueles destinados ao público feminino, como *O Sexo Feminino* (1875), *A Família* (1888), e *A Mensageira* (1897), entre outros, utilizando, por vezes, em seus textos, os pseudônimos Julinto e Ecila Worms.

O seu primeiro romance, *Memórias de Martha*, foi escrito entre 1885-1886, em forma de folhetim (1888), assim como várias de suas obras, como: *A Família Medeiros*, em 1891, publicado em folhetim na *Gazeta de Notícias* (RJ) e, depois, em volume (1892); e outros como, *A Intrusa* (1905), *Cruel Amor* (1908), *Correio da Roça* (1909-1910), publicados também mais tarde em forma de volumes. *A Casa Verde* foi publicada no *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro, em parceria com Filinto de Almeida, (1898-1899), com o pseudônimo de A. Julinto, e ainda, no mesmo jornal, *A Silverinha (crônica de um verão)*, em 1913, editado em livro, em 1914.

Além de outros romances, omitidos aqui, Júlia Lopes de Almeida escreveria também para teatro. No *Almanaque Garnier*, ela publica a crônica «Flamboyants», em 1908.

Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921) foi a sexta colaboradora do *Almanaque*. Nasceu em São João Del Rei, Minas Gerais, onde iniciou sua carreira de magistério. Em 1896, passou a lecionar na Escola Normal do Rio de Janeiro. Esta professora e educadora foi considerada a primeira folclorista brasileira e a primeira a utilizar material folclórico em livros didáticos infantis.

Suas primeiras obras, *Contribuição do Folclore Brasileiro para a Biblioteca Infantil* e a coletânea folclórica *As Nossas Histórias e Provérbios, Máximas e Observações Usuais* foram publicados em 1907, sendo este último adotado nas escolas públicas mineiras. Outras obras, como *Os Nossos Brinquedos* (1909), *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares* (1916) também ilustram sua dedicação à cultura oral e à pedagogia.

Alexina de Magalhães participou do *Almanaque* em 1908 e 1910, com os textos «Modos de Dizer Brasileiros» e «D. Silvana».

A sétima participante, Maria Inês Sabino Pinho Maia (1853-1911), nasceu em Salvador, Bahia. Poeta, romancista, contista, memorialista e pesquisadora. Ainda pequena muda-se para o Recife com os pais, conhece o português Francisco de Oliveira Maia, com quem se casa e tem uma filha, mais tarde, moraria em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde escreveria a maior parte de sua obra.

Como pesquisadora, distingue-se pela obra *Mulheres Ilustres do Brasil*, publicada em 1899. Segundo Zahidé Muzart, «seu livro *Aves Libertas*, foi uma estreia promissora e é engajado na causa abolicionista. Mereceu o apoio da atriz Ismênia dos Santos, que o recitou, em 1887, no Teatro Santa Isabel, no Recife e obteve grande consagração do público» (MUZART, 1999: 592). No mesmo ano, publicaria dois livros de poesia, *Rosas Pálidas e Impressões*.

Além de publicações de outras obras que omitimos aqui, Inês Sabino escreveu em diversos periódicos, sobretudo àqueles dirigidos por mulheres, a exemplo da revista *Mensageira*, dirigida por Prisciliana Duarte de Almeida, outra participante do *Almanaque Garnier*. Dois títulos, «Excerpto» e «Do Crime ao Amor», em 1909 e 1910, respectivamente, marcaram sua participação no *Almanaque*, um ano antes de seu falecimento.

A oitava colaboradora foi Rosália Sandoval (1876?-1956), nome literário de Rita de Souza Abreu ou Rita Rosália de Abreu. Ela nasce em Maceió, Alagoas e faleceu no Rio de Janeiro. Segundo Luciana Fonseca, estudiosa de sua obra, Rosália Sandoval «[...] produziu por mais de meio século» (FONSECA, 2002: 41). Educadora, poeta, cronista, tradutora, Rosália Sandoval também escreveu para a revista *O Lyrio*, em Recife, além dos periódicos, *A Estrela* (1906), no Ceará; *O Feminista* (1902) e *Alvorada* (1910), em Recife, entre outros omitidos aqui.

De suas publicações, destacamos *Alvoradas* (1904) e *Através da Infância*, obra didática, em 1918.

Laura da Fonseca e Silva (1891-1942) e Amélia Beviláqua participaram do último volume do *Almanaque Garnier*, em 1914. Laura da Fonseca e Silva nasceu no Rio de Janeiro e seu poema, «Voz da razão», no *Almanaque* fez parte de suas primeiras publicações na imprensa. Seu livro de estreia *Poesias*, (1915), segundo Nelly Novaes Coelho, «[...] na linha lírica ainda dominante, mas já com vibrações humanitárias [...]» (COELHO, 2002: 324) que se aprofundariam em *Imaginação* (1916), *Meia dúzia de fábulas* (1917) e *Serenidade* (1918). A escritora, «[...] destacou-se como grande declamadora da poesia de Olavo Bilac (com quem se correspondeu), de Castro Alves [...]» (*ibid.*) e outros poetas.

Neste período, ela se envolve com os movimentos das classes operárias no Rio de Janeiro e se casa com Otávio Brandão, em 1921, poeta e militante político, e um dos fundadores do Partido Comunista do Brasil (PCB). Um longo percurso de ativismo político aguardaria o casal que seria exilado para a antiga União Soviética, em 1931, onde a escritora, já conhecida como Laura Brandão, também viria a falecer em 1942.

Das nove participantes do *Almanaque Garnier*, encontramos cinco nomes em comum no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*: Inês Sabino, que publica em 1891, 1892, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912 e 1913; Rosália Sandoval, em 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1907, e 1911; Úrsula Garcia, em 1902, 1903, 1904, 1905 e 1906; Prisciliana Duarte de Almeida, em 1908 e Laura da Fonseca e Silva, em 1916.

As contribuições destas autoras não se repetiram nos dois *Almanaques*, mas possivelmente em outros. No decurso de nossa leitura, através destas publicações

nos *Almanagues* e periódicos não citados aqui, mas que pretendemos estender em futura publicação, vamos compreendendo a cartografia deste itinerário de participação feminina na imprensa do Brasil e além dele. E o *Almanaque Garnier* e *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* são instrumentos importantes para a compreensão deste mosaico.

Através das publicações e posicionamentos das escritoras nomeadas e de outras que colaboraram na imprensa periódica, temos também um panorama instigante e sintomático da movimentação feminina rumo às suas conquistas e direitos, e notícias das organizações de mulheres que ajudaram a sedimentar e abrir um espaço institucional face às dificuldades e obstáculos.

No *Almanaque Garnier*, especificamente, foi a partir do cruzamento das informações de seus textos, que pudemos entrever como o pioneirismo de Amélia Beviláqua abriu espaço para outras mulheres. E também como sua extensa participação pode ser compreendida como significativa resistência, em um contexto predominantemente masculino e muitas vezes misógino, mesmo quando consideramos o apoio de Clóvis Beviláqua e a rede intelectual em que estava inserido.

O *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* por sua vez, assim como os outros títulos que o antecederam, *Almanaque de Lembranças / Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, são matrizes importantes para a compreensão do início da participação das mulheres na imprensa no século XIX e sua progressão até o século XX. Principalmente, quando consideramos o contexto social, político e histórico do Brasil encontrado pelos editores do *Almanaque*. Segundo Eliana de Freitas Dutra, em seu ensaio «Laços Fraternos»:

[...] a emergência dos Castilhos como editores do *Almanaque* encontra, no Brasil, uma conjuntura histórica que será muito favorável aos seus objetivos. Por um lado, apesar de somente 10% da população brasileira serem alfabetizados, os anos 50 do século XIX registram no Brasil melhoras visíveis nas condições sociais, técnicas e culturais, trazidas por políticas de alfabetização, abertura de bibliotecas, inauguração de livrarias e tipografias que permitiram uma maior difusão de livros, almanagues, panfletos; um incremento da profissionalização das atividades de impressores, editores e livreiros, bem como a formação de um público leitor (DUTRA, 2005: 123).

É a partir deste panorama que as mulheres vão abrindo caminho para suas conquistas e direitos, e também, na continuidade de muitos acontecimentos importantes para história do país, que vão até à proclamação da República e sua implantação. Durante 84 anos, estes *Almanagues* cruzaram o Atlântico e circularam até 1932.

Na confluência do final do século XIX e princípio do século XX, o *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* e o *Almanaque Brasileiro Garnier* se encontram, entre proximidades e diferenças. Como significativas referências,

eles não só espelham a época em que foram publicados, mas também colaboraram para o entendimento da história e da literatura do Brasil.

Referências Bibliográficas

COELHO, Nelly Novaes (2002). *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora.

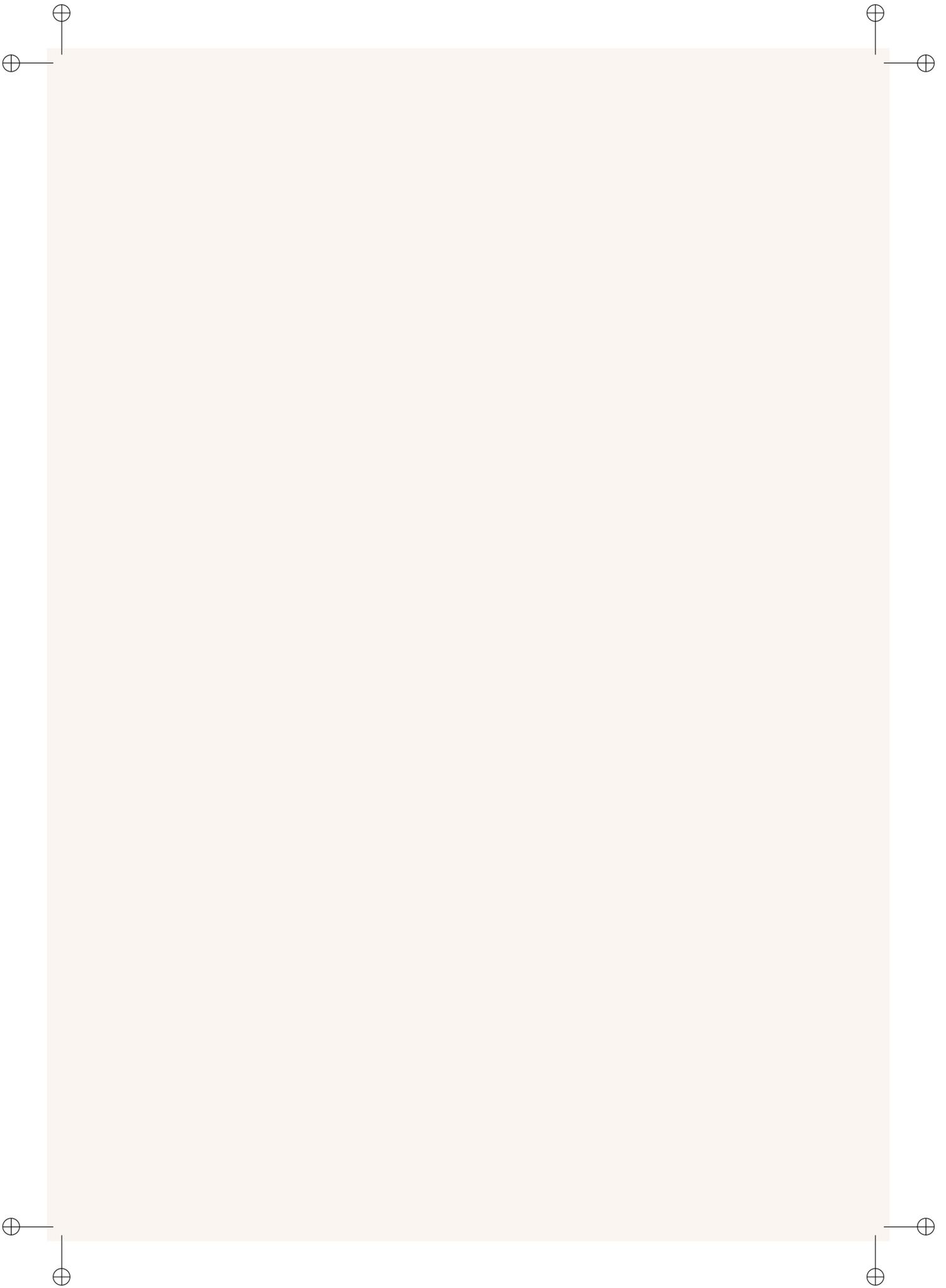
DUTRA, Eliana de Freitas (2005). *Rebeldes Literários da República: história e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

DUTRA, Eliana de Freitas. «Laços Fraternos». In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, pp. 116-127. Jul./Dez.2005. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/Lacos_Fraternos.PDF.

FONSECA, Luciana. 2002. «Rosália Sandoval». In: BRANDÃO, Izabel; ALVES, Ivia Iracema (Orgs). *Retratos à margem: antologia de escritoras das Alagoas e Bahia (1900-1950)*. Maceió: EDUFAL.

MENDES, Algemira Macêdo. Tese de Doutorado. *Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na História da Literatura Brasileira: representações, imagens e memórias nos séculos XIX e XX*. Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul. Porto Alegre (RS), 2006. Disponível em: http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/16/TDE-2007-06-20T155835Z-693/Publico/390035_p1_282.pdf

MUZART, Zahidé Lupinacci (1999). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.



Literatura brasileira de autoria feminina no século XIX: a importância de Narcisa Amália

Anna Faedrich¹



¹ UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.

Narcisa Amália de Campos nasceu no município fluminense de São João da Barra, no dia 3 de abril de 1852, e faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 24 de julho de 1924, aos setenta e dois anos. Embora tenha se propagado o dia 24 de junho de 1924 como data de falecimento de Narcisa, o dia correto é 24 de *julho*, como atestado por anúncios de falecimento publicados no dia seguinte à morte, em jornais como *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *O Paiz*, *A Noite* e outros. Republicana e abolicionista, a primeira jornalista profissional do Brasil publicou em 1872, aos vinte anos, 44 poemas em uma antologia intitulada *Nebulosas*, sua única obra lírica. Nela, constam poemas ecléticos: líricos, de teor intimista; laudatórios comemorativos, dirigidos à natureza; e poemas de cunho social, em prol da abolição da escravatura. A produção poética de Narcisa Amália não fica aquém da de Gonçalves Dias, no que diz respeito à exaltação da natureza e ao patriotismo, nem da obra de Castro Alves, uma vez que seus poemas de cunho social e político são igualmente intensos e críticos.

Nebulosas foi muito bem recebida à época, contando com a leitura comentada de ninguém menos que Machado de Assis. O texto crítico de Machado, de tom elogioso, publicado no conceituado jornal carioca *Semana Illustrada*, revela a surpresa positiva do escritor com o talento da jovem poeta:

A leitura das *Nebulosas* causou-me a este respeito excelente impressão. Achei uma poetisa, dotada de sentimento verdadeiro e real inspiração, a espaços de muito vigor, reinando em todo o livro um ar de sinceridade e modéstia que encanta, e todos estes predicados juntos, e os mais que lhe notar a crítica, é certo que não são comuns a todas as cultoras de poesia (MACHADO DE ASSIS, *Semana Illustrada*, nº 629, 29/12/1872).

Machado de Assis observa a singularidade de Narcisa Amália em relação às suas contemporâneas. Em pleno século XIX, contexto de nítido preconceito social, Narcisa Amália rompe com as expectativas relacionadas à literatura escrita por uma mulher. A poeta transcende o «balbuciar insignificante de frases convencionais» (expressão de Narcisa Amália, em «Uma Carta» a Alfredo Sodré, publicada em *O Garatuja*, Resende, 19 de abril de 1889. In: PAIXÃO, S., 2000: 551), trazendo à tona em seus poemas o comprometimento com a crítica social e a denúncia de injustiças da sociedade escravocrata e monarquista. Poemas como «Perfil de Escrava» e «O Africano e o Poeta» são reveladores de ideias libertárias e da profunda tristeza e indignação com a condição dos escravos no Brasil. Nesse sentido, sua poesia social dialoga com a de Castro Alves, poeta absoluto da terceira geração romântica, cujos versos são retomados na obra de Narcisa.

Vejamos um excerto do poema «A Africano e o Poeta»:

– Roubaram-me feros
A férvidos braços;

Em rígidos laços
Sulquei vasto mar;
Mas este queixume
Do triste mendigo,
Sem pai, sem abrigo,
Quem quer escutar?...

– Quem quer? – O poeta
Que os térreos mistérios
Aos paços sidéreos
Deseja elevar [...]

Este poema revela a consciência crítica de Narcisa sobre a importante função do poeta na sociedade, que se repete como um refrão ao fim de cada estrofe, em forma de questionamento e resposta. O poema mostra que o poeta é aquele – talvez o único – que quer escutar os queixumes do escravo triste, sem pai, sem abrigo e sem lar [«Do triste mendigo, / Sem pai, sem abrigo, / Quem quer escutar?... / – Quem quer? – O poeta»]. Também cabe ao poeta pensar, sentir a dor, enxergar, rezar, etc. A construção formal do poema é elaborada e polifônica. É notável a forma como o poema dá voz ao escravo, que lamenta a sua condição, expõe a sua dor e a violência sofrida. Acompanhamos o diálogo do início ao fim entre o lamento do cativo africano que deixou sua pátria, a Líbia («– Deixei bem criança / Meu pátrio valado, / Meu ninho embalado / Da Líbia no ardor»), e o sentimento do eu-lírico testemunha da escravidão («Na lágrima ardente / Que escalda-me o rosto, / De imenso desgosto / Silente expressão»). Trata-se, pois, de sua poesia social, comprometida com a crítica social, em diálogo aberto com Castro Alves, denunciando as injustiças da sociedade escravocrata e monarquista.

O poema «Perfil de Escrava» também faz parte desta linhagem de poemas reveladores de ideias libertárias e de profunda tristeza e indignação com a condição dos escravos no Brasil:

Perfil de Escrava

Quando os olhos entreabro à luz que avança
Batendo a sombra e a pérfida indolência,
Vejo além da discreta transparência
Do nível cortinado uma criança;

Pupila de gazela – viva e mansa,
Com sereno temor colhendo a ardência...
Fronte imersa em palor... Rir de inocência,
– Rir que trai ora a angústia, ora a esperança...

Eis o esboço fugaz da estátua viva,
Que – de braços em cruz – na sombra avulta
Silenciosa, atenta, pensativa!

– Estátua? Não, que essa cadeira estulta
Há de quebrar-te, mísera cativa,
Este afeto de mãe, que a *dona* oculta!

«Perfil de Escrava» não consta em *Nebulosas* (1872), tendo sido publicado no jornal *O Fluminense*, de Niterói, em 1879. A primeira estrofe traz a sutileza da criação de imagens como o despertar do eu-lírico, que vê, através da cortina transparente [«Vejo além da discreta transparência / Do níveo cortinado»], uma criança [«Pupila de gazela – viva e mansa, / com sereno temor colhendo ardência... / Fronte imersa em palor... Rir de inocência»], provavelmente filha de escravos [«mísera cativa»]. É esse olhar observador através da janela que desencadeia toda a reflexão do eu-lírico, matéria do poema.

É importante também mencionar o prefácio de Pessanha Póvoa, que acompanhou a obra original de 1872, por sua importância histórica. Este prefácio testemunha um aspecto fundamental das condições da produção intelectual feminina no século XIX: a necessidade de endosso masculino como condição de reconhecimento e legitimidade da obra literária escrita por mulheres. É como se Póvoa «lançasse» a poeta, autorizando a sua entrada no universo masculino das letras brasileiras, recomendando a leitura aos seus parceiros:

Teófilo Braga, Luciano Cordeiro, Cesar Machado, Adolfo Coelho, Bulhão Pato, Gomes Leal, E. Coelho, Silva Túlio, A. de Castilho, Silva Pinto e Teixeira Vasconcelos, meus amigos, hão de deferir o seguinte requerimento: Peço um lugar de honra no auditório das vossas glórias literárias para a autora das *Nebulosas* (PÓVOA, P., 1872: XVI-XVII).

E assim foi. No jornal carioca *A Reforma*, de 13 de fevereiro de 1873, está anunciada a festa em homenagem à laureada autora de *Nebulosas*, praticamente como previu Póvoa – a «Princesa das letras», que receberia a lira de ouro:

Vamos ter uma festa brilhante e digna da pessoa a quem ela é consagrada como homenagem. A comissão incumbida de entregar a lira de ouro à poeta das *Nebulosas* pretende dar baile, festa esplêndida e magnífica da qual será rainha a Corina, a Safo brasileira. Preparam-se discursos, versos, troféus e tudo quanto sirva de testemunho e de legítima oblata à distinta resendense, cultora das letras, tão justamente laureada. Muitas pessoas dessa cidade serão convidadas, e o sarau modestamente denominado *festim literário* será uma bonita manifestação de apreço e de admiração pelos peregrinos dotes da gentilíssima Narcisa Amália.

Ubiratan Machado registra com maior riqueza de detalhes a homenagem recebida por Narcisa Amália:

Entusiasmados, os conterrâneos ofereceram à poetisa uma festa sem similar na história do romantismo brasileiro. A preparação foi minuciosa, criaram-se comissões incumbidas de organizar a subscrição popular, destinada a recolher uma importância suficiente para homenagear Narcisa com uma lembrança inesquecível. No dia 2 de março de 1873, no salão de honra da Câmara Municipal de Resende, feericamente iluminado e cheio de flores, reuniam-se mais de trezentos convidados, entre damas e cavalheiros. Às nove horas, uma salva de 21 tiros anuncia a chegada de Narcisa Amália. Conduzida ao salão nobre, recebe aplausos quase tão barulhentos quanto os tiros de canhão. Duas meninas lhe oferecem uma lira de outro, uma coroa de louros e uma pena de ouro (MACHADO, U., 2001: 261).

Machado de Assis, ao final de sua coluna na *Semana Illustrada*, também recomenda a leitura de *Nebulosas*: «Aqui termino as transcrições e a notícia, recomendando aos leitores as *Nebulosas*. M.».

Narcisa Amália ocupou lugar de destaque nos periódicos do Rio de Janeiro, por meio da publicação de textos e por menções e considerações feitas a respeito de sua obra pela elite intelectual da época. Iniciou a carreira como tradutora de contos e ensaios de autores franceses, como a escritora George Sand (pseudônimo masculino da autora Amandine Aurore Lucile Dupin, 1804-1876) e do paleobotânico Gaston de Saporta (1823-1895). A reunião desses trabalhos foi seu primeiro livro publicado, o qual expandiu seu sucesso de tradutora. Publicou em jornais como *A República*, *Correio do Povo*, *O Fluminense*, *Astro Resendense*, *Monitor Campista*, *Echo Americano*, *O Espírito Santense*, *Gazeta de Campos*, *Correio Fluminense* e *Tymburibá*. Também foi colaboradora do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*.

Antonio Carlos Secchin (2007: 14) observa que o crítico literário e poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) além de «incrementar a faixa de nomes esquecidos» em *Poesia Romântica* (1965), é o primeiro a incluir a participação feminina numa antologia poética, trazendo à luz o nome de Narcisa Amália. Péricles Eugênio tece comentários elogiosos à poeta: «Narcisa Amália de Campos, além de poetisa de talento, parece ter sido, a julgar por seu retrato, uma formosa mulher» (RAMOS, P., 1965: 362). Também faz menção ao episódio, sempre lembrado quando se fala de Narcisa, da visita do Imperador Dom Pedro II, que fez questão de conhecer pessoalmente a escritora: «'Musa dos livres' uma poetisa cuja fama os anos não conseguiram apagar de todo, Narcisa Amália. Seu renome foi tal na ocasião, que, publicadas as *Nebulosas* (1872), o próprio Imperador a quis conhecer e declamou para ela estrofes do livro» (RAMOS, P., 1965: 362).

Outra referência importante à Narcisa Amália é feita pelo historiador e crítico literário Wilson Martins (1921–2010), em *História da Inteligência Brasileira*, livro de 1977. Martins afirma que as *Nebulosas* «foi a estreia mais sensacional do ano» (MARTINS, W., 1977: 416) e que «Narcisa Amália foi mulher emancipada e corajosa defensora dos direitos femininos, o que, de resto, pouco transparece na sua poesia». O historiador analisa as influências da poesia de Narcisa e acredita que a ausência de estímulos possa ter afetado a produção e publicação de outras obras:

Apesar da simpatia do Imperador, publicamente expressa, é de crer que não haja encontrado maiores estímulos na vida literária, pois as *Nebulosas* permaneceriam como livro único, sob a égide da Tristeza, seu ‘anjo inspirador, frio e triste’. [...] como poeta, ela ainda se deixava dominar excessivamente pela influência de Casimiro de Abreu [...] ou de Fagundes Varela [...] ou de Castro Alves (MARTINS, W., 1977: 417).

Ubiratan Machado, em *A Vida Literária no Brasil Durante o Romantismo* (2001), afirma que «a paixão pela literatura e a disposição para enfrentar os preconceitos foram características marcantes de Narcisa Amália» (MACHADO, U., 2001: 261). Machado destaca que Narcisa foi a primeira mulher a atuar como profissional de imprensa e que, com apenas vinte anos, foi «saudada como a maior poetisa brasileira, muito superior às suas antecessoras». Sobre *Nebulosas*, o escritor afirma que «rompia outra barreira: era a primeira obra de mulher cuja edição não era custeada pela autora. O mérito do livro justificou a audácia do editor Garnier» (MACHADO, U., 2001: 261).

Narcisa Amália não viu seu livro reeditado em vida, pois a primeira reedição só ocorreu em 1994, organizada pelo historiador sanjoanense João Oscar (1939–2006). O livro reeditado, *Narcisa Amália: vida e poesia*, contém uma importante biografia da poeta, que precede os poemas originalmente constantes em *Nebulosas*, além de alguns poemas esparsos. Infelizmente este livro quase não circulou, por ser de uma editora pequena e pouco conhecida da cidade fluminense de Campos – a editora Lar Cristão.

Atualmente, estou organizando uma edição crítica de *Nebulosas*, para a qual cotejei a versão original de 1872, disponível no acervo de obras gerais da Fundação Biblioteca Nacional, e a transcrição feita por João Oscar. Optei pela fidelidade à edição original, reparando as falhas de transcrição encontradas na reedição de 1994 e atualizando a grafia das palavras, conforme o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Ler a obra de Narcisa Amália e a sua recepção crítica bem como sobre a sua biografia, possibilita importantes reflexões sobre a condição da mulher escritora e intelectual no Brasil do entresséculos (1870–1930). Infelizmente, eram condições muito desfavoráveis ao exercício feminino da atividade intelectual. O

preconceito de gênero impediu que a literatura escrita por uma mulher recebesse o mesmo valor da escrita por um homem; que as mulheres tivessem as mesmas condições de produção (difícil acesso à educação, poucos estímulos para o desenvolvimento intelectual, obrigações domésticas, etc.) e de publicação (acesso aos jornais, editoras e espaços de prestígio); que escritoras fizessem parte da história literária brasileira; que seus livros passassem pelos mesmos critérios de julgamento crítico, em lugar de serem vítimas de críticas desencorajadoras ou conservadoras; que uma poeta do porte de Narcisa Amália fosse estudada lado a lado de poetas como Castro Alves e Gonçalves Dias, já que a obra dos três autores dialogam e abrem espaço para uma análise comparatista.

Não são poucas as escritoras injustamente apagadas da história literária brasileira, muitas das quais, por meio da escrita, lutaram socialmente para que as mulheres pudessem votar, ter maior reconhecimento e aceitação no mercado de trabalho e no meio intelectual, escrever sem pseudônimos, publicar, conquistar a emancipação da tutela masculina, enfim, ter novos direitos. A pesquisa arqueológica da atuação das mulheres no mundo das letras nos séculos passados permite concluir que houve, sim, avanços em direção à maior igualdade, embora existam importantes obstáculos a superar.

Dessa forma, acredito que uma política crucial para ampliar a igualdade de gênero seja reconhecer o papel da mulher em diversos campos da produção cultural – literatura, música, artes plásticas, imprensa periódica, etc. Quanto mais se retrocede no tempo e se busca informações sobre a atuação de mulheres em outros períodos da história do país, constata-se o quanto foram eclipsadas na história político-cultural brasileira. À época, contudo, a atuação de mulheres nestes campos da produção cultural foi relevante e expressiva, embora preterida pelo cânone. A literatura é um bom exemplo. Se analisarmos o volume e teor da produção de escritoras no entresséculos (XIX e XX) pela história literária atual, não é exagero afirmar que nenhuma mulher aparece. Se aparece, não há análise literária sobre a sua obra. É como se a autoria feminina – relevante – não tivesse existido antes de Rachel de Queiroz, nos discursos de nossos historiadores da literatura consagrados – a exemplo de Antonio Candido, José Aderaldo Castello e Alfredo Bosi –, que escrevem a partir das primeiras histórias da literatura, tais como a de José Veríssimo (*História da Literatura Brasileira*, 1916) e Ronald de Carvalho (*Pequena História da Literatura Brasileira*, 1919). É curioso observar que o primeiro historiador da literatura Sílvio Romero avalia positivamente a obra de Narcisa Amália, como nota Nelly Novaes Coelho (2002: 501): «Sílvio Romero e Machado de Assis estão entre os que louvavam seu fino talento». Também Luciana Stegagno Picchio cita Narcisa Amália de forma elogiosa ao tratar da causa abolicionista elevada a tema literário.

A exclusão de escritoras pelos historiadores da literatura brasileira, sobretudo das escritoras no período do Romantismo, me intrigou a ponto de se tornar o meu objeto de pesquisa. Agimos como se não tivessem existido escritoras nessa época. Nossas histórias literárias têm uma arbitrariedade de gênero. As antologias e a crítica literária também. É surpreendente tal preterição quando se constata a participação intensa de mulheres no cenário cultural desde o século XIX. A questão latente é: se elas escreviam, publicavam, tinham êxito, reeditavam suas obras por conta deste êxito, atuavam na grande imprensa, escreviam colunas em espaço privilegiado do jornal, dialogavam com os escritores importantes da época, eram elogiadas por eles, recebiam comentários de enaltecimento sobre suas obras, o que as levou a serem vítimas de um apagamento gradual até o completo esquecimento?

Nesse sentido, a parceria da Gradiva Editorial com a Fundação Biblioteca Nacional é fundamental para apoiar e viabilizar a publicação de livros deixados no limbo do esquecimento, e, no caso das escritoras, para reestabelecer a memória feminina e reinserir as escritoras alijadas na tradição literária brasileira. A minha pesquisa e o projeto de reedição da obra *Nebulosas* pode contribuir com o processo de valorização da magnitude e qualidade da atuação das mulheres na literatura, na política e no cenário cultural e intelectual de diferentes épocas. Cada pesquisa que prioriza o resgate de nomes femininos deixados à sombra das histórias faz parte de uma luta por reconhecimento que é decisiva para que se alcance maior igualdade.

Outras tantas mulheres foram excluídas sem boas justificativas da lista de escritores relevantes da literatura nacional. A pesquisa histórica revela escritoras talentosas que escreveram, publicaram, tiveram leitores, atuaram de forma expressiva em periódicos, dialogaram com grandes vozes da literatura brasileira, enfim, tiveram repercussão à época. É inaceitável que, hoje, não as estudemos, que não conheçamos os poemas líricos, políticos, sociais, de exaltação da natureza e da pátria, de Narcisa Amália, ao lado de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Castro Alves. Resgatar e dar o devido relevo a nomes como o de Narcisa Amália é passo necessário para reescrever a história da literatura brasileira e abrir espaço para que perfis femininos sejam considerados em seu devido valor e, como tais, passem a integrar a tradição literária brasileira.

Referências Bibliográficas

- AMÁLIA, Narcisa (1872). *Nebulosas*. Rio de Janeiro: Garnier.
- AMÁLIA, Narcisa (1874). Prefácio. In: FREIRE, Ezequiel. *Flores do Campo*. Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt.
- AMÁLIA, Narcisa (1979). «Perfil de escrava». *O Fluminense*, Niterói, 9 de maio de 1979, edição 156.
- BOSI, Alfredo (2006). *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, p. 124.
- CANDIDO, Antonio (2012). *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, p. 566, 568, 569.
- COELHO, Nelly Novaes (2002). *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, pp. 501-502.
- FAEDRICH, Anna (2016). Narcisa Amália e as intempéries da produção literária feminina. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, Ano 15, n. 22, jan.-jun. 2016. p. 138-155. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num22/dossie/palimpsesto22dossie09.pdf>. Acesso em: 20 dez 2016. ISSN: 1809-3507.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria (1872). «Nebulosas». *Semana Ilustrada*, nº 629, 29/12/1872.
- MACHADO, Ubiratan (2001). *A Vida Literária no Brasil Durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- MARTINS, Wilson (1977). *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, vol. III (1855-1877).
- OSCAR, João (1994). *Narcisa Amália. Vida e poesia*. Campos: Lar Cristão.
- PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro (2000). «Narcisa Amália». In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. 2. ed. rev. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, pp. 534-552.
- PÓVOA, Pessanha (1872). «Prefácio». In: AMÁLIA, Narcisa. *Nebulosas*. Rio de Janeiro: Garnier, pp. V-XXVI.
- RAMOS, Pércles Eugênio da Silva (1965). *Poesia romântica. Antologia*. São Paulo: Melhoramentos.
- REIS, Antônio Simões dos (1949). *Narcisa Amália*. Rio de Janeiro: Organizações Simões.
- SECCHIN, Antonio Carlos (2007). *Romantismo. Roteiro da poesia brasileira*. São Paulo: Global.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana (2004). *História da Literatura Brasileira*.
Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Anatomia do esquecimento. Do retrato ao auto-retrato no feminino

Cátia Sever¹



A associação de substantivos que escolhemos para dar título a este texto – *Anatomia do Esquecimento* – remete, antes de mais, para a posição de análise e de observação que é intrínseca à palavra anatomia. *Anatomia do Esquecimento* remete igualmente para um compromisso que aqui pretendemos assumir que é o de procurar examinar e interpretar um objecto nas suas diversas dimensões. Tomemos assim a liberdade de pedir emprestado o termo à medicina para o metaforizar, conservando-lhe o sentido primeiro que será o de uma arte de dissecar as partes de um corpo para lhes estudar a estrutura. O esquecimento será o corpo cuja anatomia tentaremos examinar.

Na obra *La mémoire, l'histoire, l'oubli* Paul Ricoeur fornece-nos algumas pistas teóricas que nos podem ajudar a melhor formular esta relação entre memória, história e esquecimento, nomeadamente no que diz respeito à representação do passado. É a partir desta tríade de conceitos que poderemos consi-

¹ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.

derar o esquecimento como uma ameaça, uma derrota, como a possibilidade de perder o que pode deixar de ser lembrado, apagando algo que nos foi conhecido e que deixará de existir, por vezes, sem deixar sequer vestígio da sua passagem. A este respeito, Paul Ricoeur esclarece:

D'un côté, l'oubli nous fait peur. Ne sommes nous pas condamnés à tout oublier? De l'autre, nous saluons comme un petit bonheur la venue d'une bribe de passé arrachée, comme on dit, à l'oubli. Les deux lectures se poursuivent tout au long de notre vie – avec la permission du cerveau (RICOEUR, P., 2000: 542).

Ora, é justamente este diálogo entre aquilo que parece ser a satisfação da lembrança e angústia do esquecimento que aqui nos interessa.

É verdade que relativamente a acontecimentos indesejados ou a situações traumáticas, a capacidade de guardar e lembrar o que se viveu e se quer esquecer se afigura como um mecanismo psicológico doloroso que condiciona de forma negativa os indivíduos. Mas não é menos verdade que, se não fosse a possibilidade de podermos registar e conservar certos momentos através, por exemplo, da escrita, da pintura ou da fotografia, o fantasma do esquecimento tornar-se-ia certamente aterrador.

Esta observação torna inevitável uma série de perguntas como: como se organiza o jogo entre memória e esquecimento? A que hierarquia obedecem e como é que são filtradas, arquivadas e depois reproduzidas as memórias?

A questão é complexa e tem merecido respostas de várias áreas do saber. Por enquanto, sublinhe-se apenas que a afectividade, o desejo, a conveniência, a censura, o constrangimento são (entre outros) factores determinantes para as manipulações conscientes ou inconscientes que ditam aquilo que será guardado na memória e aquilo que será esquecido. Aliás, o facto de se manter em silêncio certas partes da história dos indivíduos ou dos povos, será revelador dessa inevitável manipulação.

Erigindo-se como um género transversal nas várias manifestações artísticas, traduzível em diversas linguagens e em diversos suportes (da escultura, à máscara, ao digital) o retrato assume um lugar privilegiado quando se trata de deixar uma marca do sujeito no espaço e no tempo, constituindo em muitos casos um símbolo por excelência contra o esquecimento.

Assim sendo, poder-se-á afirmar que a analogia entre o auto-retrato literário e pictórico ganha força ao considerarmos que as artes plásticas e a literatura partilham o mesmo olhar especular relativamente ao objecto retratado. A propósito da complexidade desta relação, Michel Beaujour na sua incontornável obra *Miroirs d'encre*, aponta uma série de especificidades relativamente a estas duas formas de se representar, e chama a atenção para o facto de qualquer auto-retrato ser, antes de mais, uma tentativa de resposta à questão: quem sou eu?

Nesse sentido, o autor refere-se ao auto-retrato como «miroir du sujet et miroir du monde, miroir du JE se cherchant à travers celui de l'univers» (BEAUJOUR, M., 1980: 31).

Aproximamo-nos assim da estratégia narrativa que encontramos implícita em Cláudia de Campos, dos confrontos identitários que emanam da sua obra e da intenção retratista sugerida nos textos que nos deixou. Veja-se, a título de exemplo, como vai ser construída a personagem Cléo, protagonista do romance de 1898 intitulado *Ele*.

Mais do que procurar neste romance os traços de uma dimensão autobiográfica, interessa-nos aqui tentar decifrar os contornos do auto-retrato, assinando as estratégias narrativas que vão construindo o perfil da personagem.

Passemos então para uma leitura interpretativa da obra de Cláudia de Campos. Ao olharmos de perto para *Ele* percebemos desde o início que Cléo abandonou o Alentejo muito jovem para se instalar em Lisboa, lugar considerado mais propício para se tornar uma «mulher distinta e verdadeiramente prendada» (CAMPOS, C., 2016: 42), e que é agora obrigada, por recomendação médica, a passar o período de convalescença na sua terra natal.

Cléo regressa após vários anos de ausência e confronta-se, à medida que avança no caminho que a traz de volta, com a memória de quem foi no passado. Note-se que, apesar de haver reconhecimento, há um violento contraste com a figura que é hoje. Esta viagem de regresso e o breve momento de estadia, que servem aliás de núcleo estrutural ao romance, trazem um confronto com o passado formando um terreno favorável à introspecção, à reformulação identitária, à recomposição do auto-retrato.

Neste jogo – que se adivinha complicado – entre esquecimento e memória, compreendemos que Cléo procura deliberadamente apagar o passado, desligando-se da jovem apaixonada que partiu para Lisboa. Ao reencontrar intactas as mesmas pessoas, as mesmas paisagens, as mesmas sensações e, sobretudo, o mesmo amor que deixou por Frantz, Cléo percebe que não poderá deixar de ser quem foi.

Vejamos de perto algumas passagens de *Ele* que me parecem essenciais para ilustrar esta questão. Chamo igualmente a atenção para a mestria com que, dum ponto de vista narrativo, a memória do passado é introduzida no presente:

Foi, portanto, com infinita surpresa que, no dia seguinte, percorrendo a lenta e fastidiosa estrada alentejana, percebeu que as coisas não eram o que se lhe tinham afigurado, que aqueles sítios possuíam alguns encantos, por ela levemente olvidados [...] Via-se outra vez nos seus quinze anos, de trança caída, porte infantil, a correr livre pelas areias, sem preocupações nem cuidados. Assistia, atónita, ao ressuscitar de pessoas e de coisas que lhe surgiam diante dos olhos, inesperadamente desenterradas do esquecimento. [...] (CAMPOS, C., 2016: 62)

Leia-se ainda a passagem:

E agora, eis que volvida à terra esquecida, caía-lhe dos olhos a venda; o ser antigo ressurgia, ao mesmo tempo que a idade e as horas solitárias a que a doença a obrigara, lhe acordavam a consciência, lhe abriam o cérebro à reflexão. Era uma alma que, desnorтеada e sufocada até ali no turbilhão dos devaneios e das vaidades mundanas, se encontrava, se interrogava e tentava decifrar-se. (CAMPOS, C., 2016: 98)

Como vemos, não se trata apenas de enumerar as imagens longínquas mas de afirmar: *'não me esqueci de quem fui e por isso vou traçando o retrato daquela que era antes de partir'*. Ou seja, trata-se de um confronto do sujeito face à sua própria imagem, em plena contiguidade com o que acontece com o retrato pictórico.

Ora, como está implícito no que foi dito até agora, a representação de si mesmo, quer seja através da literatura ou das artes visuais, implica um inevitável distanciamento relativamente ao objecto retratado, implica um duplo posicionamento, uma separação entre o *eu* que retrata e o *eu* que serve de objecto para ser retratado.

No caso de Aurélia de Sousa, que nos levará até à segunda parte desta reflexão, esse trabalho simultâneo de distanciamento e introspeção é claramente predominante na sua obra.



Figura 1. Auto-retrato de Aurélia de Sousa, c. 1900
Fonte: Site do Museu Nacional de Soares dos Reis

Vejamos, a esse respeito, aquele que é provavelmente o mais conhecido auto-retrato da autora, chamado, *Auto-retrato do casaco vermelho* (cf. Figura 1).

Aqui o rosto da artista destaca-se num fundo negro, contrastando com o geometrismo da figura humana e com o forte cromatismo do casaco vermelho. Mas é particularmente a expressão do rosto e a sugestão de uma força psicológica e de uma certa atitude de contenção que marcam esta obra. Basta notarmos o cuidado com que é tratado o olhar (frontal, instrospectivo, quase severo) para podermos afirmar que estamos perante um notável exercício de técnica mas, – e é esse aspecto que aqui nos interessa – estamos inegavelmente perante um trabalho de pesquisa sobre si própria, um trabalho de auto-interpretação.

Já na sua obra de 1897 (cf. Figura 2), geralmente denominada *Auto-retrato do laço*, a autora parece desconstruir os seus contornos identitários através de um jogo de representação. Neste retrato, destaca-se, sobretudo a expressividade do rosto e as dimensões exageradas do laço que parecem remeter para a personagem de Arlequim, representando-se dessa forma através do decalque de uma outra *persona* pictórica. Refira-se, a este respeito, que quer neste retrato quer no caso da imagem seguinte continuamos a reconhecer perfeitamente os traços do rosto da artista.



Figura 2. Auto-retrato de Aurélia de Sousa, c. 1897
Fonte: site do jornal *Público* de 13/06/2016

É justamente esta intenção de transfigurar, numa atitude irónica e desafiadora, que encontramos no auto-retrato de 1902 intitulado *Santo António*. Trata-se de um quadro a óleo, de grandes dimensões (praticamente à escala humana) onde a pintora se representa dissimulada nos trajes do Santo, numa postura corporal que pode parecer imbuída de uma certa reverência religiosa. No entanto, se observarmos de perto a imagem, descobrimos, nas mãos em oração, um dedo indicador que se ergue, numa disposição que diríamos de suspensão ou de

questionamento. A ambiguidade que paira relativamente à interpretação deste retrato (que, aliás, faz com que seja uma das obras mais interessantes da autora) contribui inevitavelmente para o trabalho de interrogação, de observação e de teste aos limites identitários através do vestuário e do comportamento de outras personalidades.

Se observarmos ainda que muito brevemente o percurso biográfico de Aurélia de Sousa (1866-1922) contemporânea de Cláudia de Campos, destacar-se-á o facto de a artista ter tido acesso a uma formação académica consideravelmente sólida, firmada entre as academias do Porto e de Paris, onde terá tido contacto com os grandes mestres da pintura europeia.



Figura 3. Auto-retrato de Aurélia de Sousa, c. 1902

Fonte: Site da Câmara Municipal do Porto, Casa Museu Marta Ortigão Sampaio

Aurélia de Sousa assume-se portanto na profissão de artista, num tempo em que a afirmação do talento artístico e profissional da mulher era ainda pouco comum. É pois considerada como uma personagem algo enigmática, independente e inconformada com o papel da mulher no seu tempo.

Na sequência da exposição que Academia de Belas Artes dedica à sua obra em 1909 os críticos de arte referiam-se então ao talento supostamente másculo de uma artista que parecia de alguma forma resistente aos moldes do que era esperado da pintura feita por mulheres. Na análise feita por Ana Vicente e Filipa Lowndes Vicente ao texto do catálogo da homenagem feita à autora em

1936, faz-se notar, justamente, a forma como a crítica da época observava a arte produzida por mulheres.

Na apreciação à obra da artista, Brandão já recorre a uma diferenciação de género muito comum na crítica de arte da primeira metade do século XX – o observador que olhasse para as telas de Aurélia de Sousa sem conhecer a sua autoria pensaria tratar-se de um «inconfundível e extraordinário pintor» de «cunho vigoroso e individual». Nada na sua pintura remetia para a «fragilidade feminina» feita de «graça e suavidade» que caracterizava as obras de pintoras mulheres (VICENTE, A e LOWNDES VICENTE, F., 2015: 47).

Este discurso, bastante constrangedor para a nossa sensibilidade contemporânea, é sintomático do incómodo que terá causado a obra da artista para os códigos estéticos da época. Em suma, o género do artista será inevitavelmente apontado como um factor determinante para a forma como a sua obra será apreendida pelo público e pela crítica.

Salvo raras e honrosas exceções – como é o caso da recente exposição *Aurélia, mulher artista*, que esteve no Porto até finais de Outubro e que celebra os 150 do seu nascimento – Aurélia de Sousa tem permanecido na sombra dos seus contemporâneos. Mas, como sabemos, este caso está longe ser excepção, não sendo raros os argumentos que nos permitem conjecturar a existência de uma diferença substancial na forma como são tratados os trabalhos artísticos feitos por homens e por mulheres.

Para terminar o estudo da anatomia do esquecimento, importa por isso referirmos essa omissão feita ao nível cultural e social, perguntando-nos quais são os critérios da memória colectiva e quais os mecanismos que determinam que certas obras sejam votadas ao esquecimento?

De certa forma, ao permanecerem desconhecidas, é negada a visibilidade ao trabalho artístico das mulheres, cujas obras, votadas ao silêncio, a permanecer na sombra, nunca comentadas, nunca criticadas, nunca expostas, deixam de existir para o mundo.

Nesse sentido, Cláudia de Campos e Aurélia de Sousa, ao assumirem-se como intervenientes activas no meio cultural da época, destabilizam o binómio homem / observador (sinónimo de uma atitude activa), mulher / observada (sinónimo de atitude passiva).

A mulher enquanto observadora provoca também outras questões, que poderíamos trazer para a contemporaneidade. Tendo em conta que as mulheres, muitas vezes nuas, têm sido um dos temas mais centrais das representações artísticas – da pintura do século XVII às performances, fotografias ou vídeos das últimas décadas – e a maioria dos artistas, tal como os observadores,

ao longo da história, foram maioritariamente masculinos, será que há espaço para o olhar/desejo feminino? (LOWNDES VICENTE, F., 2012: 28)

Se nos situarmos numa perspectiva histórica do tratamento da imagem do feminino e das repercussões desse imaginário nas práticas sociais, podemos ver que, antes de mais, a história da representação da mulher tem vindo a ser feita por homens, numa cultura em que a palavra e a razão têm sido do domínio do masculino.

Não será demais lembrar que a padronização dos comportamentos e dos lugares de referência dos homens e das mulheres no mundo ocidental tem sido, até aos nossos dias, baseada numa sólida estrutura patriarcal, assente numa interpretação das diferenças biológicas como diferenças em termos de capacidades, de direitos e do próprio lugar a ocupar no mundo. As representações do género masculino e feminino, a divisão das tarefas e dos espaços, a identificação dos indivíduos com o género a que pertencem têm sido vistos como valores universais, ditados pelas diferenças biológicas, sem ter em conta o que de construção social e cultural possa haver nessa identificação. Assim sendo, na dicotomia entre público e privado os papéis sexuais distribuíram-se em torno da máxima *do homem a praça, da mulher a casa*, excluindo as mulheres da esfera pública, dos centros de decisão política e dos lugares de acesso ao conhecimento, relegando-as para a esfera doméstica.

Acrescente-se, a este respeito, que bastaria uma brevíssima análise da sociedade actual para concluirmos que este binómio (veiculado tanto pela cultura erudita como pela cultura popular, através das artes visuais, da publicidade, da televisão, etc.) está ainda longe de ser desconstruído.



Figura 5. Cartaz difundido pela associação Guerilla Girls
Fonte: site oficial da associação

Às mulheres continua a ser atribuído mais facilmente o papel de objecto de criação artística do que o de criadora de objectos artísticos, levando a que seja associada à função de personagem de romances, à figura incessantemente

representada na pintura e fotografia, em detrimento do papel de escritora, pintora ou fotógrafa. Trata-se, portanto, de uma «representação do feminino enquanto ausência, tábua rasa, vazio, negação ou silêncio» (LOWNDES VICENTE, F., 2012: 19).

Lembre-se, apenas a título de exemplo, a reivindicação feita nos Estados Unidos no final dos anos 80 pelo movimento feminista *Guerrilha Girls* que chamava a atenção para a selecção do *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque onde apenas 5% das obras expostas eram de mulheres, contrastando com o facto de que, no conjunto de representações de nus, era o corpo feminino que figurava em 85% dos casos.

Dito isto, penso que estamos em condições de concluir que o auto-retrato no feminino, quer seja na sua acepção pictórica ou narrativa, ao colocar a mulher simultaneamente no lugar de quem retrata e no objecto retratado, servirá como uma dupla arma contra o esquecimento.

Referências Bibliográficas

BEAUJOUR Michel (1980). *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil.

CAMPOS, Cláudia de (2016). *Ele*. Sines: Câmara Municipal de Sines (1ª ed., 1898).

LOWNDES VICENTE, Filipa (2012). *A arte sem história – Mulheres e cultura artística – séculos XVI – XX*. Lisboa: Athena.

RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

VICENTE, Ana e LOWNDES VICENTE, Filipa (2015). «Fora dos cânones: mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípios do século XX». in OSÓRIO DE CASTRO, Zília e HENRIQUE DE JESUS, Isabel (org). *Faces de Eva*, nº 33. Lisboa: Ed. Colibri / Universidade Nova de Lisboa, pp. 37-51.

<https://www.publico.pt/2016/06/13/culturaipsilon/noticia/aurelia-de-sousa-a-consagracao-tardia-de-uma-grande-pintora-portuguesa-1734953>.

<http://www.guerrillagirls.com>.

http://www.museusoaresdosreis.pt/pt-PT/colecao/pinturamnsr/pintura_peca_s_destaque/ContentDetail.aspx?id=162.

<http://balcaovirtual.cm-porto.pt/PT/cultura/museus/casamuseumartaortigaosampaio/AureliadeSouza/Paginas/Aur%C3%A9liadeSouza.aspx>.

Luzia, a eterna vagabunda

Cláudia Neves ¹



Fig. 1 – Luzia com 26 anos de idade.

Fotografia tirada em 12 de Março de 1901, chapa nº 19.009, Luísa Grande de Freitas Lomelino, espólio de José de Sainz-Trueva, Arquivo Regional da Madeira.

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

«Temos um lindo tempo. Dias deslumbrantes. Dias que fazem mal. Dão o desejo, a ânsia da impossível felicidade. Pergunta a gente porque há tanta luz na terra quando os corações humanos andam quase sempre às escuras...»

(LUZIA, 1923: 18)

Luzia foi uma escritora de fins do século XIX, início do século XX, que, apesar de começar a publicar tardiamente (aos quarenta e cinco anos), teve um sucesso retumbante na sua contemporaneidade. Constantemente em busca de si própria e daquilo que outrora tinha sido e sonhado, vagabundeou pelo mundo, retratando tudo o que via, sempre de pena na mão, captando desde a hipocrisia existente no meio em que vivia, à beleza das levadas e das cores do entardecer. A sua obra é de uma riqueza extraordinária, que como peças de um puzzle nos vão retratando a vida da autora, bem como os acontecimentos históricos e sociais mais marcantes da sua época.

Luísa Susana Grande de Freitas Lomelino, cujo pseudónimo era Luzia, nasceu a 15 de Fevereiro de 1875, em Portalegre. O pai era o capitão Eduardo Dias Grande, bisneto do Dr. Francisco Grande e Metelo, este último nascido em 1755 na freguesia de Galinde, reino de Leon, e formado pela Universidade de Salamanca (CONDE, J., 1990: 40). O pai de Luzia tinha dois irmãos, o general José Maria Grande e D. Sofia Cândida Dias Grande, que foram os padrinhos de Luzia.

Eduardo Dias Grande foi Secretário-geral do Governo Civil do Distrito do Funchal (CLODE, L., 1983: 251) e casou com uma senhora da alta sociedade madeirense, Luísa de Freitas Lomelino, filha do morgado da Quinta das Cruzes, Nuno de Freitas Lomelino, e de D. Ana Welsh de Freitas Lomelino, provenientes de uma antiga família madeirense com origem italiana.

Do casamento de Eduardo Dias Grande e Luísa de Freitas Lomelino nasce a primeira filha do casal, Ana Luísa, a 7 de Dezembro de 1867, na freguesia de S. Pedro, no Funchal (cf. Registo de batismo de Ana Luísa, Arquivo Regional da Madeira, livro 1372). Luzia nasce oito anos depois, já no continente, e logo ao nascer, o seu percurso de vida fica marcado por uma ausência, a da mãe, que morre após o parto. Escreve José Martins dos Santos Conde que «a infeliz criança, envolta num cobertor, foi imediatamente transportada da casa onde nasceu, na Rua 1^o de Maio, para a casa grande de sacadas de ferro, na Rua dos Canasteiros, onde morava a tia Sofia Cândida» (CONDE, J., 1990: 40). O mesmo autor refere também que foi com a tia que Luzia viveu dois períodos importantes da sua vida: os seis meses que passou com ela quando nasceu, e, mais tarde, aos nove anos, quando é mandada de novo para casa da tia Sofia.

Ao fim dos seis meses passados em Portalegre, o pai de Luzia, que sofria de uma grave doença pulmonar, decidiu mudar-se para a Madeira com as duas filhas, em busca de um clima mais favorável à sua doença. Foram viver para a Quinta das Cruzes (homónima da de Portalegre), propriedade dos avós maternos de Luzia (CONDE, J., 1990: 42).

Com nove anos apenas, Luzia vê a vida levar-lhe a pessoa que mais adora, o pai, que falece de tuberculose. Aos catorze anos, é enviada pelos tios para o colégio das Salesas, em Lisboa (CONDE, J., 1990: 42).

Atingida a maioridade, Luísa «viveu algum tempo em Lisboa em casa dos viscondes de Geraz de Lima. Seguidamente acompanhou-os até à Madeira e passou a residir em casa da avó Ana, na Rua dos Netos, nº 19» (CONDE, J., 1990: 42).

É na Madeira que Luzia casa com Francisco João de Vasconcelos, a quatro de Abril de 1896 (cf. Registo de casamento de Luísa Grande de Freitas Lomelino e Francisco João de Vasconcelos Couto Cardoso, Arquivo Regional da Madeira, Livro 6814 A). Após os primeiros tempos na Quinta das Cruzes, os noivos rumaram ao Jardim do Mar e passaram a residir no Solar de Nossa Senhora da Piedade. Mas o casal não era feliz e a Lei do Divórcio (de 3 de Novembro de 1910), que foi um dos primeiros atos legislativos do Governo Provisório saído da revolução de 5 de Outubro de 1910, foi imediatamente aproveitada por Luzia. A 19 de Novembro de 1911, a autora escreve no seu *Jornal*: «*Seulette, seulette, sans compagnon ni maître...* E agora, julgo que para sempre. Mas não me sinto feliz... Ai de mim! Ai de todos nós! Passamos a vida a dizer: se não fosse isto, se tivéssemos aquilo... Isto deixa de ser, temos enfim aquilo, e ri dos nossos vãos, temerários “ses”, a cruel, irónica felicidade!...» (CONDE, J., 1990: 51).

Posteriormente a esta fase da sua vida, Luzia vai ainda passar por grandes sofrimentos, já que além do divórcio, terá vários problemas de saúde entre os quais a tuberculose (SAINZ-TRUEVA, J., 1989: 304) e a neurastenia, cultivará a solidão, com receio de uma nova desilusão, o que quase a conduziu à loucura, à destruição dos seus sonhos, a um desequilíbrio emocional e físico que a levaram a desejar a morte.

Luzia recorre a um sanatório em França para se restabelecer e após esse período passa anos de uma interessante vida intelectual, tendo começado a publicar os seus livros, envolvendo-se na vida em sociedade, que era circunscrita a um pequeno mundo elegante, e inicia as suas viagens pelo estrangeiro.

Luzia sente pelas várias terras pelas quais vai passando a nostalgia de todos os lugares por onde *foi deitando raízes* (LUZIA, 1923: 172), como refere, em *Cartas do Campo e da Cidade*, mas à medida que os anos vão passando é da Madeira que sente mais falta, «a Madeira parece-me a minha terra de promessa onde hei de enfim descansar de tantos temporais que têm batido a minha pobre

vida» (SOARES, F., s.d.: 72). Depois de muito vagabundear pelo mundo e por Portugal, decide voltar à Ilha.

Nos primeiros anos, no Funchal, tudo lhe correu a seu gosto, num ambiente calmo e alegre, como refere Feliciano Soares: «Depois de vagabundear por hotéis, instalou-se logo adiante da Ponte Monumental, de tão estranha, impressionante paisagem, na quinta Nogueira de que ela, com os seus quadros, as estantes dos seus livros ricamente encadernados, as suas flores sempre renovadas, fez um *petit chateau de France*» (SOARES, F., s.d.: 82).

Luzia mudou-se da Quinta da Nogueira para a Quinta Carlos Alberto, na rua do Jasmineiro, número 3, onde, como constata Feliciano Soares, mãe amiga lhe proporcionou o seu cantinho confortável e convidativo, pois Luzia não suportava qualquer esforço físico, e, desde que se mudou, «todos os males do mundo nela se reuniram para lhe demolirem a vida, numa lentidão tal que os seus amigos chegavam a iludir-se sobre a gravidade do seu estado» (SOARES, F., s.d.: 86). Luzia deixara de se queixar, mostrando relativa boa disposição. Mais tarde, vem a confessar que «colhando o inaudito sofrimento da humanidade inteira, não se sentia com o direito de se queixar» (SOARES, F., s.d.: 86).

Os achaques foram-se multiplicando, o declínio acentuava-se, os médicos redobravam os cuidados e os amigos começavam a alarmar-se. Após sofrimentos físicos e morais que se prolongaram ao longo da vida, Luzia falece a 10 de Dezembro de 1945, pelas 14h, na Quinta Carlos Alberto (cf. Registo de óbito de Luísa Grande, nº 1569, Arquivo Regional da Madeira).

Relativamente ao seu percurso literário, é desde tenra idade que Luzia sonha ser escritora. O seu primeiro conto é publicado a 8 de Janeiro de 1894, no *Correio da Manhã* (cf. *Correio da Manhã*, 08.01.1894, «A lenda das estrelas»). Luzia colaborou também na imprensa da Madeira, com o pseudónimo de Lady Butterfly (SOARES, F., s.d.: 14).

O lançamento do primeiro livro de Luzia, *Os Que Se Divertem, a Comédia da Vida*, aconteceu quando a escritora tinha já quarenta e cinco anos, em 1920, e não foi uma surpresa no mundo das letras portuguesas. Como refere Feliciano Soares, na frequência assídua do salão de Maria Amália Vaz de Carvalho, Luzia foi conhecida de perto e logo admirada. Dir-se-ia que já se esperava que ela se afirmasse grande desde a primeira hora.

O sucesso foi enorme e imediato e a obra conheceu três edições, a primeira em 1920 (229 pp.), a segunda em que não aparece data de publicação (223 pp.) e a terceira edição em 1929 (305 pp.), esta última aumentada e com ilustrações de Bernardo Marques (nesta edição novos capítulos são acrescentados, mas um é retirado, «As Cartas de Clara», sendo substituído pelo capítulo «A Récita de Caridade», já publicado em *Rindo e Chorando*).

Os Que Se Divertem, a Comédia da Vida é um retrato da alta sociedade em que Luzia se movimentava. Os novos e velhos ricos, os vestidos, os eventos, a sociedade das aparências em que se movia são simultaneamente cenário e protagonistas das suas histórias. A ironia prevalece praticamente sobre todos os quadros que «pinta», apontando os ridículos do que a rodeia. Dos retratos mais comuns, aparece o das mulheres: a mulher vaidosa, que só se importa com a aparência e tudo faz para ocultar a idade; a mulher que inveja, que desdenha das amigas íntimas e de outras mulheres; a escrava do *chic*; a intriguista; os *flirts*; as novas-ricas com seu mau gosto, a falta de cultura e educação; entre outras situações ridículas e pequenas.

Rindo e Chorando (291 pp.) é publicado dois anos depois, em 1922, e mantém os mesmos traços e até as mesmas personagens do livro anterior. Sente-se quase como uma continuação das «comédias da vida», mas revela uma ironia mais trágica que faz o leitor flutuar entre episódios de riso genuíno e de sorriso amargurado, de tão terrível que pode ser a ironia da vida.

Cartas do Campo e da Cidade vem a público em 1923 (222 pp.), e, tal como o próprio nome indica, situa-se entre as paisagens e ambientes opostos destes dois lugares: das quarenta e quatro cartas, vinte e oito são escritas na cidade, algumas em Lisboa, outras no Funchal, e dezasseis no campo, a maioria delas nas Quintas de Portalegre.

Cartas d'uma Vagabunda é o quarto livro de Luzia (310 pp.), no qual não aparece a data de publicação. Esta obra revela a enorme paixão que Luzia tem pela epistolografia e como ela própria se destaca neste género.

Nas cartas, Luzia testemunha que acaba de chegar de França e descreve como encontra Lisboa e os seus hotéis favoritos. Depois de instalada, retrata de novo a cidade e os seus ridículos. Nada escapa ao olhar de Luzia, dos políticos à moda, dos hábitos culturais à alta sociedade, todos são alvo da sua ironia. Mas um grupo em particular é alvo do seu mais violento sarcasmo, os novos-ricos. Nesta obra, Luzia continua a caracterizar-se pela sua irreverência, não faltando exemplos, como o trecho: «Parece-me que escolheste péssima conselheira. Por distração e... talvez por um bocadinho de implicação também, faço sempre o contrário do que o código elegante manda fazer» (LUZIA, s.d.: 31).

Em *Cartas d'uma Vagabunda*, Luzia também relembra os doces momentos passados no colégio das Salesas, e algumas das histórias da temporada passada em Pau, no sanatório, fazendo referência ao conflito mundial que o mundo tinha atravessado. A chegada a Portugal, a estadia em Lisboa, seguidamente, em Pedras Salgadas e, por fim, de novo a sua amada França, é o percurso que *Cartas d'uma Vagabunda* leva o leitor a fazer.

Sobre a Vida... Sobre a Morte, Máximas e Reflexões surge em 1931 (84 pp.) e é um livro de pequeno formato em que Luzia faz reflexões sobre o que lhe

ensinaram as suas vivências, iniciando um diálogo com a morte. Tem cinquenta e seis anos e abate-se sobre a sua alma a desilusão de sonhos desfeitos, de uma vida muito sofrida até ao momento: «Não sejas tão severo com os novos. Lembra-te que já seguiste a sua esperança e que eles caminham já para a tua desilusão...» (LUZIA, 1932: 45). Como refere José Martins dos Santos Conde, Luzia, inteligente, culta e viajada, já sofrera «a morte dos seres mais queridos, a separação cruel do marido gastador e os espinhos da depressão e da doença, estava credenciada para transmitir aos menos experientes, em forma de breves sentenças e avisos, as suas experiências sobre a vida e os seus pensamentos sobre a morte» (CONDE, J., 1990: 23).

Almas e terras onde eu passei é publicado em 1936 (285 pp.) e é constituído por relatos de fragmentos da vida de Luzia, pedaços de memórias, das pessoas, das coisas e dos lugares por onde passou. O texto fixa impressões dos tempos vividos no Jardim do Mar, pedaços de histórias vividas em Portalegre, as «personagens» que com ela conviviam no sanatório, a vida elegante de Lisboa, o colégio das Salesas, a Madeira, a revolução, os seus bem-amados livros, entre muitos outros assuntos. Tudo desfila, de forma aprazível e bem contada, com toques de nostalgia e saudade, perante o leitor.

Última Rosa de Verão (cartas de mulheres) surge quatro anos depois, em 1940 (329 pp.), e conta a história de Ana Guiomar, que é incumbida de «educar» o primo da sua amiga íntima Maria do Carmo, que vai uns tempos para fora. O primo de Maria do Carmo, Nuno, tem metade da idade de Ana Guiomar, e com a convivência ambos se apaixonam. O romance entre os dois é contado maioritariamente em cartas escritas de Ana Guiomar a Nuno. Como Conde refere, «maneja o género epistolar com a destreza que já lhe conhecemos – neste caso o uso da carta poderá ser um artifício literário – Luzia consegue uma perfeita urdidura de romance» (CONDE, J., 1990: 26).

São aqui retratados um amor impossível, a expressão de genuínos sentimentos e as condenações sociais. As semelhanças com a história de vida são evidentes. A morte da mãe de Ana Guiomar, o marido que a despreza, o divórcio, as vivências de infância, tudo no romance encontra um paralelo com vida real de Luzia. Como sublinha José Martins dos Santos Conde, «Luzia está aqui retratada de corpo e alma. Ninguém diga que este romance não é profundamente autobiográfico» (CONDE, J., 1990: 28).

Quatro anos antes da sua morte, em 1941, Luzia lança *Lições da Vida, Impressões e Comentários* (108 pp.), mais um livro de pequeno formato, com reflexões sobre as efemeridades da vida, o amor, a beleza, as ilusões, os sonhos, a morte.

Dias que já lá vão foi publicado um ano depois da morte de Luzia, em 1946 (248 pp.), pois: «apesar de muito doente e quase cega Luzia continuava a escre-

ver. Estava preparando um novo livro, intitulado *Dias que já lá vão*. Não teve tempo de o acabar» (CONDE, J., 1990: 32), conta J. Conde. A edição apresenta um prefácio de Fernanda de Castro e Teresa Leitão, com ilustrações de Anne Marie Jauss.

A maior parte das narrativas deste livro lembra os episódios da infância de Luzia em Portalegre, o início da sua paixão pelos livros, as aulas em casa, os invernos rudes que passava de livro na mão em frente à lareira, e descreve a Quinta das Assomadas, nos meses de bom tempo, que fazia as suas delícias, cheia de flores campestres, águas da ribeira, onde brincava com a sua amiga Georgina e fingia ser D. Quixote. Os episódios do livro constituintes da segunda parte não sofreram os retoques da autora e isso faz-se notar. Sobressai um estilo definido pelo ritmo dos apontamentos, a que Luzia teria acrescentado sem dúvida graça e vivacidade se tivesse tido oportunidade de os trabalhar.

José Martins dos Santos Conde refere que, logo após Luzia ter publicado o romance *Última Rosa de Verão*, tencionava editar um original intitulado *Pelos Caminhos da Vida*, e, de facto, é o que é anunciado na página seguinte à capa de *Última Rosa de Verão*, referindo-se à preparação daquela obra. O mesmo autor esclarece: «Desconhecemos os motivos por que o original em causa, já datilografado e rigorosamente corrigido, não chegou nunca a ser editado. Há, no entanto, uma suposição, que é quase uma evidência: as referências constantes a pessoas ainda vivas poderiam vir a melindrar muita gente» (CONDE, J., 1990: 32).

O estudioso informa que o inédito *Pelos Caminhos da Vida* tem como subtítulo *Jornal*, e trata-se, na verdade, de um diário íntimo da autora, de trezentas e cinquenta e nove páginas datilografadas. Abrangendo um período que vai de 24 de Julho de 1902 a 10 de Maio de 1915, Luzia começa-o com vinte e sete anos, quando era casada, e termina-o quando tinha já quarenta, depois do divórcio, na fase da sua vida em que não queria nada, apenas morrer.

Apesar de Luzia ser uma presença estimada, e de se persentirem naquela alma tantos sonhos, adivinhava-se também nela uma imensa solidão.

Luzia redigiu uma última versão do seu testamento a 21 de Julho de 1945, no qual integrou dois apontamentos referentes às suas obras e aos seus papéis que deixou a duas amigas distintas: Laura de Castro Soares e Teresa Leitão de Barros.

Laura de Castro, que usou o pseudónimo de Maria Francisca Teresa, nasceu no Funchal em 1870 e casou com o escritor e jornalista de Aveiro, Feliciano Soares. Foi a grande e íntima amiga de Luzia, desde a infância (CRUZ, V., 1953, volume III: 49). No seu testamento Luzia escreve: «Lego à minha amiga Laura de Castro Soares a quantia de dez mil escudos, um anel rodeado de pérolas que pertenceu à sua mãe, o par de castiçais de prata que está na sala, uma bolsa

de prata antiga e ainda todas as minhas cartas, papeis e retratos podendo-lhes dar o destino que quiser» (cf. Testamento de Luísa Grande, Arquivo Regional da Madeira).

É a esta amiga que Luzia confia os seus papéis mais privados, todas as cartas, todos os retratos e também todos os diários íntimos, não deixando a nenhum familiar o precioso legado. Tal como não é a nenhum familiar que Luzia entrega a propriedade das suas obras e os seus inéditos que tinha deixado prontos para publicação, mas sim à amiga de Lisboa, Teresa Leitão de Barros, jornalista e escritora: «Deixo a Teresa Leitão de Barros, residente em Lisboa, a quantia de vinte mil escudos e a propriedade de todos os livros escritos e publicados por mim, a minha maior bandeja de prata e um tinteiro antigo de latão amarelo» (cf. Testamento de Luísa Grande, Arquivo Regional da Madeira).

Após a morte de Luzia, Teresa Leitão de Barros, em parceria com Fernanda de Castro, publicam o livro *Dias que já lá vão*, a obra que Luzia tinha começado, mas que tinha deixado a meio. Não se consegue compreender o porquê desta escolha das escritoras, pois Luzia tinha deixado *Pelos Caminhos da vida, Jornal I*, já pronto para ser editado, dactilografado e rigorosamente corrigido.

Foram várias as personalidades que depois da morte de Luzia a continuaram a referenciar e elogiar nos anos seguintes. O Visconde do Porto da Cruz refere que, depois de Maria Amália Vaz de Carvalho, Luzia foi a Senhora que mais ilustrou a Literatura feminina de Portugal: «Pelo seu imenso talento, pela sua vastíssima cultura literária e pela elegância do seu estilo, foi uma das maiores Escritoras de Portugal» (CRUZ, V., 1953, volume III: 85).

Um interessante livrinho composto de recortes de notícias sobre Luzia, bem como alguns inéditos da mesma, e sem autor, encontrado na biblioteca da Universidade da Madeira, testemunha que, em 1956, por algum motivo que se desconhece, foi feita uma grande evocação a Luzia na imprensa madeirense, bem como na nacional.

Um dos artigos é um texto inédito de Feliciano Soares, grande amigo de Luzia que acompanhou de perto a sua vida literária, e que já tinha falecido na data desta evocação à escritora. Neste artigo, Feliciano Soares revela um acontecimento extremamente importante e que demonstra o quanto Luzia era lida, reconhecida e apreciada na sua época: «É ainda digno de nota o facto de que quando a Lisboa chegou a dolorosa notícia do falecimento de Luzia, as livrarias exporem nas suas montras, lado a lado, os livros de Eça e os de Luzia» (*Evocação de Luzia, no 11º aniversário da sua morte*, Funchal, s.e., s.d.).

Mesmo depois da sua morte, Luzia continuou a ser referenciada e elogiada, existindo um consenso comum entre as personalidades da época em considerar Luzia como uma das maiores escritoras portuguesas, existindo a convicção

de que a escritora tinha criado uma obra que jamais seria destruída com o passar do tempo.

Referências Bibliográficas

Obras de Luzia:

- «A lenda das estrelas» in *Correio da Manhã*, 08.01.1894.
Os Que Se Divertem, A Comédia da Vida, 1.^a edição. Lisboa: s.e., 1920.
Os Que Se Divertem, A Comédia da Vida, 2.^a edição. Lisboa: Guimarães & C.^a, s.d.
Os Que Se Divertem, A Comédia da Vida, 3.^a edição aumentada e com ilustrações de Bernardo Marques. Lisboa: s.e., 1929.
Rindo e Chorando. Lisboa: Portugália, 1922.
Cartas do Campo e da Cidade. Lisboa: Portugália, 1923.
Cartas d'uma Vagabunda. Lisboa: Portugália, s.d.
Sobre a Vida... Sobre a Morte, máximas e reflexões. Lisboa: s.e., 1931.
Almas e Terras Onde Eu Passei. Lisboa: Edições Europa, 1936.
Última Rosa de Verão. Lisboa: Portugália, 1940.
Lições da Vida. Lisboa: Portugália, 1941.
Dias que Já Lá Vão. Porto: Livraria Tavares Martins, 1946.
«Ruas», *Bem Viver* (dir. Fernanda Castro), ano 1, n.º 7, 1953, Lisboa.

Obras de apoio:

- CLODE, Luís Peter (1983). *Registo Bio-Bibliográfico de Madeirenses, século XIX e XX*. Funchal: Caixa Económica do Funchal.
CLODE, Luís Peter (1950). *Registo Genealógico de Famílias que passaram à Madeira*. Funchal: Tipografia Comercial.
CLODE, Luís Peter (direção) (1957). «Três Inéditos de Luzia», *Das Artes e da História da Madeira, Revista de Cultura da Sociedade de Concertos da Madeira*, vol. 5, n.º 25.
CONDE, José Martins dos Santos (1990). *Luzia, o Eça de Queiroz de Saias*. Portalegre: Edição de autor.
CRUZ, Visconde do Porto da (1953). *Notas & Comentários para a História Literária da Madeira*, III Volume, 3º Período 1910-1953. Funchal: Edição da Câmara Municipal do Funchal.

SAINZ-TRUEVA, José (1989). «O Solar de Nossa Senhora da Piedade» in *Atlântico. Revista temas culturais*, nº 20, pp. 295-304.

SOARES, Feliciano (s.d.), *Luzia – Espectadora das Comédias do Mundo*, inédito, Instituto de Coimbra.

Periódicos, documentos de arquivo e outros:

Cartas de José Martins dos Santos Conde a José de Sainz-Trueva, relativas a Luzia, espólio de José de Sainz-Trueva, Arquivo Regional da Madeira.

Evocação de Luzia, no 11º aniversário da sua morte, Funchal, s.e., s.d..

Registo de batismo de Ana Luísa (irmã de Luísa Grande), Arquivo Regional da Madeira, livro 1372.

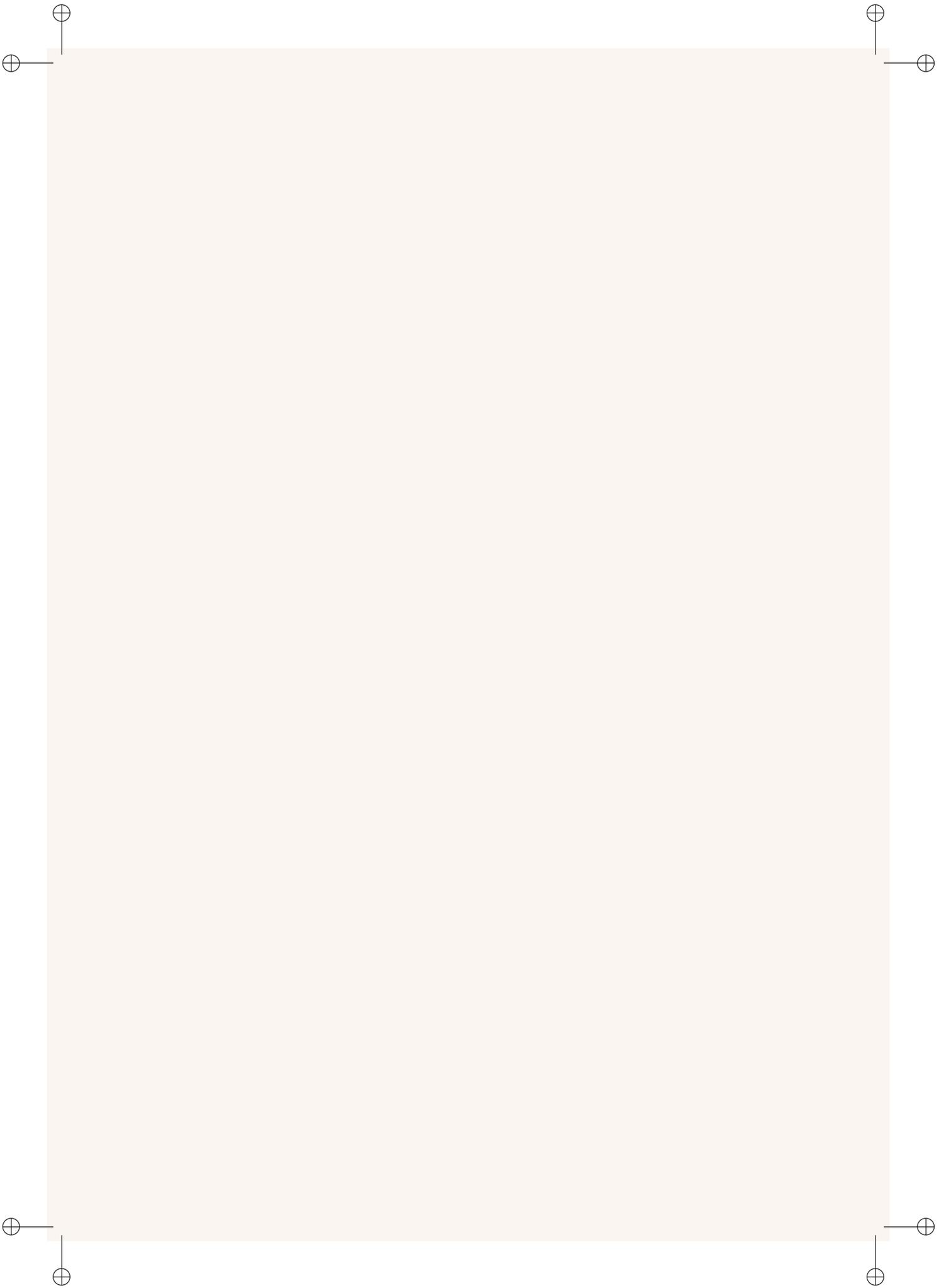
Registo de batismo de Luísa Grande, Arquivo Distrital de Portalegre.

Registo de casamento de Luísa Grande de Freitas Lomelino e Francisco João de Vasconcelos Couto Cardoso, Livro 6814 A, Arquivo Regional da Madeira.

Registo de óbito de Luísa Grande, nº 1569, Arquivo Regional da Madeira.

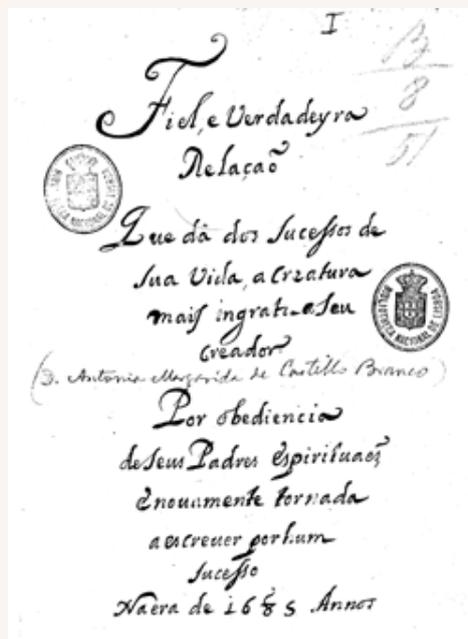
Registo de óbito de Luísa Lomelino Dias Grande (mãe de Luísa Grande), Arquivo Distrital de Portalegre.

Testamento de Luísa Grande, Arquivo Regional da Madeira.



Soror Clara do Santíssimo Sacramento: a escrita de autoria feminina como «metáfora dos sentimentos»

Dalila Milheiro¹



¹ UAberta / Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (CEMRI), Portugal.

No período barroco, os conventos são mais do que instituições que recebem as mulheres que procuram a vida religiosa. Eles apresentam-se como espaços de manifestação de uma cultura predominantemente feminina, principalmente a partir do uso e da produção de livros religiosos. Para além dessa dimensão religiosa, possuem uma vertente social e cultural que, nalguns casos, fazem brotar uma produção literária feminina muito rica e ainda pouco divulgada e estudada entre nós. Grande parte das mulheres escritoras do século XVII está recolhida nos conventos. Estes lugares de refúgio permitem que a palavra escrita encontre liberdade, acolhendo uma significativa produção literária no seu interior: géneros muito diversos e dominantes da época, como obras de devoção, poesia religiosa e profana, poesia épica, hagiografias, novelas, teatro, autobiografias.

Ao longo das nossas investigações (MILHEIRO, D., *et al.*, 2008) tem sido muito interessante e enriquecedor (re)descobrir escritos de várias mulheres, sobretudo religiosas, que encontram no convento um espaço de criação, um espaço onde, frequentemente, se escreveu no silêncio, mas onde a palavra escrita acabou por germinar. Nesta época, as mulheres dificilmente tinham voz, o seu estatuto social limitava-as e a invisibilidade a que estiveram sujeitas, de certo modo, justifica-se pelo contexto histórico e cultural.

O período Barroco possui uma riqueza literária diversificada, merecendo as mulheres um lugar digno de memória, contudo, não nos esqueçamos que a produção literária feminina deve ser compreendida à luz da realidade da época que, de certa forma, limitou a visibilidade das Mulheres enquanto Autoras. É importante lembrar que numa época de contornos místicos e espiritualidade exacerbada surgem obras de devoção, concordantes com o espírito da Contrarreforma, que se apoiam no culto do herói e nos modelos dos mártires. A Igreja vigia de perto esta produção literária de feição mística com o intuito de controlar uma tendência que chegou a ser imitada massivamente. Recordamos que os padres espirituais «coleccionam» cadernos de veneráveis como uma forma de dar prestígio à ordem a que pertencem e nesses cadernos constam relatos de revelações das religiosas e milagres de «santos» que comprovam a chamada *moda mística* (GUIMARÃES, P., 1984: 22).

De acordo com o estatuto social das Mulheres, justifica-se que, em Portugal, houvesse uma grande variedade de instituições de clausura feminina entre os séculos XVII e XVIII. Uma das razões prende-se com o papel pedagógico desempenhado por estas instituições religiosas que surgem como locais onde se põem em prática os exercícios e rituais concordantes com a doutrina da Igreja. As práticas devotas consistem no culto diário, na leitura das horas canónicas e na comemoração das festas religiosas segundo o calendário e liturgia romanos. A vida religiosa pressupõe estatutos disciplinares, desde as posturas (silêncio, vestes) até aos horários (trabalho, oração, repouso) que se coadunam com uma

vida regrada ao serviço do Senhor e em busca da perfeição religiosa. As normas e regras pelas quais se regem são modelos de virtude e exemplaridade da vida cristã. As mulheres religiosas são um pilar cultural moldado pelos ideais do seu tempo e de uma religiosidade identificada com os pressupostos do Concílio de Trento. As obras de cariz religioso são incentivadas como leitura corrente e publicações como *Flos Sanctorum* e *A Perfeita Religiosa* constituem um sucesso para religiosas e leigas. Outros manuais de instrução espiritual detêm a função de difundir o espírito contrarreformista, não só para as religiosas como para os leigos católicos. A verdade é que ao privilegiar-se o hábito da leitura, como prática quotidiana, e o da escrita, como exercício obrigatório, floresceram inúmeras autobiografias exigidas pelos confesores às monjas.

Mafalda Ferin (1992), ao estudar vinte e uma autobiografias, redigidas em português por religiosas entre o século XVII e a primeira metade do século XVIII, dá conta da importância deste género na época em questão e do papel primordial que elas desempenham a nível cultural.

Efetivamente, as biografias e as autobiografias de freiras reproduzem os valores tridentinos e refletem os modelos religiosos da época. Como assinalou Filomena Belo, a grande parte das autobiografias são escritas «como novelas sentimentais, ainda que edificantes» (1993: 36). Tanto as biografias como as autobiografias têm uma função exemplar, no entanto as autobiografias distinguem-se pela autoria e pelo carácter obrigatório. Devido ao voto de obediência, os diretores espirituais tinham o direito de fazer essa exigência às religiosas. Assim, as autobiografias constituem documentos valiosos a nível humano e epocal, apresentando-se como representativos dos percursos individuais das religiosas que expunham os seus anseios e as suas dúvidas numa reflexão introspetiva.

Muitas autobiografias revelam-se narrativas literárias de mérito, sendo disso exemplo a *Fiel e Verdadeyra Relação que dá dos sucessos de sua vida a creatura mais ingrata a seu Creador por obediência de seus Padres espirituais e novamente tornada a escrever por hum sucesso na era de 1685 annos* de Clara do Santíssimo Sacramento.

Miguel de Cervantes escreveu em *Dom Quixote de la Mancha* que se uma história fosse boa, fiel e verdadeira, teria séculos de vida (2005). Consideramos que a afirmação se aplica à autobiografia da Religiosa-Escritora e que fazem sentido as palavras da própria Soror «uns me notavam de invencioneira e outros de singular». Com a sua história de vida, a voz de Clara do Santíssimo Sacramento foi arrancada do silêncio: a descoberta de uma mulher, com um percurso único no seu tempo, fez-nos querer conhecer essa realidade, como a época, a espiritualidade, a escrita no feminino, os sentimentos.

Mas afinal quem foi esta mulher «invencioneira e singular»?

Antónia Margarida de Castelo Branco (nascida Albuquerque) deixa o mundo e entra para o convento, tomando o nome de Soror Clara do Santíssimo Sacramento, autora da relação da sua vida. O facto de ter renunciado à vida secular para ingressar no convento da Madre de Deus e num exercício catártico escrever a sua autobiografia e os sentimentos mais íntimos torna-a familiar, afigurando-se mais sincera e frágil, logo mais humana e presente.

Antónia Margarida de Castelo Branco nasce na vila do Lavradio, a 4 de agosto de 1652. O seu pai, natural de Pernambuco, foi comendador, capitão-mor, governador do Maranhão e Paraíba e Terceiro Senhor da Casa dos Bicos. De regresso a Portugal casa-se com a mãe de Antónia Margarida, Joana Luísa de Castelo Branco, que pertence à casa dos meirinhos-mores do Reino. Depois do casamento, recolhem-se numa quinta de família no Lavradio. Antónia Margarida nasce nessa quinta e é o primeiro fruto do matrimónio. Segundo consta na *Fiel e Verdadeyra Relação* (...), os pais invocam santos das suas devoções para terem filhos: o Beato António da Conceição e Santa Margarida, Virgem e Mártir, daí o seu nome e a dádiva do seu nascimento.

Os pais de Antónia Margarida têm mais um filho. Um filho varão, de nome Afonso de Albuquerque que será quarto senhor da Casa dos Bicos e com quem a irmã manterá sempre uma ótima relação.

A 24 de setembro de 1670 casa, no Lavradio, com Brás Teles de Meneses e Faro. Não deixa convenientemente esclarecida a razão da sua escolha, pois confessa que a sua «inclinação era a outra pessoa» e que o noivo já dava «mostras do seu natural», pouco simpático e até cruel. De qualquer modo, como admite, dá-se por vencida e, devido a uma promessa de casar com quem vê na Igreja, cumpre o prometido.

O marido, nascido em 1646, é filho primogénito de Fernão Teles de Faro, senhor da Lamasosa e Carvalho. Apesar de nobre, o seu interesse parece ser o dote da mulher que lhe permite sustentar uma vida de ócio, onde se destacam os divertimentos como o jogo e a caça. A sua personalidade atroz aliada a uma vida onde imperam os gastos monetários para manter o seu *status* tornam o casamento insustentável, conforme a *Fiel e Verdadeyra Relação* (...) amplamente demonstra. Antónia Margarida é sujeita a todo o tipo de violência por parte do marido e para agravar a situação chega a perder vários filhos. Atentemos a uma passagem que comprova essa violência:

Puseram a mesa e nela umas amêijoas por primeiro prato com o que me convidou grandiosamente, fazendo-me tiro com elas (...) Como as amêijoas eram grandes, convidaram-me muito bem, especialmente uma que me fez um gilvaz na testa, o que encobri com amor próprio dizendo dera marrada no leito (CASTELO BRANCO, A., 1994: 145).

A 1 de janeiro de 1672, nasce o seu único filho Brás Manuel que é batizado, na Lamarosa, a 25 de fevereiro do mesmo ano.

Após ter sido sujeita a maus tratos e já com o despontar de uma religiosidade iminente, entra para o convento de Santos, a 22 de junho de 1675, enquanto dura o processo de divórcio. No Natal desse ano, obtém a sentença de divórcio por seis anos e, como se prova o adultério público do marido, a sentença de divórcio perpétuo sai a 3 de janeiro de 1679, o que permite a Antónia Margarida seguir a vida religiosa.

A 27 de março de 1679, entra como noviça para o Convento da Madre de Deus, em Lisboa, e a 15 de fevereiro de 1680, ainda como noviça, faz o seu testamento assinado com o nome Soror Antónia do Santíssimo Sacramento. Professa, na Madre de Deus, no dia 31 de março de 1680, recebendo o nome da Madre do convento, por ordem do Padre Frei Filipe, e o apelido de Sacramento.

Clara do Santíssimo Sacramento irá viver o resto dos seus dias na Madre de Deus, assistindo a vários acontecimentos no convento que a acolhe.

Aquele que foi seu marido, depois de uma vida sem rumo, entra como noviço no Convento de Nossa Senhora de Jesus, em Lisboa, onde falece pouco tempo depois no dia 25 de dezembro de 1683. Também o filho da Religiosa (que tinha ficado aos cuidados da avó), já adulto, é acusado de ter assassinado o seu cunhado, o que lhe vale o degredo e uma pena pecuniária.

Soror Clara do Santíssimo Sacramento falece a 15 de janeiro de 1717, ao meio-dia, no Convento da Madre de Deus.

A sua obra – *Fiel e Verdadeyra Relação* (...) – é uma autobiografia de freira que se integra no género da autobiografia espiritual e que corresponde a uma faceta importante da produção literária no período barroco. À semelhança das outras autobiografias da época põe em cena uma personagem exemplar no seu percurso de vida, de expiação e redenção espiritual obedecendo aos *topos* regularmente aceites. Quando uma personagem é exemplar, obedece a uma finalidade de difusão de um ideal de fé, mas simultaneamente revela a história real de uma pessoa concreta, única, com as suas particularidades e acidentes. Estas narrativas comportam uma ambiguidade pois, apesar de se encaixarem nos *topos* convencionais, não deixam contudo de ser um documento vivo de alguém que existiu, amou e sofreu.

Através do estudo que fizemos desta autobiografia (MILHEIRO, D., 2004), constatamos que Clara do Santíssimo Sacramento pode ser definida psicologicamente como um ser em permanente conflito consigo mesma. Ao longo da sua vida revela-se uma mulher temerosa, vacilante, frágil. O seu carácter submisso e obediente destaca-se na sua personalidade. Enquanto esteve casada, conforma-se e resigna-se com o carácter violento do marido, no convento as suas atitudes parecem surpreender pelo inconformismo e pela desobediência. Aí torna-se

mais determinada. Digamos que a mulher paciente e acomodada converte-se numa mulher instável e «rebelde» a que não é alheio o permanente labirinto interior em que vive. De facto, apesar da alegria espiritual que a religião lhe traz, descreve-se como insegura e constantemente dominada por sentimentos contraditórios até ao fim dos seus dias.

O modo de escrita da *Fiel e Verdadeira Relação* (...) espelha os sentimentos, os afetos, as preocupações, isto é, o que Clara do Santíssimo Sacramento tinha de mais íntimo e pessoal. Numa época em que o acesso à palavra escrita estava praticamente vedado às mulheres, a Religiosa, através de uma linguagem própria, cria um discurso que traduz as experiências dos seus sentimentos. Teresa Joaquim releva a importância destas *Vitae* – destas histórias de vida: «Elas introduziram uma outra novidade, pôr a sua escrita em língua vernácula, que alargava o poder de comunicação e de contaminação» (1997: 121).

As experiências dos momentos que exprimem tristeza, medo, felicidade e amor surgem como um conhecimento para a própria mulher que encontra a sua identidade pela escrita.

O texto escrito por si, sobre si, torna-se parte de si como um testemunho que revela o que tem de mais verdadeiro: os seus sentimentos mais íntimos. A escrita torna-se então um texto íntimo e uma espécie de «metáfora do coração» (ZAMBRANO, M., 1993). O coração é entendido, nesta perspetiva, como um lugar onde se albergam os sentimentos mais indecifráveis e, por isso, os mais verdadeiros e íntimos. Este órgão revela-se, assim, como uma metáfora de ligação com a vida, do conhecimento através dos sentidos e da palavra como transporte dessa realidade. Com as palavras de Clara do Santíssimo Sacramento descobrimos a afetividade através dessa metáfora que ilumina as palavras e que com elas procura uma reconciliação com a vida. A escrita da Religiosa surge desta forma um texto *do coração*, como um meio íntimo de se mostrar.

O coração emerge na sua escrita como um sentimento a que associa o amor e a comunhão com Deus no seu íntimo. Aliás, são frequentes as metáforas do amor-paixão para expressar essa comunhão divina: «fogo do coração», «coração abrasado», «incêndio do coração». Esta imagem aparece também como fonte de calor, exprimindo os momentos em que tem Deus no seu interior. Mas o coração é visto também como miserável e tímido em oposição à paz que a Soror tanto deseja: «o meu coração andava tão tímido e miserável que, de cada um destes anúncios ficava mais sufocado e quase em acidente, tudo procedido de miséria e opressão» (CASTELO BRANCO, A., 1994: 517). A Religiosa evoca igualmente a imagem das setas a trespassarem o coração aquando do sofrimento a que o sujeita: «senti trespassar-me o coração daquela seta ardente... afectuoso impulso de Amor de Deus» (*id.*: 145).

Esta alusão ao coração e também ao corpo atingido por setas, como São Sebastião, constitui um motivo da época tão presente na pintura de artistas barrocos. O coração é visto, pois, como representante dos sentimentos que tanto pode trazer serenidade e amor, como anunciar receios e preocupações.

Com as palavras, a Religiosa-Escritora descobre como se vence a solidão, como encontra a serenidade perante um desengano doloroso. As suas próprias palavras vão no sentido de se descobrir e de expressar emoções que ela desconhecia:

O mesmo me sucedia nas tentações, não sentindo, enquanto escrevo, perturbação, antes grande clareza de entendimento e atenção amorosa ao que refiro (...) Porém, em parando com a escritura, que tornam a acometer as mesmas ou maiores dúvidas que estavam de represa (*id.*: 342).

Mas se agora tem certezas, elas são logo substituídas por um exercício em que se vislumbram queixas emocionadas e que revelam uma personagem contraditória, como se comprova no seguinte excerto:

Atormenta-me esta contínua dúvida e a atenção de estar pesando as palavras, borrando o que significa mais quando quero que explique menos e, às vezes, movida do mesmo escrúpulo, torno a escrever a mesma palavra que borrei, depois de a examinar» (*id.*: 342).

Ao terminar a sua obra, que não nos esqueçamos tem uma função edificante, reitera a importância da escrita e da presença dos seus sentimentos que constantemente alternam o seu estado de alma:

Quando escrevo, tudo vem à pena sem diligência minha, no que tenho notado algum mistério que, em parte, alivia o meu temor, pois sempre peço a Deus que me tire da memória o que não quizer que se escreva (*id.*: 524).

A história de vida desta mulher, escrita na primeira pessoa, traz-nos a paixão e o sofrimento, arranca o silêncio através da palavra e faz ouvir uma voz que ecoa há mais de 300 anos numa escrita perturbada e moldada pelas emoções. Os seus dramas pessoais revelam-se pela palavra e através da sua voz deixa a descoberto o seu modo de ser, estar, pensar e sentir. Ao escrever a relação da sua vida «dá à luz a si mesma», revelando quem é e conhecendo-se pela escrita. Esta, como já vimos e entendemos, surge como «metáfora dos sentimentos», encontro com a identidade e uma forma de afirmação no feminino.

Creemos que a sua obra apresenta valor literário, brotando como um lugar de extravasamento de emoções e confidências pessoais. Esta escrita atormentada tem por suporte os processos retóricos dominantes da estética barroca e representações metafóricas de imagens e motivos que expressam os sentimentos mais íntimos, espelhando a mentalidade da época (MILHEIRO, D., 2005: 101-115).

Seguem-se dois pequenos exemplos que evidenciam a beleza literária da escrita da Religiosa:

Sois um mar de misericórdias, eu um mar de culpas; porém no meio delas espero não padecer naufrágio pois sois o meu porto para onde me guia o leme da fé que me desteis na vossa providência, a qual espero vença a minha malícia e que vos faça inda alguns serviços gratos a vossos olhos» (*id.*: 183).

Sou terra inútil em que não frutifica o contínuo orvalho de vossas inspirações. Sou terra deserta que só dá espinhos e vós nem ainda assim deixais de a cultivar (*id.*: 333).

Consideramos que o estudo de percursos individuais de mulheres portuguesas dão um contributo valioso para a história literária no feminino. Como escreveu Michelle Perrot «Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que estavam mergulhadas» (2007: 13), sendo essencial investigar, divulgar e ouvir as vozes das inúmeras mulheres que nos deixaram um legado escrito. Estas mulheres, na sua grande maioria religiosas, são mais uma prova de que mesmo limitadas pela sociedade e restringidas no seu campo encontraram na escrita um saber e uma cultura femininas que transpõem fronteiras temporais. Curiosamente esta autobiografia singular de 1685 suscitou o interesse de Margarida Gil que realizou um filme sobre a religiosa do Convento da Madre de Deus. Mais uma vez a escrita transpõe fronteiras temporais e encontra novas formas de reconhecimento...

Redescobrir e viver a escrita tem sido uma aventura das Mulheres e, nesse sentido, é essencial o nosso contributo para não deixá-las na *sombra da História*, como salientou François Thébaud (1998).

Vários caminhos foram percorridos pelas Mulheres: umas encontraram o reconhecimento, outras escreveram ocultas nas sombras dos conventos, nas suas casas solitárias obrigadas ao anonimato, como escreveu Maria Teresa Horta. Delas sobressaiu a independência de espírito, a paixão ardente, o prazer da linguagem poética. Aliás, Teresa de Ávila confirma esse mesmo prazer da escrita: «Oh, o prazer do ato de escrever» (*apud* HORTA, M., 2002).

No âmbito da celebração do centenário da morte de Cláudia de Campos, terminamos a nossa breve comunicação evocando aqui as palavras da escritora natural de Sines: «A vida do escriptor, aquillo que realmente póde interessar e que de melhor elle possui, quer dizer, a vida interior e ideal, está toda contida nos seus livros» (CAMPOS, C., 1901: 167). Neste sentido, reiteramos a importância da autobiografia de Soror Clara do Santíssimo Sacramento enquanto contributo embrionário da escrita das mulheres portuguesas, recuando aos séculos XVII-XVIII.

Referências Bibliográficas

BELO, Filomena (1993). *Relação da vida e morte da Serva de Deus a venerável Madre Helenna de Cruz por Sórora Maria do Céu. Transcrição do códice 87 da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Quimera.

CAMPOS, Cláudia de (1901). *A Baroneza de Staël e o Duque de Palmella*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão.

CASTELO BRANCO, Antónia Margarida (1984). *Autobiografia 1652-1717* (Transcrição e prefácio de João Palma-Ferreira). Lisboa: INCM.

CERVANTES, Miguel de (2005). *Dom Quixote de la Mancha* (Tradução e notas de Miguel Serras Pereira). Lisboa: Dom Quixote.

FERIN, Mafalda (1992). «*A Fiel e Verdadeira relação que dá dos sucessos de sua vida a creatura mais ingrata, a seu creador...*»: *Um género, um texto único*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Literatura Portuguesa – Época Moderna, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

GUIMARÃES, Paulo (1984). «Místicos, Veneráveis e Hereges: para um estudo da religiosidade portuguesa no século XVII». In *Prelo*, nº 3, Lisboa: INCM.

HORTA, Maria Teresa (2012). «Arte Poética». In Congresso *Representações da mulher na literatura de autoria masculina ou feminina: a (des)construção do estereótipo*. Portalegre (12 de Junho de 2012), pp. 15-22.

JOAQUIM, Teresa (1997). *Menina e Moça, A construção social da feminilidade – séculos XVII-XIX*. Lisboa: Fim de Século.

MILHEIRO, Dalila Maria Teixeira (2004). *Dimensões do Feminino na Fiel e Verdadeira Relação (...) de Clara do Santíssimo Sacramento*. Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres orientada pela Professora Doutora Anabela Galhardo Couto. Lisboa: Universidade Aberta.

MILHEIRO, Dalila (2005). *Escrita de Sentimentos – Autobiografia de uma Religiosa do Século XVII*. In *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, Número 14, Edições Colibri/Universidade Nova de Lisboa, pp. 97-118.

MILHEIRO, Dalila, ALVES, José Torres, COUTO, Anabela Galhardo (2008). *Cartas «Da Luz e do Silêncio»*. In *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, Número 20, Edições Colibri/Universidade Nova de Lisboa, pp. 93-104.

PERROT, Michelle (2007). *Uma História das Mulheres*. Lisboa: Edições Asa.

THÉBAUD, Françoise (1998). *Écrire l'Histoire des Femmes*. Fontenay-aux-Roses: Edições ENS.

ZAMBRANO, María (1993). *A Metáfora do Coração e outros escritos* (tradução de José Bento). Lisboa: Assírio & Alvim.

Um Retrato do Feminino na obra *Elle*, de Claudia de Campos

Elisangela da Rocha Steinmetz¹



¹ Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Brasil.

Um sopro, como uma espécie de vento carregado de aromas prontos a avivar as lembranças do passado: assim é a viscondessa de Mello, protagonista do romance intitulado *Elle*, de Claudia de Campos. A trama de *Elle* que, com delicadeza, transporta-nos para Sutil, onde na companhia da protagonista que, no início da juventude, deixa sua província para viver em Lisboa e completar seus estudos, em companhia da mãe, então, viúva. A menina passa a viver em uma cidade que parece um tanto diferente quanto aos hábitos e costumes aos quais está acostumada; a proximidade com a tia e a convivência com a sociedade de Lisboa acabam por compor um destino peculiar à bela jovem, que parece adaptar-se tão bem aos novos ambientes. Logo Cléo está casada, tornando-se, então, a viscondessa de Mello, que, após a morte do marido e seguindo os conselhos de seu médico, acaba por retornar, na companhia de criados, para a sua terra natal. A viagem de retorno para Sutil é povoada por sombras do passado, que ganham um colorido ora perturbador, ora encantador.

Mais que um velho casarão onde tudo parece permanecer no mesmo lugar, ela irá encontrar antigos laços afetivos, como D. Thereza, que generosamente costuma cuidar de todos, e Alice sua cativante e vivaz amiga de infância. Encontros que, aos poucos, parecem ir confortando o coração da viscondessa, que conhece tão bem aquele lugar e suas peculiaridades, mas que, agora, depois de anos de afastamento, será percebido sob uma nova luz: sua capacidade de compreender e julgar as coisas já não é a de uma menina, e sim a de uma mulher. E agora, essa mulher será capaz de examinar melhor os seus afetos e conceitos, terá suas emoções revolvidas pelo encontro com o jovem Frantz, o seu antigo amor, de quem parece nunca ter se esquecido. Na convivência íntima, mas também em encontros aparentemente fugazes, a protagonista experiencia desde os sentimentos mais nobres até a mais insípida irritação nervosa. Assim, seguindo os dias da viscondessa na bela Sutil, acompanhamos também toda a vida do lugar: podemos observar as relações políticas, econômicas e religiosas que ali se estabelecem.

Dessa forma, o romance de Claudia de Campos é um retrato da imaginária Sutil e seus habitantes que, bem mais que a imaginação da autora, revelam também aspectos da época em que viveu a escritora. Será, então, por meio das tintas que compõem o seu texto, que Cláudia de Campos nos permite observar fragmentos da realidade de seu tempo, cujo passar dos anos tende a esmaecer. No entanto, a autora torna, pela escrita, a sua voz presente e traz consigo todo um mundo feminino, que se instaura junto ao leitor no ato da leitura, memórias e pensamentos atuantes. Retratos do passado essas mulheres nos dão a conhecer os meandros delicados onde as relações de poder se estabelecem e constroem uma perspectiva de futuro.

Considerando, então, que o escritor sempre elabora suas personagens dentro daquilo que é soma de sua imaginação e observação do mundo que o cerca e que «a personagem é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo *real*, totalmente determinado» (ROSENFELD, A., 2011: 33), propomos um breve exame da obra *Elle*, de Cláudia de Campos. A leitura proposta tem o intuito de observar como, em seu processo de escrita, ela nos desvela um universo feminino, desde os pequenos gestos: «Acabava ela de segurar com alfinetes de ouro o cinto do vestido, em linho claro, bordado a branco» (CAMPOS, C., 1899: 220), aos mais íntimos sentimentos: «alteraram-lhe o caráter, produziram-lhe brutas revoltas, radicaram-lhe fatais descrenças, atçaram-lhe violentos odios [...]; Sentiu-se iludida» (*id.*: 151). Analisando, então, os aspectos relativos à construção das personagens e à forma como a autora elabora as figuras femininas em seu romance, é que seguimos.

É do conjunto articulado da língua e da seleção feita pelo autor que se forma o mundo imaginário da obra, o qual, quando elaborado com precisão, apresenta um conjunto de informações específicas e selecionadas que, combinadas, formam a *personalidade* da personagem (e não só, mas também, todo o contexto da obra). Segundo Anatol Rosenfeld, essa personalidade, quando constituída com a palavra mais *justa*, precisa, causa a ilusão de algo completo, visto que provoca no leitor o preenchimento coerente às lacunas existentes. As orações que estão, pouco a pouco, constituindo e produzindo a personagem, parecem, ao contrário, apenas revelar pormenores de um ser autônomo, graças à associação do escrito ao não escrito. «À base das orações, o leitor atribui a Mário uma vida anterior à sua *criação* pelas orações; coloca a máquina sobre uma mesa (não mencionada) e o rapaz sobre uma cadeira; o conjunto num quarto, este numa casa, esta numa cidade – embora nada disso tenha sido mencionado» (ROSENFELD, A., 2011: 17).

Rosenfeld prossegue, comentando acerca da maneira como as estruturas da língua constituem «este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, (e que) torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra» (*id.*: 19).

Para o autor, embora todo o conjunto do texto vise dar aparência real à situação imaginária, é sobretudo a «personagem que, com maior nitidez, torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza» (*id.*: 21). E isso se deve, em parte, a uma espécie de identificação que ocorre com a personagem, levando o leitor, sutilmente, a *viver* a experiência dela. «Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente *constitui* a ficção» (*id.*: 31).

Em *A personagem do romance*, Antonio Candido também destaca a importância fundamental desse elemento estrutural do romance. Segundo Candido, a verdade da ficção depende da organização coerente entre o enredo, a personagem e as ideias que formam a estrutura interna da narrativa, «no fim de contas a construção estrutural é a maior responsável pela força e eficácia de um romance» (CANDIDO, A., 2011: 55).

A invenção é o ponto principal da arte. Mas de onde parte a invenção de uma personagem? O material para a criação pode ter origem em várias fontes, desde a transposição fiel de modelos (que nunca será absoluta – visto que a nossa percepção das pessoas é sempre fragmentária) até uma invenção totalmente imaginária,

o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir. O que é possível dizer, para finalizar, é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside no romance e das intenções do romancista (CANDIDO, A., 2011: 74).

Candido ressalta, em seu texto, um conjunto de tipos de personagens como, por exemplo, *personagens de costumes*, *personagens de natureza*, ou – considerando os estudos de Forster – *personagens planas e personagens esféricas*. Seja qual for o tipo de personagem existente em um texto (aliás, existem outras além das mencionadas por Candido), o autor destaca a importância da verossimilhança, responsável pela adesão do leitor ao texto:

Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento, são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. [...] O que julgamos inverossímil, segundo padrões da vida corrente, é na verdade, incoerente em face da estrutura do livro. [...] Assim a verossimilhança propriamente dita [...] acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil (*id.*: 76).

Ser fictício, a personagem é, de modo geral, inventada, mas «esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca» (*id.*: 69). Quando bem elaborada, parece aos leitores um ser *real*, embora não tenhamos sobre ela mais que alguns dados que, combinados e/ou repetidos, evocados nos mais variados contextos, nos permitem formar uma ideia completa, suficiente e convincente sobre esse ser, pois o número de elementos que o caracterizam é limitado (e

se temos uma variedade de concretizações, isso se deve à variedade dos leitores chamados a preencher as indeterminações da obra no processo de concretização). Isso não ocorre na vida real em relação às pessoas. Isso porque a nossa visão da realidade e, em particular, das pessoas é extremamente fragmentária e limitada. Diferentemente do processo que pode ocorrer a uma personagem – no qual temos acesso aos seus pensamentos, memórias e sentimentos mais profundos, por exemplo –, na vida, a interpretação que compomos de uma pessoa pode ser sempre diferente, se considerarmos a infinitude de aspectos que formam os seres humanos *reais*. Essa constatação nos leva ao que Candido aponta como uma das funções capitais da ficção, «que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres» (*id.*: 64). Também Rosenfeld observa que a arte exerce, embora seja domínio de expressiva liberdade, uma função social:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (ROSENFELD, A., 2011: 48).

Podemos, pois, dizer que a personagem estabelece vínculos inegáveis com a realidade social e que possui, em sua essência, dadas as considerações mencionadas, uma possibilidade, talvez possamos mesmo dizer, um poder de transformação. A matéria-prima da ficção são, e sempre foram, as emoções, as convicções, os valores humanos; e o que constitui a sua matéria é igualmente o material sobre o qual, através do leitor, ela tem a possibilidade de interferir.

Embora, no contexto atual, todos os sujeitos possam ser vistos, em certa medida, como seres susceptíveis a uma realidade que coloca em questão a problemática de uma identidade, e dadas as mais diversas condições culturais e sociais, em relação às mulheres, as implicações parecem ampliadas, visto um contexto histórico que há pouco lhes negava/restringia o acesso, por exemplo, a questões materiais e aos espaços públicos. Como nos faz lembrar Virginia Woolf, em seu ensaio *Um Teto Todo Seu*. As mulheres foram – e, muitas vezes, ainda são – silenciadas, restringidas e negligenciadas na dignidade que cabe a uma figura humana. O romance de Cláudia de Campos apresenta algumas situações ilustrativas nesse sentido, por exemplo, no que toca à educação das mulheres e em relação à condição econômica que possuem e ao modo como são vistas socialmente. Muitos mistérios envolvem o mundo da ficção que, no labor da escrita, assaltam em mil vozes feições e enredos tão singulares, mas que, simultaneamente, podem, às vezes, parecer tão familiares.

Há sempre um longo caminho – embora possa ser executado em curto espaço de tempo – entre o desenho de ideias e a configuração final do texto escrito. Quantas trilhas percorre o escritor, quantas escolhas realiza: narrador, atmosfera, personagens – atributos que, ora selecionados, convocam contornos específicos a outros elementos na delicada tessitura da trama ficcional.

Em *Elle*, as personagens vêm à tona reveladas a partir de descrições que vão desde os traços físicos, ações (gestos, fala, pensamento) até a exposição de sua condição social. Aspectos muito bem articulados com os desdobramentos que a narrativa apresenta.

A personagem pode ser considerada o elemento mais importante do romance. [...] No entanto, em toda a arte da ficção, a personagem é provavelmente o aspecto mais difícil de discutir em termos técnicos. Em parte, essa dificuldade deve-se aos diferentes tipos de personagens e às várias formas de representá-las (LODGE, D., 2011: 76).

Nesse sentido, a obra de Cláudia de Campos apresenta um rico panorama de figuras femininas que, ao mesmo tempo em que representa os modos de viver de sua época: as lidas com os afazeres domésticos, a educação dos filhos, a arte da convivência social, as manifestações religiosas e os envolvimento afetivos de toda ordem; mostra também personagens que, não resignadas diante de uma situação imposta pelos meandros sociais, rompem com os padrões de comportamento estabelecidos (ainda que isso ocorra apenas momentaneamente). Mas, para toda ruptura, por sutil que seja, surgem as reações de uma sociedade que parece temer certas mudanças, ao ver ameaçado um modo de viver.

Na trama que se apresenta ao leitor, acompanhamos, inicialmente, a preparação de uma festa na casa da família Guedes:

Não obstante a hora matinal, em casa da família Guedes [...] todas as janelas do rez-do-chão estavam abertas, todos os criados há muito a pé, varrendo, limpando o pó, areando, cozinhado, e a própria D. Sophia Guedes, dispunha na casa de jantar, em vasos de louça, as orvalhadas flores que o jardineiro há pouco trouxera da quinta, e guarnecia com elas a mesa, sobre a qual uma criada desdobrará a larga toalha adamsada, de irrepreensível alvura e ia colocando os talheres.

Sophia Guedes era uma senhora de estatura regular, um pouco nutrida, cabelos cinzentos, pele fina, onde a alvura da mocidade fora substituída por um vermelho de sienna, feições regulares, boca graciosa, e uns doces olhos cândidos, apesar dos cinquenta anos. Educada por austeros pais alentejanos, nada conhecera além da limitada vida da província. Os apertados dogmas da religião católica, os ríspidos deveres de uma acanhada moral, tais eram os princípios em que fora criada e que de coração acatava. Adorar sinceramente Jesus-Cristo, fechar o espírito a todo o raciocínio, sacrificar-se

de boa vontade pelos seus, ser casta em atos e palavras, respeitar sem comentários tudo o que lhe ensinavam ser digno de respeito, de mistura com as vagas noções de gramática, leitura de compêndios, livros sagrados, caligrafia, aritmética e música, eis tudo quanto a mãe, e a única mestra que tivera, aparte trabalhos caseiros, lhe haviam feito aprender. A sua índole submissa e afetiva prestou-se, de pequenina, sem custo, à obediência passiva, e no cérebro, quase virgem de cultura intelectual, engastaram-se-lhe para sempre certas ideias, que nenhum poder do mundo teria força de remover [...] Sophia Guedes estava apta para ser uma boa mãe de família, segundo os preceitos do código alentejano (CAMPOS, C., 1899: 3).

Sophia Guedes, esposa de Luís Guedes com quem tem três filhas, Amélia, Alice e Elsa, esta última já casada e mãe de duas meninas: Helena e Gina. Sophia, de certa maneira, representa o modelo ideal de mulher daquela província. Será durante a realização dessa festa, preparada por D. Sophia e a família, para a comemoração do aniversário de Luís Guedes, que Alice comunica, bastante entusiasmada, a chegada de sua amiga Cléo, a Viscondessa de Mello. Muito estimada por Alice, aos outros, no entanto, por conta de seu temperamento, parecia não provocar tão boa impressão:

- Nunca teve coração aquela rapariga, nunca teve amizade a ninguém, volveu com azedume Maria Lentz.
- Nunca. É uma egoísta, uma cabeça de vento! Confirmou D. Josepha (CAMPOS, C., 1899: 25).

A menina que, aos dezessete anos, deixou, na companhia da mãe, aquelas terras, a fim de ir concluir a sua educação em Lisboa, seguindo os conselhos de sua tia, que já vivia lá. Regressa treze anos depois, por ordens médicas, viúva e também sem a companhia da mãe, que falecera. A chegada de Cléo tumultuará a vida em Sutil; para uns será motivo de alegria «Exultavam os pobres, para quem tal visita representava uma esmola certa» (*id.*: 28), e para outros, de algum lucro «[...] os lojistas preparavam-se para auferir bons lucros no fornecimento dos comestíveis» (*ibid.*); e a outros, ainda, uma presença incômoda e ameaçadora da qual estarão livres, transcorrido algum tempo, quando devido, novamente, a *ordens médicas*, ela parte de Sutil.

Durante a estada em Sutil, Cléo rememora a sua infância e adolescência e, pouco a pouco, aquelas terras que lhe pareciam tão desagradáveis, na juventude, ganham outra aparência, cativando o coração da viscondessa de Mello. Em especial, quando reencontra Frantz Lentz, amor de juventude, agora casado e pai do pequeno Hermann. Cléo e Frantz irão viver os duros e complicados assombros de um afeto antigo, que se reacende, mas que não pode mais ser realizado:

Ela era filha de pais virtuosos e honestos, recebera lições que jamais de todo se desaprendem, crescera rodeada de salutare influencias, e por mais

que fizesse e dissesse, o amor não se lhe representava elevado e completo, senão no casamento, [...] E o casamento implicava deveres imprescindíveis e sagrados. [...] – O melhor é fugir a isto tudo e fugir d’ele, decidiu ela assustada, cansada de inúteis arrazoados (CAMPOS, C., 1899: 198-199).

Será ao longo do desenvolvimento dessa história que uma série de personagens femininas será evidenciada, ora por sua cultura, revelando surpresa dados os padrões da época: «É inteligente esta mulher, uma anomalia no sexo; mas não há que ver, é inteligente!» (CAMPOS, C., 1899: 184), conforme revela o pensamento da personagem Casimiro a respeito de Cléo, denunciando também a forma desigual como as mulheres são consideradas em relação aos homens. Ora, por sua beleza (ou pela falta dela) que as figuras femininas serão destacadas, como ocorre, por exemplo, com Alice e Leonor:

O ladrar do Storff apressou a *toilette* de Alice Guedes, a segunda e mais formosa filha de Sophia Guedes, que mirando-se pela última vez ao espelho, desceu, correndo, as escadas, radiante na sua simples *toilette de chiffon* azul, os olhos escuros, brilhantes como dois sóis, a boca entreaberta num sorriso alegre e feliz (CAMPOS, C., 1899: 12-13).

[...] Leonor Vasques, morena, sem reais atrativos, não possuindo outro dote além d’aquela que o pai lhe dera em metal (*id.*: 35).

Outras vezes, por sua grave ignorância, como é o caso de Leonor, esposa de Frantz:

Desprovida, por culpa dos pais, de cultura intelectual, tendo menos que rudimentares conhecimentos de seu idioma, e ignorando completamente qualquer outro, Leonor Vasques [...] só se sentia a vontade na terra de seu nascimento, entre pessoas de educação, inteligência e crenças iguais as suas. [...] ela só aspirava a estacionar, a não ser ninguém (*id.*: 35-36).

E, ainda, por sua conduta moral, como acontece à personagem Margarida Lancaster, que trai o esposo e, por isso, acaba excluída e condenada socialmente:

Os primeiros sofrimentos de Margarida, em parte filhos da educação e dos maus exemplos que a rodeiam – porque a mulher é sempre mais ou menos o reflexo da sociedade que a criou – alteraram-lhe o caráter, produziram-lhe brutais revoltas, radicaram-lhe fatais descrenças, ataçaram-lhe violentos ódios, lançaram-na para o negro e desconsolador pessimismo. Julgou-se inocente e ambicionou vingar-se. Sentiu-se iludida e desejou iludir. Viu-se ferida e quis ferir também. Renegada dos seus iguais, renegou o próprio Deus. Alanceada por dúvidas, fez da dúvida o seu credo (*id.*: 151).

Entre essas figuras femininas, destacam-se: D. Sophia Guedes; Amélia – quase feita uma cópia da mãe; Alice, que parece ter um espírito animado como o de Cléo, mas que treme diante de qualquer hipótese de que a amiga cometa algum comportamento censurável; Elsa, que não é bela, mas tem um comportamento irrepreensível, além de ser sensata e inteligente; D. Maria Lentz, mãe controladora e mulher de muita desconfiança; Leonora Vasques, menina sem atributos de beleza e de pouca cultura; D. Tereza, que se dedica ao cuidado dos outros, por não ter filhos – senhora gentil e generosa e um pouco tosca; e a pecaminosa Margarida Lancaster.

Todas elas senhoras cujas vidas são envoltas principalmente pelos papéis domésticos, conforme se nota nos seguintes recortes:

[...] Amélia, a mais nova das Guedes, que acabava de entrar, e de pôr na mesa um dourado e apetitoso pudim de ovos, por ela própria cozinhado. [...] – Avósinha, o bordado é meu! exclamou Helena, excitada, orgulhosa da sua bela obra (CAMPOS, C., 1899: 7).

Mas as diferenças entre o tratamento dado ao feminino e ao masculino não dizem apenas das atribuições que cada um desenvolve: elas são, também, evidenciadas na relação que se estabelece entre a censura sexual, que é dirigida às mulheres, sendo elas sempre postas em suspeita em relação a sua dignidade e ao modo como os homens possuem, embora dissimulada, a liberdade de cometer seus deslizes amorosos, visto o caso Cléo e Frantz:

Desencadeava-se nele o eterno conflito entre o dever conjugal e a aspiração ardente que o dominava. Fingir, fingir, fingir, tal era o único recurso honesto que se apresentava a Frantz Lentz. Cléo tornava a ser a estrela do seu céu, o centro do seu universo, o sopro de sua vida, a esposa eleita do seu coração, e no entanto, ele permaneceria sempre ligado a outra, tendo para sempre de mentir-lhe, tendo para sempre de enganá-la, tendo para sempre de ocultar-lhe de que eram feitas as suas alegrias e as suas tristezas (*id.*: 207).

[...]

– Cléo é livre, pode, querendo, fazer-me o sacrifício do seu futuro... raciocinava ele, firme na resolução que tomara.

Na sua qualidade de homem, estava melhor colocado, mais ao abrigo das censuras, não tendo a temer, nem o demasiado rigor das leis, nem o desprezo dos seus iguais (*id.*: 235).

Se, por um lado, Frantz parece não temer a censura alheia, os riscos para Cléo não são os mesmos. E a exemplo do que ocorre a Margarida Lancaster, a viscondessa de Mello sabe que tem o que temer. Cléo só escapa à maledicência porque tem ao seu lado o depoimento de seu amigo, o Dr. Macedo, a afiançar-lhe a boa conduta. Como vemos, por exemplo, nesse trecho:

- Não se assuste, minha senhora, e não pense mal de me encontrar aqui... Depois entenderá tudo... explicou o Dr. Macedo em voz baixa.
E como ela, aturdida, ficasse calada, ele continuou:
– O que não temos é tempo a perder. Queira V. Ex.^a aceitar o meu braço para voltarmos ao largo, onde a têm procurado e a esperam.
[...] tomou o braço do médico, que, tão correto sempre em todas as relações do mundo, só por um acaso de força maior, e com o mais alto cavalheirismo, em tal momento lho oferecia. [...]
– Por onde andavas?
– Andava devaneando comigo, ora essa! *Rendez-vous* delicioso, muito premeditado.
A resposta do médico desanuviou a fronte de Alice (*id.*: 253-255).

No entanto, quando Cléo é vista em companhia de Margarida, seu discurso e comportamento em nada favorecem a senhora Lancaster, pois o único comportamento aceitável para uma senhora digna seria manter-se afastada de alguém como Margarida Lancaster. Isso ou arriscar-se a ser vítima de comentários maldosos. De modo que a palavra de um homem é, em geral, respeitada, enquanto a de uma mulher nunca favorece a outra quando se trata de questões relativas ao respeito às normas morais.

O contexto apresentado em *Elle*, sem dúvida, é o retrato cuidadoso de uma época em que a sociedade delegava às mulheres, principalmente, os afazeres domésticos, quando a boa educação e o conhecimento e a fluência em outros idiomas ou a apreciação de boa literatura, por exemplo, quando demonstrados por uma mulher, provocavam grande espanto e, pode-se mesmo dizer, até certo desconforto. Mas, o que surpreende nesse romance de Cláudia de Campos não é simplesmente esse retrato: o que surpreende e faz do texto uma experiência literária única, além de outros aspectos estéticos, é o intrincado enredo no qual a autora revela como essas mulheres, a seu modo, são felizes, constroem suas vidas, ajudam-se e, longe do que suspeitam seus maridos, sustentam um modo de vida que vai, aos poucos, sendo questionado e alterado. *Elle* provoca a reflexão acerca de padrões morais e valores ditos intocáveis, como o casamento e a educação das mulheres; revela, através das personagens Cléo e Alice, uma atitude e um comportamento que, embora ainda orientados por uma formação rigorosa, começam a questionar esses mesmos princípios e a transformar um comportamento passivo em algo atuante e construtivo.

Cléo e Alice não recusam de todo a herança social que lhes impõe a condição feminina, mas são definitivamente agentes transformadoras, pois não aceitam simplesmente os pensamentos que lhes incutem: elas questionam. Especialmente Cléo, a viscondessa de Mello, é uma presença ousada e transgressora, pois se arrisca na conquista e na satisfação de seus desejos desde menina. É uma personagem decidida, forte, bonita e inteligente, que conjuga habilmente o que

lhe é favorável, o que lhe agrada e o que a perturba, demonstrando uma presença feminina muito além daquela estereotipada e convencional e muito mais próxima das mulheres reais que lutam e são senhoras de si, mesmo quando os costumes não são favoráveis a isso.

Em *Elle*, Claudia de Campos põe em perspectiva, através de suas personagens, os reflexos da educação e do comportamento social, questionando com coragem questões que são até os dias atuais temas delicados, como a maternidade, conforme se pode observar no fragmento abaixo:

Parecia tê-la Deus destinado à missão de conservar no mundo a beleza, a finura, a graça, deixando a propagação da espécie às outras, mais burguesas e mais vulgares. O que seria dela, dos seus sonhos, se visse, mesmo rica, a braços com umas poucas de crianças? A ideia aterrorizara-a durante o período de gravidez. (*id.*: 53).

Logo, o romance de Claudia de Campos ultrapassa seu tempo, narrando criticamente desigualdades que surgem de maneira direta e nas entrelinhas de seu texto. O que principalmente engendra é um chamado ao pensamento, à reflexão, a uma atenta forma de olhar o mundo que nos rodeia. É um convite a uma ação consciente e não ingênua, desde a observação até a tomada de decisões, que acabam por construir a realidade que nos envolve e que pode ser constantemente melhorada e transformada.

Referências Bibliográficas

CAMPOS, Cláudia (1899). *Elle: com o retrato da auctora*. Lisboa: Livraria editora de Tavares Cardoso & irmão.

CANDIDO, Antonio (2011). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva.

LODGE, David (2011). *A Arte da Ficção*. Porto Alegre: L&PM.

As mulheres e as margens: o caso de Soror Maria de Mesquita Pimentel

Fabio Mario Silva¹



¹ Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil / CLEPUL, Portugal.

Introdução: falar das margens

Falar sobre as margens, sobre um limite ou um espaço limítrofe a alguma coisa, a beira ou a borda de algo é, ainda hoje, repensar o lugar das mulheres na sociedade, questionando, sempre que possível, as barreiras impostas e os estereótipos inerentes à figura feminina, que delimitam o seu espaço social e acentuam algumas diferenças entre homens e mulheres. Por isso, a proposta do nosso artigo é repensar o papel de Soror Maria de Mesquita Pimentel na história e a obra literária que produziu, mesmo assumindo a inferioridade feminina, estigma tão presente no século XVII, quando escreveu a sua trilogia épica (*Memorial da Infância, Memorial dos Milagres e Memorial da Paixão*)², eleva as suas personagens femininas a um posto de destaque nas suas narrativas.

Contudo, convém antes mencionar o pensamento de Luce Irigaray (1984) que perquire a questão da diferença sexual, refletindo sobre a identidade e os problemas do *eu*, admitindo que tal problemática é a grande questão filosófica do nosso tempo referente ao sujeito: este pode ser entendido como interioridade e exterioridade, sendo que o feminino seria visto como um espaço interior, profundo e obscuro (cf. IRIGARAY, L., 1984: 23); já o *logos*, que reproduz a fala da luz divina, de Deus, tal como a humanidade, tem-se desenvolvido como entidade masculina, de luz, sendo pois o pensamento filosófico a matriz do nosso pensamento patriarcal. Para que a mulher rompa esse paradigma sócio-filosófico imposto, Irigaray defende uma mudança que implique uma mutação de espaço e tempo. A mulher enquanto mãe é o lugar (espaço), estático, para o homem (espaço = feminino = estático); a mulher precisaria de olhar para o futuro, tornar-se movimento, tempo (que representa na nossa sociedade o masculino: tempo = masculino = movimento) e não um limite. A mulher deveria estar sempre em movimento, em projeção, e não adotando *balizas*, porque só o maternal-feminino seria o lugar estático para o homem, mas o feminino não se lhe reduz:

Si la femme traditionnellement, et en tant que mère, représente le *lieu* pour l'homme, la limite signifie qu'elle dévient *chose*, avec d'éventuelles mutations d'une époque de l'histoire à une autre. Elle se trouve bordée comme chose. Or le maternel-féminin sert aussi d'enveloppe à partir de laquelle l'homme limite ses choses (IRIGARAY, L., 1984: 17).

No contexto deste pensamento, a mulher acaba por ser um produto das *balizas* criadas pelo masculino, o que é, basicamente, a mesma ideia de Simone de Beauvoir quando afirma que «a mulher é o Outro» (BEAUVOIR, S., 2008: 23) – não um outro como num diálogo de alteridade, mas um outro imanente, que depende do modelo masculino, ou, como diz Irigaray, um «resto» (IRIGARAY,

² Trilogia que nesse momento se encontra em vias de publicação sob minha organização.

L., 1984: 17). Ou distintamente, como afirma Monique Wittig, não há mulher, construindo-se uma ideia de neutro, já que a mulher não deveria existir em função do homem (WITTIG, M., 1981: 2). O que necessariamente as filósofas feministas tentam é conceber um *outro feminino*, transcendente de pleno direito, sem se referir a um modelo anterior, fugir de uma identidade canônica, lembrando sempre que os sexos são diferentes não porque um é melhor do que o outro, mas porque são insubstituíveis.

Soror Pimentel e sua erudição feminina («quase divina»)

Frei Dâmaso da Apresentação, na nota inquisitorial que antecede a obra impressa em 1639 e reeditada em 2016, sob minha organização, pela Editora Todas as Musas, em São Paulo, *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (primeira parte), revela-se surpreso com o caráter erudito de Soror Pimentel. Tal espanto deve-se à condição feminina e à crença da inferioridade das mulheres, tanto física quanto intelectualmente, nos séculos XVI e XVII, e por isso Frei Dâmaso atribui a erudição da sua obra a uma intervenção divina:

Demais de não achar neles cousa que repugne à pureza de nossa santa Fé Católica, ou reformation de bons costumes, me parece obra superior a um sujeito feminino: porque sendo cousa ordinária, os varões mais insignes aprenderem a Teologia mística no secreto da oração mental, e a escolástica nas escolas públicas: esta serva de Deus parece que aprendeu uma e outra nos estudos de seus exercícios espirituais, e neles lhe devia o Santo Evangelista emprestar as asas com que subiu ao conhecimento do Verbo eterno. Porque tal erudição nas mais levantadas matérias da Santa Teologia, como esta Religiosa mostrou sem cursar escolas, não se pode achar senão em uma alma, que depois de tirada do mundo, de chamada à solidão da clausura regular, lhe falou Deus ao coração, e ela só à voz do divino seu Esposo applicou sempre a orelha: e bem se pode presumir que dos altos e soberanos pensamentos que da divina voz concebeu, nasceu este parto tão prodigioso (APRESENTAÇÃO, D., 2016: 79).

O caráter divino associado à santidade ou intervenção/inspiração espiritual neste caso seria a única justificativa plausível, na interpretação de Frei Dâmaso, para a destreza épico-lírica de Soror Pimentel. Assim, a autora, cumprindo a sua posição de inferioridade social e os requisitos de humildade religiosa, também alude, no prólogo da obra, à dissonância do seu canto, tendo em vista que trata de um tema tão glorioso:

Com duplicada alegria
Que cantara, me examino,

Porque fora o Canto dino
Dos aplausos que pedia
Este Assunto tão divino.
Mas pois que tão limitado
Pulsa meu saber humano
Nos primores de atilado,
Não posso mais, sinto o dano
De o ter tão mal discantado (PIMENTEL, S., 2016: 85-86).

No *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (segunda parte), a narradora também se apresenta com grande humildade, assumindo ter o pincel «tam rude» e de «grosseiras tintas», como forma de cumprir o decoro literário de pedir inspiração divina (ao Deus cristão e aos deuses gregos): «Meu gênio é incapaz, fraco o talento»³ (PIMENTEL, S., [c. 1650], Canto I, est. 2), incorporando «a imitação da 'baixeza' camoniana, de uma certa modéstia afetada» (SILVA, F., [no prelo]), que, para Isabel Morujão, igualmente cumpriria a função de um *ethos* cuja fragilidade resulta ainda mais vincada, «pois a pena será tanto mais rude quanto mais ignorante for o emissor» (MORUJÃO, I., 2013: 21).

Apesar de sabermos poucos factos sobre a vida da escritora, conseguimos apurar, no estudo introdutório ao *Memorial da Infância* (SILVA, F., 2016: 25), através de uma afirmação de Damião de Froes Perym que revela mais algumas pistas sobre a erudição desta monja, que Soror Pimentel teria sido uma poetisa muito celebrada no seu século (PERYM, F., [1740]: 276), o que significa que haveria outros escritos poéticos desta autora além de sua epopeia, e Soror teria sido instruída nas línguas latina, grega, siríaca e arábica. Realmente, aparenta que Soror Pimentel leu alguns textos diretamente do grego, por exemplo, no segundo tomo desta trilogia, o *Memorial dos Milagres de Cristo*, no Canto XI, lê-se: «Cale a Dido a rara fermusura / Que dava com seu sol luzes ao dia / Tenha de Safoia fim a duçura / De sua deleitosa poesia». Ora, o lexema «Saphoya» não tem equivalente na língua portuguesa moderna, mas o *Dictionnaire Grec Français* apresenta o adjetivo como significando «de Safo, sáfico», *sapphoios Σαφώιος* (BAILLY, A., 1974: 1733). Pensamos que é este adjetivo que a autora usa, transcrevendo-o diretamente do grego.

³ Todas as citações do *Memorial dos Milagres de Cristo* se referem à cópia manuscrita depositada na Biblioteca Pública de Évora, uma vez que a edição moderna com estudos introdutórios desta obra, de nossa lavra, ainda está em curso. Assim, tomaremos a liberdade de apenas referir o canto e a estrofe a que pertence cada excerto transcrito.

As personagens femininas nas (e contra) as margens

Soror Pimentel narra nas suas epopeias a infância, os milagres e a paixão de Cristo, desde um tempo remoto, antes da criação do mundo. Alude, nesse tempo, a uma batalha entre anjos decaídos, liderados por Lúcifer, e o anjo Michael, sob a proteção da luz divina do Deus do cristianismo. Já nessa passagem da narrativa há um prenúncio, nos escudos dos anjos guerreiros cristãos, de quem será uma das personagens principais da epopeia: a Virgem Maria, que frente a um dragão combate, resgatando-se assim a passagem do Apocalipse da mulher vestida de sol, que a tradição associa à Virgem. Maria ascende a uma categoria elevada, como já demonstramos na introdução do *Memorial da Infância* (SILVA, F., 2016: 51), na conceção de uma *Turris Eburnea*, na suma assunção moral e purificadora, visto que ela se eleva, mesmo sendo mulher, ao alto grau de um deus superior. Maria está nesta narrativa como está dentro dos dogmas marianos, num plano hipostático, por ela e com ela a Palavra divina está ligada à natureza humana, por isso se encontra num estado superior, de glória e de graça, como uma heroína-deusa que compete com o seu filho Jesus pelo protagonismo dos Memoriais – o que de facto seria comum no século XVII, devido ao culto mariano que se espalhava fervorosamente na Europa desde a Idade Média –, imagem essa tomada fortemente como exemplo pela Ordem de Cister, na qual professou Soror Pimentel:

Maria era o exemplo vivo, rico, polimórfico a apresentar a todas as mulheres, desde os ricos (de coração ou condição social) até às rainhas de século ou às abadessas das comunidades religiosas femininas. As suas virtudes enquadram a todas, seculares ou regulares, casadas ou virgens consagradas (MARQUES, M., 1998: 128).

Há outras mulheres que aparecem com afinco, tanto figuras míticas quanto personagens históricas e bíblicas. Apesar do carácter submisso assumido por Soror Pimentel, devido à ideia de «diferença» filosófica cultural que a Europa teve durante séculos, segundo Rosi Braidotti, como seu ponto central – isto é, o pensamento europeu funcionou quase sempre a partir de oposições binárias, e neste caso ser diferente é «ser menos do que», ou «valer menos que» (BRAIDOTTI, R., 1998: 144) –, as personagens femininas, muitas vezes, sobressaem em relação às masculinas no que diz respeito à virtuosidade. Não é por acaso que a autora cita, no *Memorial dos Milagres*, no Canto XI, várias mulheres consideradas notáveis – desde a primeira poetisa no mundo ocidental, Safo; passando por Zenóbia, mulher filósofa; Cleópatra, rainha do Egito; e Cornélia, admirada matrona romana –, demonstrando a cultura vasta que possuíram muitas delas, no sentido de elevar os feitos femininos, mesmo que citadas *au passant*, ou aludidas discretamente, para demonstrar modelos femininos vigorosos e de destaque.

Se observarmos bem, há outras passagens no *Memorial dos Milagres* nas quais as mulheres aparecem ao lado da personagem principal, Cristo: a boa samaritana, pecadora que tivera vários amantes e que se ligou à alma de Cristo (Canto IX); Maria Madalena, que será sua fiel e próxima seguidora (Canto X); cura um endemoniado que está cego, surdo e mudo, e vê um espírito maligno de si expurgado, retomando suas visão, audição e fala (Canto X); uma mulher estéril que dará à luz (Canto XI), como já acontecera com a prima da Virgem Maria, Isabel; mais outra personagem feminina clama a Cristo por uma intervenção junto de uma filha endemoninhada (Canto XI), concebida em legítimo e firme matrimônio, o que faz a narradora reforçar, enquanto defesa feminina, o caráter sublime das mulheres: «Que em fiminil sujeito tão bastante [...] quem diga que a mulher não tem firmeza» (PIMENTEL, S., [c. 1650], Canto XI, est. 71). Por fim, através das súplicas e intervenção de Marta e Maria, Cristo realiza o seu maior feito: ressuscita um falecido há quatro dias (Canto XIII), superando a putrefação do corpo, vencendo, assim, o macabro. Evidentemente, nesse contacto entre Cristo e várias mulheres, Soror Pimentel tenta afastar-se do amor que na sua conceção greco-romana é provocador de dicotomias e de excessos, procurando o amor divinizado sob a perspectiva cristã: ou mulher-esposa-mãe, com função procriadora, ou mulher-esposa-virgem, companheira espiritual de Cristo.

Ou seja, apesar de a autora acentuar os padrões de polaridade, que é uma tendência, segundo Debora Cameron, recorrente no pensamento patriarcal para clarificar a oposição entre masculino e feminino (CAMERON, D., 2002: 125), Pimentel tenta dar especial destaque narrativo ao feito dessas mulheres: o de estarem ao lado de Cristo e verem os seus milagres, sendo também por Ele beneficiadas. Por isso, não é por acaso que no Canto IX, que antecede a história de Maria Madalena, a narradora revela que canta histórias de mulheres que não são apenas meras personagens de ficção, mas que são realmente históricas/verídicas, ao falar dos prodígios femininos:

[fl.193]

[4]

Mas que digo, se os Anjos se juntaram
Que tem celestiais entendimentos
E unindo-se a coros despregaram
Seus divinos, loquazes instrumentos,
Nunca em romance ou versos acabaram
De dizer a riqueza e os aumentos
Daquele Amor de Cristo sem segundo
Que mostrou as mulheres neste mundo.

[5]

Isto não são histórias fabulosas

Nem patranhas sonhadas de poetas
Douradas com as tintas mais lustrosas
Dos pincéis singulares dos planetas
Mas são verdades puras numerosas
Tiradas lá das minas mais secretas
Da história do texto sacrossanto
Como agora veremos neste Canto (PIMENTEL, S., s.d.: s.p.).

Em suma, se observarmos atentamente, quase todos os milagres e feitos da personagem de Cristo têm por real contato, ou por intervenção indireta, uma personagem feminina que se constitui como personagem destinadora, ainda que acentuem as diferenças entre os sexos, a polaridade da mulher como um «outro», ou um «resto», de que falam as filósofas Irigaray, Wittig e Beauvoir. Ou seja, essa presença feminina potencializa e dá especial destaque aos milagres e feitos do salvador da humanidade. Daí então, mesmo assumindo a desigualdade natural dos sexos, tão fortemente demarcada no seu século, Soror Pimentel associar as mulheres, mesmo aquelas condenadas socialmente, numa época tão remota como a de Cristo, a grandes acontecimentos e atividades: simbolicamente quer apontar o caráter benéfico e inspirador das mulheres, pois só elas, mais do que os homens, poderiam compreender uma divindade como a de Cristo e com ele participar na salvação da humanidade.

Referências Bibliográficas

APRESENTAÇÃO, Dâmaso da (2016). «Nota Inquisitorial». In: PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor (primeira parte)*. São Paulo: Editora Todas as Musas.

BAILLY, A. (1974). *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Librairie Hachette.

BEAUVOIR, Simone de (2008). *O segundo sexo*. Vol. 1. Trad. Sérgio Milliet. Lisboa: Quetzal Editores.

BRAIDOTTI, Rosi (1998). «A diferença sexual e o controverso conceito de cidadania europeia». *Revista crítica de ciências sociais*, vol. 50, pp. 73-82.

CAMERON, Deborah (2002). «Dicotomias falsas: gramática e polaridade sexual». In: MACEDO, Ana Gabriela (org.). *Gênero, identidade e desejo. Antologia Feminista Crítica Contemporânea*. Lisboa: Cotovia, pp. 125-142.

IRIGARAY, Luce (1984). *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Éditions de Minuit.

MARQUES, Maria Alegria Fernandes (1998). A integração das mulheres na Ordem de Cister: o caso português. In: *IX Centenário de la fundacion del Cister. II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia Y Portugal*. Vol. 1. Zamora: Ourense, pp. 107-128.

MORUJÃO, Isabel (2013). «No monte Parnaso fui deixado: cristianismo e cultura clássica na épica conventual feminina em Portugal». *Revista de escritoras ibéricas*, 1 (1), pp. 9-10. Disponível em: <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/REI/article/view/5638> [Consult. 13 jan. 2017].

PERYM, Damião de Froes [1740]. *Theatro heroico: abecedario historico, e catalogo de mulheres illustres em armas, letras, acçoens heroicas e artes liberaes: offerecido à Sereníssima Princeza do Brasil, D. Mariana Victoria*. Vol. 2. Lisboa: Officina Sylviana; Academia Real.

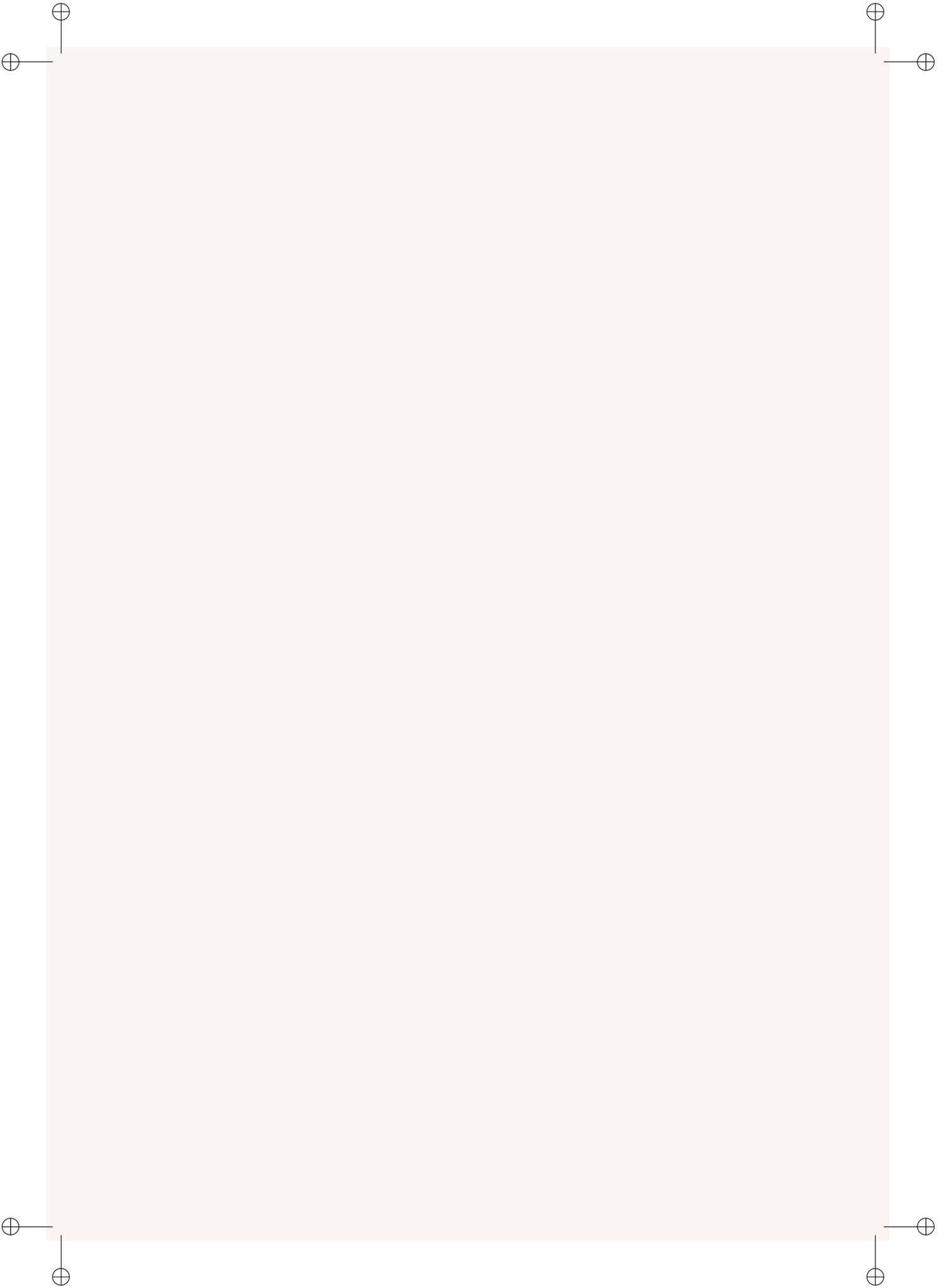
PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. *Memorial dos Milagres e Memorial da Paixão* [Manuscrito]. Acessível na Biblioteca Pública de Évora, Évora, Portugal. Cod. 406. Fundo Manizola.

PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita (2016). *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor (primeira parte)*. Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas.

SILVA, Fabio Mario da (2016). «Introdução». In: PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor (primeira parte)*. São Paulo: Editora Todas as Musas, pp. 17-64.

SILVA, Fabio Mario da (2017). «Introdução». In: PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor (segunda parte)*. São Paulo: Editora Todas as Musas, (no prelo).

WITTIG, Monique (1981). «One is not born a woman». *Feminist Issues*, 1 (2), pp. 1-4.



O retrato difuso de Duarte Pacheco em
A Cova do Lagarto, de Filomena Marona
Beja

Fábio Varela Nascimento¹



¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.

É importante esclarecer, já de saída, que meu foco de pesquisas não é a literatura portuguesa e que também não sou um especialista na obra da Filomena Marona Beja. Na realidade, meus estudos se distanciam desses dois pontos. Na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, instituição da qual sou aluno de doutorado em Teoria da Literatura desde o ano de 2014, desenvolvo estudos relacionados a um escritor e psicanalista gaúcho chamado Cyro Martins. Na minha proposta de tese, busco elaborar uma biografia em torno dessa figura que teve relevante papel na literatura e na psicanálise desenvolvidas no Rio Grande do Sul do século XX.

Com essas informações, parece que um oceano separa meus caminhos de pesquisa da obra de Filomena Beja, mas, em determinado momento, nos cruzamos. Resolvi abordar *A Cova do Lagarto*, publicado em 2007, por ter uma história com este livro. No meu primeiro ano de doutorado, no segundo semestre, cursei a disciplina «Literatura Portuguesa» que era ministrada pelo Professor Doutor Paulo Ricardo Kralik Angelini. Os alunos precisavam falar sobre um dos vários livros que ele nos apresentou. Na ocasião, optei por *A Cova do Lagarto* devido a dois motivos. O primeiro deles tinha relação com a figura retratada. Devido aos esclarecimentos do Professor Kralik, soube que a narrativa se desenvolvia ao redor de um tal Duarte Pacheco, um ministro do período salazarista. Desde a graduação em Letras, me interessei pelo aparecimento de figuras históricas em textos literários e me interessei, principalmente, pelo aparecimento das figuras históricas envolvidas em períodos nos quais os regimes fortes prevaleceram. Getúlio Vargas, por exemplo, foi um dos meus alvos tanto na monografia de conclusão de curso quanto na dissertação de mestrado em Teoria da Literatura. Sem ler *A cova do lagarto*, imaginei que deveria existir algo de misterioso e nebuloso em torno do tal Pacheco. Se a narrativa me mostrasse, de fato, um personagem nebuloso, eu já tinha um caminho para seguir ao abordar o livro. Bem, esse foi o primeiro dos motivos que me levou à obra de Filomena Beja. O segundo está na contracapa do livro, que diz: «Este romance biográfico apresenta-nos o retrato de uma época e de um homem, Duarte Pacheco, o mítico e misterioso ministro das Obras Públicas». Se aquele romance era biográfico, me interessava mais ainda, pois era justamente o texto biográfico que eu buscava nas trilhas dos meus estudos. É claro que minhas expectativas com relação à leitura de *A Cova do Lagarto* não poderiam ser as mesmas no referente a um texto biográfico. Ainda que a biografia se componha por partes criativas – afinal, não se pode aprender e recriar todos os aspectos de uma existência –, seu leitor espera outra coisa, outro tipo de compromisso com a realidade. Do texto biográfico, o leitor também espera certo preenchimento de lacunas – para lembrar um dos conceitos de François Dosse. No texto ficcional, o funcionamento ocorre de um modo di-

ferente, transformando as lacunas e os pontos nebulosos em aspectos essenciais.

Em *A Cova do Lagarto*, ocorre isso. Entendo que as lacunas e os pontos nebulosos são fundamentais para a narrativa e para o retrato difuso de Duarte Pacheco. Antes, porém, de falar sobre o retrato difuso de Pacheco, é preciso falar sobre os caminhos que levaram a pintora a desenhá-lo. Já afirmei que a literatura portuguesa não é meu foco de pesquisas e também me sinto na obrigação de dizer que não sou um especialista na obra de Filomena Marona Beja. Em realidade, o único contato que tive com seus livros se deu pela leitura de *A Cova do Lagarto*. Esse fato, contudo, não foi um impeditivo para que eu buscasse alguns dados biográficos e literários da autora. Ela começou a publicar em 1998, com 54 anos, e *As Cidadãs* foi seu livro de estreia. Parece um debute tardio, mas ela afirmou, em algumas poucas entrevistas encontradas, que a escrita já fazia parte de sua vida desde a juventude. Depois da publicação inicial, ela manteve um bom ritmo de produção, pois, em 2000, publicou *Betânia*, em 2004, *A Sopa*, em 2006, *A Duração dos Crepúsculos*, em 2007, *A Cova do Lagarto* (que recebeu o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores), em 2010, *Bute Daí Zé*, em 2011, *Histórias Vindas a Conto*, em 2013, *Eléctrico 16*, e, em 2015, *Um Rasto de Alfazema*. Não posso dizer muito desse conjunto, a não ser que ela se sente mais à vontade com a narrativa longa – apenas *Histórias Vindas a Conto* são contos –, e que algumas delas estão ligadas à matéria histórica (*As Cidadãs*, por exemplo, trata da vida de algumas mulheres no período do final da monarquia portuguesa; já o *Eléctrico 16* trata da história de uma mulher que cresce durante o período salazarista).

Sabendo que a escrita já fazia parte da vida da autora desde a juventude, parto para outras perguntas: por que romancear a vida de Duarte Pacheco? Como ela chegou nesse personagem? Por que dedicou tempo e esforços para escrever sobre ele? Sinalizei que a questão biográfica chama a minha atenção e, também por isso, não poderia deixar de levantar essas perguntas. De algum modo, a autora entrou em contato com a figura do Pacheco e, por algum motivo, resolveu desenvolver uma história sobre o personagem. Conforme as entrevistas que Filomena concedeu, o «convívio» com Pacheco teve início através do trabalho com documentos. Até se reformar, ela atuou na área da documentação técnico-científica. Funcionária pública, cuidava dos arquivos do Ministério da Educação referentes à construção de escolas e institutos. No início dos anos 1980, Filomena teve de ir em busca de materiais para uma exposição sobre a arte portuguesa da década de 1940 que se realizaria na Fundação Calouste Gulbenkian. Segundo o depoimento de Filomena, no trabalho com os documentos: «constatava que ia sempre ter à mesma pessoa: Duarte Pacheco» – parecia que todas as construções dependiam dele, parecia que todas as decisões emanavam de sua caneta. Em outra oportunidade, também falando sobre os primeiros con-

tatos com a figura de Pacheco, a autora afirmou: «Num país onde as coisas andavam tão devagarzinho, como as coisas começaram a andar tão depressa? Percebi quem é que estava por trás disso, que era aquele senhor». O envolvimento de Filomena e Pacheco não se desenvolveu com a pressa que caracterizava o ex-ministro da Instrução Pública, das Obras Públicas e Comunicações. Filomena começou a reunir documentos referentes a Pacheco no início de 1980 e só terminou *A Cova do Lagarto* mais de 20 anos depois.

Talvez, esse período tenha sido tão longo devido à névoa que envolve o personagem. Aliás, Filomena capta muito bem essa nebulosidade. Ao final do romance, o leitor não consegue dizer quem foi aquele homem. Suas funções públicas e seu modo de atuação ficam explícitos: foi engenheiro, diretor do Instituto Superior Técnico de Lisboa, presidente da Câmara Municipal de Lisboa, ministro em pastas diferentes em duas ocasiões. No entanto, essas informações ligadas às funções públicas de Pacheco são as mais gerais e conhecidas. Elas denotam o incansável trabalhador, o chefe exigente. Sobre o homem, porém, recai a interrogação. É difícil compor sua imagem do homem e a construção do texto de *A Cova do Lagarto* contribui para essa dificuldade. A narrativa não segue uma linearidade temporal. A história começa em 1942, no meio da ação, logo, vai para 1899, provável ano de nascimento de Pacheco, depois, para 1936 e segue esse jogo. Os dezanove capítulos são compostos por fragmentos que tratam de épocas diferentes da vida de Pacheco. Alguns desses fragmentos são discursos de pessoas que conheceram Pacheco, de filhos de pessoas que conheceram Pacheco e, em alguns casos, de excertos de documentos que citaram Pacheco. Esses fragmentos também oferecem um tom ágil à narrativa e foram a agilidade e a velocidade que ditaram o ritmo da vida de Pacheco. Lembro que, no monumento em sua homenagem, inaugurado em Loulé dez anos após seu falecimento, a frase que o caracterizava era: «Uma vida velozmente vivida e consagrada inteiramente ao progresso pátrio».

Esse caráter nebuloso de *A Cova do Lagarto* pode ser notado em outros aspectos e a data de nascimento de Pacheco é um deles. Ele nasceu na região do Algarve, em 1899 ou 1900. Essas datas de nascimento são confusas e, geralmente, só fortalecem o mito em torno de certas figuras históricas. Isso ocorre com Getúlio Vargas, por exemplo. Alguns dizem que ele nasceu em 1882, outros, em 1883. Juremir Machado, escritor e jornalista gaúcho que publicou um romance biográfico sobre Vargas, conta que ele foi numa adivinha quando era estudante em Porto Alegre e a mulher, achando que ele nasceu em 1883, disse que os anos de 1931, 1933, 1938, 1946 e 1955 seriam decisivos na vida dele. Na verdade, os anos decisivos foram 1930, da Revolução, 1932, da Revolução Constitucionalista de São Paulo, de 1937, do Estado Novo, de 1945, da deposição, e de 1954, do suicídio. O que aconteceria se a adivinha soubesse o ano certo do nascimento?

Ela teria acertado a precisão em cheio? Essa historinha pode parecer boba, mas é significativa. Ela serve para mostrar que as figuras ligadas aos regimes fortes, como o Estado Novo português ou o Estado Novo brasileiro, nos quais o culto ao chefe e aos comensais do chefe é essencial, têm de ser mostradas como predestinadas. Getúlio era considerado um predestinado, assim como o Duarte Pacheco. Por causa dessa confusão no ano de nascimento, Pacheco gostava de dizer que nasceu em 1900, porque, nascendo nesse ano, ele seria um homem mais moderno, mais inovador, seria um homem de um novo tempo.

Outro aspecto nebuloso que *A Cova do Lagarto* suscita tem ligação com os relacionamentos de Duarte Pacheco. Quando falo em relacionamentos, falo de seus vários tipos: amoroso, familiar, profissional, político. Filomena Beja deixa claro que seu personagem teve casos. Contudo, quando faleceu no acidente do *Buick* em novembro de 1943, era um homem solteiro, que dividia a casa com a irmã, a única parente com quem mantinha um contato mais direto. A escritora aponta possíveis casos, mas também cita a frase na qual Pacheco dizia que, «para casar, era preciso tempo». A afirmação é muito significativa, pois indica que os esforços de Pacheco se voltavam quase que exclusivamente para o trabalho e o seu trabalho era servir a nação, era levar o país adiante.

Essa dedicação de Pacheco ao trabalho me faz seguir por duas trilhas. A primeira delas se refere a algumas reflexões de Eduardo Lourenço e José Mattoso. A outra me leva à família dos homens dedicados à nação. Em um dos textos de *O Labirinto da Saudade*, Lourenço cita o pensamento português de que «o trabalho é para os outros». O Pacheco de Filomena não se enquadra nessa ideia. Ele é um trabalhador incansável, que faz o seu trabalho, o dos engenheiros, o dos arquitetos e assim por diante. O Pacheco de Filomena também contraria a ideia de outro teórico, o José Mattoso, que fala do dom que o português tem para improvisar. O Pacheco da narrativa planeja toda obra que pretende erguer e mais, planeja com método.

Quanto à outra trilha, a da família dos homens dedicados à nação, acredito que o Duarte Pacheco construído pela autora se insere na mesma família que conta com o Infante Dom Henrique, o Dom Sebastião e o próprio Salazar. Esses homens podem ter posto de lado a vida pessoal para se dedicar à nação ou a um projeto que beneficiaria a nação. Acho que podem ter feito isso ou podem, simplesmente, ter se dedicado ao trabalho. Assim como esses três, Duarte Pacheco não se casa, não constitui família, mas ele tem uma diferença em relação aos outros: ele não é casto, tem incontáveis casos amorosos e não há nenhum indício, na obra, que mostre que era carola. Até pelo contrário, no episódio em que aparece uma igreja, ele não quer rezar, quer destruir a construção para que um viaduto passe por ali. Desses três, creio que o Duarte Pacheco é o mais parecido com o Infante D. Henrique. Como o Infante, Pacheco tem uma visão

voltada para o futuro; como o infante, ele sabe que é preciso se rodear dos melhores profissionais para que uma empreitada dê certo.

Dos membros dessa família, o mais próximo de Pacheco foi Salazar, aquele que Filomena Beja decidiu chamar de Outro. A escritora faz da oposição Pacheco x Salazar uma das grandes forças do livro. Um é bastante lento, o outro é veloz. Um quer economizar, o outro construir. Um quer acomodação, o outro, agilidade. Ela não mostra um Pacheco submisso ao Salazar. O Pacheco sempre luta por verbas para as obras, ainda que o presidente do conselho repita cansativamente o mantra de que não há dinheiro e não há dinheiro. É possível que autora procurasse desvincular a imagem de Pacheco da de Salazar, mas essa tarefa era quase impossível. Lembro que em um texto sobre o mito salazarista, o Jorge Babo, na parte em que fala da seleta equipe do Salazar, dizia que o Pacheco foi o Haussmann português. O Haussmann não só urbanizou a Paris do Napoleão III, ele também teve uma função política: alargando as ruas parisienses, seria difícil levantar barricadas contra as forças do governo. Sem vielas, as revoltas diminuiriam e o governo do novo Napoleão ganharia estabilidade. Também penso que o Pacheco pode ter sido o Albert Speer português, o homem que deu a face concreta do regime. Claro que o Pacheco tinha um papel político no Estado Novo, assim com o tiveram Haussmann na França napoleônica e Speer na Alemanha nacional-socialista. Além disso, Pacheco era o *frontman*, a cara do Estado Novo que funcionava, que fazia acontecer. Com o Pacheco, com as ações do Pacheco, se via um Estado Novo eficaz. Quando desapropriava propriedades privadas para fazer obras, era o interesse da Nação que se impunha ao interesse do indivíduo. Quando construía uma escola num povoado distante, não era a educação que chegava, era o Estado Novo que marcava presença. Quando rasgava estradas para ligar pontos distantes e perdidos de Portugal, era o Estado Novo que promovia a união do País. Quando construía estádios e colocava de pé o Mundo português, era a grandeza de Portugal que se erguia.

Filomena Beja não explorou a faceta política de Pacheco. Procurou afastá-la do seu personagem, tal como procurou afastá-lo de Salazar, o Outro, o polo negativo. Afastando Pacheco desses assuntos, trabalhando com fragmentos, recortes temporais e discursos cruzados, Filomena Marona Beja deixou mais difuso o retrato do já misterioso Duarte Pacheco.

Referências Bibliográficas

BABO, Jorge (1991). «O mito salazarista». *A tragédia portuguesa: dos mitos às realidades (do 24 de Agosto de 1820 ao 25 de Novembro de 1975)*. Lisboa: Ulisseia, pp. 199-247.

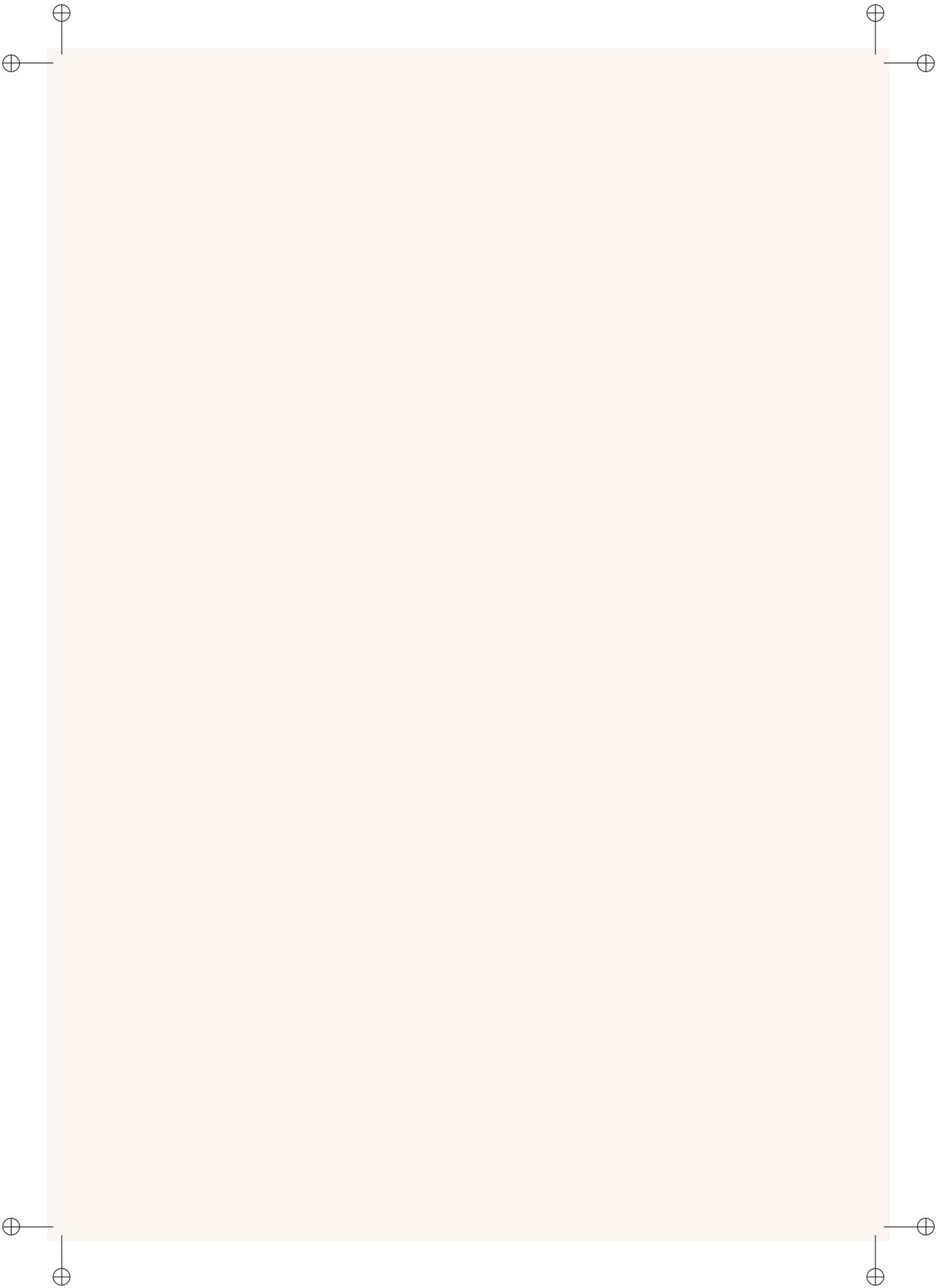
BEJA, Filomena Marona (2007). *A Cova do Lagarto*. Lisboa: Sextante.

DOSSE, François (2015). *O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida*. São Paulo: EDUSP.

LOURENÇO, Eduardo (2001). «Somos um povo de pobres com mentalidade de ricos». *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: D. Quixote, pp. 127-135.

MATTOSO, José (1998). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.

SILVA, Juremir Machado da (2003). *Getúlio*. Rio de Janeiro: Record.



Vagabunda – memórias da Grande Guerra pela pena de Mercedes Blasco

Fátima Mariano¹



¹ IHC – Nova FCSH, Portugal.

A escrita no feminino em tempo de guerra

Vagabunda: Seguimento às Memórias de uma Actriz. 1908 a 1919 (a partir de agora nomeado apenas *Vagabunda*) foi editado em 1920 e é apresentado como sendo a sequência de *Memórias de uma actriz*, dado à estampa em 1907. Trata-se de uma obra memorialista que abrange também os quatro anos «de ferro e fogo» (BLASCO, M., 1938: 113) que a actriz e escritora portuguesa Mercedes Blasco, o marido e os dois filhos viveram na cidade belga de Liège sob ocupação alemã durante a Primeira Guerra Mundial. A segunda parte do livro, intitulada *Na Bélgica Heroica. 1914-1919* e que está dividida em 16 capítulos, começa com uma breve explicação sobre a verdadeira causa do assassinio do arquiduque do Império Austro-Húngaro Francisco Fernando, que mais não foi do que a «continuação de outros episódios» (BLASCO, M., 1920: 206), e termina com uma homenagem ao povo belga, um povo «dotado para a lucta com vontade tenaz e intelligencia rija» (*id.*: 301).

Como a própria autora explica, não se trata de uma «obra de historiógrafo» (*id.*: 205), mas, sim, de «uma compilação de notas colhidas no centro mesmo da guerra e d'algumas observações pessoais» (*id.*: 205). O livro foi escrito após o seu regresso a Portugal, pois «era impossível escrever qualquer coisa sobre a guerra, na Bélgica, visto que os alemães andavam sempre a fazer perseguições em casa de cada um» (*id.*: 305). Não sendo um diário, esta segunda parte de *Vagabunda* relata-nos cronologicamente a vida de Mercedes Blasco na Bélgica ocupada, embora a ausência de referências temporais não nos permita perceber a que mês ou mesmo a que ano se refere a maioria dos episódios narrados, o que dificulta o acompanhamento do desenrolar da conflito, principalmente por parte de quem está menos familiarizado com a história da Grande Guerra ou mesmo por parte de quem queira traçar uma biografia mais pormenorizada sobre a autora.

Este livro insere-se naquilo a que Susana Margarida Gomes Silvério designa por «*escrita no feminino em tempo de guerra*... Uma escrita testemunhal, dialógica, de denúncia e declinação da guerra» (2003: 9), mas que durante muito tempo foi menosprezada como fonte histórica por não ser considerada autêntica nem realista, uma vez que as mulheres não tinham a experiência da guerra enquanto militares. «[...] the combatant's voice was more "authentic" or "realistic" than the civilian's» (ABREU, D. B., 2008: 8).

Como sublinha Sharon Ouditt, a simples ideia de que as mulheres tenham escrito sobre a Primeira Guerra Mundial, em particular, tem sido muitas vezes recebida com cepticismo. Afinal, «they weren't in it. They didn't bear arms, only glimpsed the blood and the muck of the battlefields from the shelter of the hospital, and thought plum puddings a Christmas treat rather than military ne-

cessity» (OUDITT, S., 2000: 1). E, no entanto, elas estiveram, de facto, na guerra:

Ordinary working women struggled to feed and maintain their families on severely reduced incomes, and often in the face of accusations of drunkenness or unchastity by the local authorities. Women lost husbands, fathers, brothers, sons; children grew up without fathers. When millions of men are involved in armed combat, the full record of war experience could not possibly be limited to theirs alone. (*ibid.*).

Estas são algumas das razões que explicam por que motivo *Vagabunda* não tem sido valorizado pela historiografia portuguesa, apesar de redireccionar o nosso olhar da história política, militar e económica – que durante várias décadas foram o foco quase exclusivo dos estudos sobre a Grande Guerra – para a história social e, mais especificamente, para a história dos civis, que mesmo não tendo pegado numa arma nem tendo estado num campo de batalha, foram igualmente vítimas dos horrores da guerra. Este livro é, por tudo isto, um valioso instrumento de análise e de compreensão deste outro lado da guerra, tantas vezes esquecido.

Além do mais, pese embora na sua quase totalidade nos relate o dia-a-dia de uma portuguesa na Bélgica ocupada, dois dos capítulos da segunda parte da obra – *Pela Pátria* e *No hospital* – falam-nos do contacto que Mercedes Blasco teve, enquanto enfermeira da Cruz Vermelha belga, com antigos prisioneiros de guerra portugueses, de como cuidou deles no hospital de Liège e de como ajudou as autoridades lusas no seu repatriamento. Memórias que são acompanhadas de fotografias da autora com alguns destes seus doentes e de relatórios escritos por eles, a seu pedido, sobre a forma como foram tratados pelos alemães enquanto viveram nos campos de concentração. Relatórios que «constituem documentos unicos e curiosos para elucidação dos vindouros, sobre os sentimentos humanitarios dos representantes da *kultur* d’Alem-Rheno, em pleno seculo XX» (BLASCO, M., 1920: 269), principalmente por se tratar de testemunhos maioritariamente de soldados, quando as memórias e os diários que chegaram até nós de prisioneiros de guerra portugueses são sobretudo de oficiais.

Esta preocupação de Mercedes Blasco com a memória futura, com o deixar testemunhos para as próximas gerações, é uma constante na sua obra. A própria escrita de *Vagabunda* resulta do facto de ela acreditar ser seu «dever contar qualquer coisa da colossal Epopéa de que [foi] testemunha ocular, no centro de acção mais forte e onde foram cair os primeiros estilhaços dos engenhos mortíferos, productos refinados da moderna arte de matar» (*id.*: 205).

Porém, antes de folhearmos a obra, desvendemos quem foi Mercedes Blasco.

Mercedes Blasco pela própria

Apesar da sua longa e conturbada vida pessoal e profissional, Mercedes Blasco é um nome pouco conhecido em Portugal. Figura em entradas de dicionários e de enciclopédias, mas não existe qualquer biografia que retrate de forma profunda a sua vida e obra, que coloque em confronto o seu pensamento e a sua acção, que contextualize historicamente os diversos regimes políticos nos quais viveu (Monarquia Constitucional, I República, Ditadura Militar e Estado Novo), que nos fale das figuras com as quais se cruzou e dos países pelos quais passou. Não nos cabe aqui fazer esse trabalho, mas, para uma melhor compreensão do seu livro *Vagabunda*, faremos uma breve apresentação biográfica da autora, socorrendo-nos, em grande parte, da sua obra *Memórias de uma actriz*, publicada em 1907.

Mercedes Blasco é o pseudónimo mais conhecido de Conceição Vitória Marques, nascida em 4 de Setembro de 1867, em Minas de São Domingos, no concelho alentejano de Mértola. O pai, José Maria Marques, era da região de Coimbra, trabalhou como engenheiro naval em Inglaterra (onde casou em primeiras núpcias) e como maquinista de 1.ª classe da Companhia Real. Da mãe, sabe-se apenas que era natural do Baixo Alentejo. O casal teve outra filha e um filho.

Pouco depois de ter nascido, mudou-se com os pais para Huelva, na província espanhola de Andaluzia. Quando completou sete anos de idade, a família passou a residir no Porto, onde as duas irmãs fizeram a sua instrução escolar. Desde criança, Mercedes Blasco sentia ter vocação para as letras, «apesar de muito preguiçosa em escrever» (BLASCO, M., 1907: 19). Contudo, sempre foi «doída pelo teatro» (*id.*: 23), especialmente pelo género dramático, para grande desgosto do pai, que queria que ela se dedicasse à medicina ou à literatura. Certa manhã, ainda menor de idade, decidiu fugir de casa para perseguir o seu sonho, dando, assim, início a uma preenchida vida como actriz.

Foi no Porto que se estreou, na peça *Grande Avenida*, no Teatro Chalet, momento em que adoptou o nome artístico Judith Mercedes Blasco «para desnortear a família» (*id.*: 11), embora nos cartazes figurasse apenas Judith Mercedes. Quando mais tarde debutou em Lisboa, passou definitivamente a usar o pseudónimo Mercedes Blasco, o qual utilizava mesmo em actos oficiais e com cujo apelido foram registados os dois filhos. Ao longo da sua carreira, actuou em diversos palcos em Portugal, Brasil, França, Reino Unido, Espanha, Itália e Bélgica.

Casou com o engenheiro-electricista belga Remi Ghekiere, com quem teve dois filhos antes de concretizado o matrimónio. Viviam em Liège, na Bélgica, quando a Grande Guerra começou, em Agosto de 1914, e aí permaneceram até ao fim do conflito. O filho mais velho, Stelio, ficou gravemente doente durante

a guerra, devido à alimentação deficiente, acabando por morrer. O mais novo, Marcelo, morreria anos mais tarde em Lisboa, também «vítima das provações» (GRANDE, s/d: 767).

De regresso a Portugal, escassearam os trabalhos como atriz e Mercedes Blasco, que tinha já publicado artigos em jornais (alguns com os pseudónimos Dinorah Noemia e Mam'zelle Caprice) e um livro (o já referido *Memórias de uma Actriz*), dedicou-se mais afincadamente à escrita para sobreviver financeiramente. Ela própria o assume em *Como eu fui Amada*, publicado em 1927:

Não quero pedir nada a ninguém. Enquanto tive jóias, vendi-as. Agora, que nada tenho que valha, vendo-te os segredos da minha alma, vendo-te o meu pudor, porque não penses que é de ânimo leve que te descubro o sacrário das minhas relíquias de amorosa.

Se meus filhos vivessem, eu não publicaria estas coisas nem muitas das que tenho escrito. (BLASCO, M., 1927: s/n).

Mercedes Blasco acabaria por se dedicar de corpo e alma às suas duas grandes paixões: a escrita e o teatro. Publicou mais de 30 obras, entre memórias, romances, peças de teatro, traduções, entre outras. Morreu na miséria, em Lisboa, no dia 12 de Abril de 1961, com 94 anos. O seu corpo foi sepultado no talhão dos Artista Teatrais no Cemitério dos Prazeres.

Na Bélgica ocupada

Quis o destino, como a própria Mercedes Blasco escreveu, que ela estivesse em Liège quando as tropas alemãs invadiram aquela cidade belga em Agosto de 1914. Ali se encontrava a matar saudades do marido e dos filhos depois de uma digressão em França, país ao qual deveria regressar em 1 de Agosto, o que acabou por não acontecer. Desde finais de Julho, circulavam na cidade rumores de que iria começar uma guerra entre a França e a Alemanha e, desde então, a Bélgica «se armou e preparou para resistir a qualquer assalto provável dos saxões» (BLASCO, M., 1920: 214). Os bombardeamentos germânicos nos arredores de Liège começariam no dia 2 de Agosto, altura em que Mercedes Blasco decidiu juntar-se à Cruz Vermelha belga.

Quatro dias depois, os alemães notificaram o burgomestre: caso não se rendesse, a cidade seria bombardeada a partir das 18 horas. Foi de imediato lançado um aviso à população de que partiriam vários comboios em direcção a Bruxelas para levar todos aqueles que quisessem deixar a cidade, como foi o caso de Mercedes Blasco e da família. Foi na capital belga que viveram durante duas semanas, com a ajuda dos bruxelenses e de Alves da Veiga, o ministro de Portugal na Bélgica. Mas, em 20 de Agosto, os alemães entraram na capital

«para d'ali seguirem até Mons, a fim de entrarem por esse lado em França – a terra prometida ao seu ambicioso Keyser» (*id.*: 227). A família acabaria por regressar a Liège, onde viveria quatro anos num autêntico inferno:

Eu tive de ficar n'aquele inferno até ao fim, não podendo sair logo no principio para a Inglaterra, como tencionava, porque o meu filho mais velho adoecera gravemente. Fecharam logo as fronteiras da Holanda com fios electricos e muita gente que tentou passal-a foi fulminada. Outros foram mortos a tiro pelas sentinelas – que houve sempre heroes que tentavam ir engrossar as fileiras dos defensores da sua patria.

Viviamos ali completamente isolados do resto do mundo. (*id.*: 233)

A partir daqui, Mercedes Blasco lança-se na descrição pormenorizada dos principais episódios que a família viveu, intercalando os relatos sobre o que vivenciou, com desabafos acerca do que estava a sentir e interpretações sobre o desenrolar da própria guerra, denunciando uma mulher não só preocupada com o seu futuro pessoal e familiar, mas também de toda a Europa. Através das redes clandestinas de distribuição de jornais e de panfletos, manteve-se sempre informada acerca do que se passava nos restantes países beligerantes, apesar do risco que corria ao manter consigo esses documentos, como nos conta a propósito do discurso que o presidente francês proferiu em 14 de Julho de 1916:

Belgica valente, Belgica sublime, o que o mundo te deve!
Assim o reconheceu tambem o Presidente da Republica Franceza, n'uma allocução ás tropas belgas, em Paris, em 14 de Julho de 1916. Este documento, cuja copia me foi dada, em Liège, por alguém que a obtivera em Paris – sabe Deus por que preço! – deu-me muito trabalho a conservar até aqui, pois que a cada passo os allemães andavam fazendo pesquisas pelas casas particulares, na esperança de encontrarem motivo para descarregarem a sua ira, e se me fosse encontrado não deixaria de ser fusilada. (*id.*: 216)

Que Mercedes é esta que perpassa em *Vagabunda*? Estamos na presença de uma mulher profundamente crente. Ao longo do livro, são várias as referências a Deus e à religião, que para ela era «o maior de todos os bens de um povo. Sem ella, afundamo-nos no desespero, na descrença e, muitas vezes, no crime (*id.*: 242). A sua fé era de tal forma inabalável que acreditava que Deus não deixaria «voltar a humanidade aos tempos execrados do barbarismo, depois de ter sido tão profundamente perturbada na labuta sagrada do pão quotidiano» (*id.*: 228). Era crente, mas não beata:

Longe d'isso. Não ando pelas egrejas a resmungar «padre-nossos», como tantas que por lá usam os joelhos e mal sahem a porta começam a fazer mal ao seu proximo, calumniando-o e negando-lhe uma codea de pão. Mas tenho fé na protecção divina e rezo... rezo com a alma. (*id.*: 243)

O seu amor a Deus era igualável ao amor à Pátria, ou melhor, às duas Pátrias: Portugal e Bélgica. Um amor pelo qual se dispôs a passar pelo mais duro dos sacrifícios: a morte de um filho. Em nome desse patriotismo, recusou trabalhar para os alemães, ao contrário de outras mulheres, «criaturas de fraca vontade, com raras exceções, e desarmando facilmente, ante uma situação um pouco complicada» (*id.*: 238). Mercedes criticava aquelas mulheres que «com os maridos batendo-se no campo de batalha para reconquistarem a sua pobre Bélgica opprimida, abriam também os braços aos homens da mesma raça d'aquelles, que talvez, mesmo na hora d'esse amor odioso, estavam matando ou mutilando o pae dos seus filhos» (*ibid.*).

Mercedes nunca aceitou cantar para a «soldadesca germânica» (*id.*: 242), o que lhe teria permitido ganhar muito dinheiro e viver desafogadamente e, sobretudo, ter-lhe-ia permitido salvar o filho mais velho. Stelio adocece no início da guerra e nunca recupera, devido «à falta de alimentos adequados à sua idade» (*ibid.*). Durante o conflito, os medicamentos escassearam nas farmácias e os bens alimentares atingiram preços que a família não podia suportar. «O pequeno morria. Morria de fome, que não era matar a fome, mas enganar-a apenas, a alimentação irrisoria que eu podia dar-lhe» (*id.*: 244), desabafa Mercedes. Seis meses depois, presumivelmente no início de 1915, Stelio morre, e nem nesse momento a escritora portuguesa se arrependeu da decisão tomada: «Talvez haja quem me censure por este... exagero, dirão, de patriotismo. Cada um tem a sua maneira de ver» (*id.*: 241).

Vagabunda mostra-nos ainda uma mulher altruísta. Embora sem qualquer formação nem experiência, assim que a guerra começou, alistou-se na Cruz Vermelha belga, trabalhando na clínica montada na Academia de Belas Artes, na Rue Jonfosse, perto de sua casa. Chegou mesmo a tentar sair da Bélgica para ir para as ambulância do *front*, onde os soldados portugueses combatiam, «para cuidar d'elles» (*id.*: 265), mas nunca o conseguiu.

Só após a assinatura do Armistício, em 11 de Novembro de 1918, pôde, de certa forma, concretizar esse seu desejo. Como já referimos, à clínica onde trabalhava chegaram inúmeros prisioneiros de guerra doentes, entre os quais vários portugueses, «cahidos nas mãos do inimigo, n'esse famoso combate de 9 d'Abril de 1918» (*ibid.*). Mercedes cuida «d'esses destroços humanos, que a crueldade saxonia» (*id.*: 267) devolveu com desvelo, transmitindo-lhes o conforto possível na sua língua materna. Estes foram «os unicos dias felizes» na vida de Mercedes «durante aquelles quatro anos de martyrio» (*id.*: 266):

*Lá nos hospitaes de sangue,
Senti-me um pouco feliz,
Ao dispensar meus cuidados
Aos homens do meu paiz.*

*Que olhar tão reconhecido
Que eles tinham pra mim,
Quando eu dizia: «Meu filho,
Que tens tu? Estás bem assim?»*

*Oh! santa mãe portuguesa!
Do negro horror sobre os trilhos,
Fiz tudo quanto em mim coube
Para salvar os teus filhos (id.: 265)*

A família regressou a Portugal em 1919, deixando o pequeno Stelio sepultado em Liège. Apesar de todas as provações pelas quais passou durante os quatro anos que viveu sob ocupação alemã naquela cidade belga, de se ter recusado a trabalhar para o inimigo, de ter perdido um filho e de ter cuidado dos prisioneiros portugueses aquando da sua libertação, Mercedes Blasco caiu «no meio da mais injusta e cruel indiferença, como se viesse de gosar as delicias de Capua...» (*id.*: 286).

Uma mulher que honrou Portugal lá fora e que caiu na tolice de passar fome, para não divertir os inimigos da sua pátria, que preferiu ao seu lar as salas de um hospital, onde os seus soldados agonizavam, não merece honrarias nem gratidão.
Mas tudo se paga. (*id.*: 293).

A desilusão foi tamanha que Mercedes chegou a ter saudades dos anos de inferno que viveu na Bélgica, «com todas as suas dores e misérias. Ali estava entre inimigos. Soffria resignada, na esperança de que tudo havia de acabar e melhores dia viriam forçosamente.» (*id.*: 294). Mesmo assim, o seu amor por Portugal falava sempre mais alto:

*Nas salas de um hospital,
Longe da Patria querida,
Eu dei aos nossos soldados,
Em carinho a minha vida.*

*Eu não sei bem definir
O mal que se abriga em mim...
Um mal traidor, mal estranho,
Que me aproxima do fim.*

*Quando eu um dia morrer,
Vítima d'esta canceira,
Quero ser amortalhada
Na minha qu'rida bandeira (ibid.)*

Neste tempo de evocação do centenário da Grande Guerra, temos assistido em Portugal à publicação ou reedição de obras escritas por muitos daqueles que viveram este período conturbado da história contemporânea, mas nenhuma de autoria feminina. Continua a privilegiar-se o olhar masculino, do político e/ou do militar, esquecendo-se que também as mulheres tomaram posição sobre a guerra, escreveram sobre a guerra, sofreram por causa da guerra. Talvez não tenham perdurado no tempo manuscritos inéditos escritos por mulheres, como aconteceu no caso dos homens, mas há diversas obras de autoria feminina que mereciam e deveriam ser reeditadas e interpretadas. Como foi o caso deste livro *Vagabunda*, reeditado em Agosto de 2017 pela Câmara Municipal de Mértola.

Referências Bibliográficas

ABREU, Denise Broille de (2008). *No Woman's Land? Women's Writings and Historical Representation in World War I*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Área de Concentração Língua Inglesa. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.

BLASCO, Mercedes (1907). *Memórias de uma Actriz*. Lisboa: Viuva Tavares Cardoso.

BLASCO, Mercedes (1920). *Vagabunda. Seguimento às Memórias de uma Actriz. 1908 a 1919*. Lisboa: J. Rodrigues.

BLASCO, Mercedes (1927). *Como eu fui Amada*. Lisboa: J. Rodrigues & C.^a.

BLASCO, Mercedes (1938). *Diário de uma Escriba*. Lisboa: J. Rodrigues & C.^a.

GRANDE *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa-Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada.

ODITT, Sharon (2000). *Women Writers of the First World War. An Annotated Bibliography*. London and New Yor: Routledge.

SILVÉRIO, Susana Margarida Gomes (2003). *Corpus delicti. Da mudez ao silêncio, mulheres em tempo de guerra: Die größere Hoffnung de Ilse Aichinger e Cassandra de Christa Wolf*. Mestrado em Literatura e Cultura Alemãs Moderna e Contemporânea. Coimbra: Faculdade de Letras.

A «velhinha janela» de Adília Lopes ou Poesia e realidade com Sophia e Pascoaes

Federico Bertolazzi¹



*lo vado verso il fiume su un cavallo
che quando io penso un poco un poco egli si ferma*

Sandro Penna

¹ Università di Roma Tor Vergata, Itália.

Cultivai a Infância. [...] Se conseguirdes atingi-la, ireis
ao próprio seio do Futuro.

Teixeira de Pascoaes

Na poesia de Adília Lopes a vida, a leitura e a literatura encontram-se e compõem uma dimensão de vivência onde a hierarquia entre as coisas é completamente livre. Num dos seus mais recentes livros, *Manhã*, de 2015, essa liberdade é, a meu ver, selada no poema «Duplex», nas seguintes palavras: «Tenho 54 anos e continuo a pensar como quando tinha 4. Sou feliz assim» (LOPES, A., 2015: 74). A estrutura infantil do pensamento, mas não da sua manifestação, é, de facto, um recurso primário para Adília, é essa estrutura que lhe consente a liberdade necessária para a sua relação com o mundo; a partir das coisas Adília recebe uma influência que, depois de elaborada, devolve à realidade, numa troca mútua, habitual nos artistas, mas que para ela tem a marca clara da ausência de sobreestruturas adultas, estratificando-se numa «gramática da fantasia» que por leveza e liberdade convoca, pelo menos empaticamente, a agilidade criativa de um mestre da compreensão e da vivência da infância como Gianni Rodari (RODARI, G., 1974).

Ligado expressamente ao mundo da infância por muitos dos textos e também visualmente, através das fotografias incluídas no volume, *Manhã* pode ser considerado, pelo menos em parte, um livro de memórias. A memória é o instrumento aglutinador da experiência e é empregue com naturalidade, compondo uma atmosfera leve, suspensa no tempo, onde os gestos são rarefeitos e delicados, como no poema «O Sr. Afonso»:

O Sr. Afonso era o enfermeiro que me dava injeções em criança. Vinha a casa. Nunca me fez doer. Nunca tive medo de levar injeções graças ao Sr. Afonso. Eu imaginava, mas sabia que era uma fantasia, que o Sr. Afonso era o Afonso Henriques. Era D. Afonso Henriques que me dava injeções. Não conhecia mais Afonsos. (LOPES, A., 2015: 54)

Como disse acima, a leitura e a vida fundem-se: neste caso uma figura da história pátria sobrepõe-se à personagem do dia-a-dia, na evocação de uma fantasia infantil já então deliberadamente cultivada. A mitificação do quotidiano é um mecanismo tipicamente adiliano e, para usar as suas próprias palavras, é «absolutamente Pop», assim como é Pop o uso das citações, sejam elas tiradas de textos sagrados da literatura mais canónica ou da cultura popular; estas citações vivem através da mesma respiração livre, e encontramos-las espalhadas

pelos textos, oxigenadas por essa liberdade². Vou citar a exemplo disto dois poemas diferentes:

«Let's dance»

Put on your red shoes and dance the blues cantava David Bowie em 1983.
Não é preciso os red shoes. Gosto mais de dansar descalça como Ava Gardner.

§

«Açúcar»

Barthes escreveu já não sei onde cito de cor: o açúcar é violento. Acho que tem razão. (LOPES, A., 2015: 36, 94)

Mesmo a cultura erudita, em Adília, aparece como algo de não aprendido mas de vivido, como no caso do semiólogo francês (lembrado aqui por uma sua curiosa frase), ou mais à frente o de Camões e de outros personagens que encontramos lado a lado com as pessoas/personagens do dia-a-dia: o enfermeiro Sr. Afonso, a professora de inglês Miss Helen, o avô Raul, os diferentes amigos, e etc. Ora, este uso das citações, embora conotado da maneira que acabámos de ver, não foge à regra geral das citações explícitas, i.é., de serem declaradas e de estabelecer ligações directas com outros textos e outros autores. No primeiro dos casos citados, para além do tom Pop, a palavra «dansar», com grafia em -s-, remete para uma outra citação que se segue no livro, no poema «Dansar», e com a qual Adília explica a escolha ortográfica e acrescenta pormenores de várias ordens:

Desde que comecei a dansar escrevo dansar com s como a Sophia. Danso na minha cozinha descalça. Danso sozinha para os gatos. Gosto de dansar sem música o tempo que a ampulheta do meu avô Raul mede: 10 minutos. Posso virar a ampulheta ao contrário e dansar mais 10 minutos. Posso dansar assim até ao infinito. Tenho diabetes tipo 2, devo dansar por dia 30 minutos. Também ponho a caixa de música a tocar e danso. É a caixa de música que a minha mãe me trouxe do aeroporto de Frankfurt, no final dos anos 60, quando voltou de um congresso de Botânica em Darmstadt. Esta caixa de música é um abeto com um casamento de passarinhos à volta. É cor-de-rosa e verde. Há um romance de Stendhal que se chama *Le rose et le vert*. Ainda não li. Mas tenho o livro. Posso ler. Gosto de pensar nestas coisas enquanto danso. Enquanto danso, penso. Penso e giro. De girar e de gerir. Enquanto danso, raciocino e raciocino melhor. Enquanto danso, rezo pela paz. Enquanto danso, descanso. O meu pâncreas melhora. Só coisas boas.

² Sobre este tema veja-se Rosa Maria Martelo, «Adília Lopes – Ironista», *Scripta*, (Belo Horizonte), v. 8, n. 15, 2^o sem. 2004, pp. 106-116.

Tenho uma cassette de rock jugoslavo que a minha intérprete em Sarajevo, a Amra, gravou para mim. Estive em Sarajevo em maio de 1991. Também danso rock. Dansar é leve e intenso como diz a Teresa Amado. (LOPES, A., 2015: 77)

Este poema é uma pequena súplica de tudo quanto é bom na poesia de Adília, e mereceria uma análise mais demorada do que eu posso fazer agora, mas a breve listagem das personagens (pessoas e animais) aqui convocadas dá a medida do desenovelar dos pensamentos que Adília consegue: Sophia, os gatos, o avô Raul, a mãe, Stendhal, a intérprete Amra, Teresa Amado... O mesmo poder-se-ia fazer enumerando os objectos e as acções descritas e ter-se-ia uma ideia daquela leveza e rarefacção de gestos a que me referi acima. O texto tem um equilíbrio supremo em virtude da também suprema liberdade com que foi concebido e que permite a conjugação sincrónica da realidade e da imaginação.

No texto encontra-se também uma nova citação explícita que diz respeito a Sophia de Mello Breyner Andresen, tida como exemplo para a reestruturação ortográfica da palavra 'dança' e derivados. De facto, Sophia no tempo em que havia o enésimo acordo ortográfico em discussão no Parlamento declarou a um jornal: «A única palavra portuguesa cuja ortografia precisa de ser mudada é dança, que se deve escrever com s, como era antes, porque o 'ç' é uma letra sentada» (ANDRESEN, S., 1991: 13). Estamos perante mais uma homenagem que Adília presta a Sophia, coisa não rara nos seus livros já que Sophia é considerada «mestra» por Adília, que não faz mistério da sua admiração, como bem analisaram Rosa Maria Martelo (MARTELO, R. M., 2010) e Sofia Silva (SILVA, S., 2013).

Contudo, ao lado das citações explícitas há também citações implícitas, pelo menos uma, pelo que me foi dado encontrar, cujo interesse remete-nos directamente para um âmbito circular no diálogo entre mestres e discípulos. Com efeito, em *Manhã*, encontra-se um poema sem título que diz:

Chego à janela porque preciso de ar e de árvores. Ah, se não fosse esta velhinha janela onde me vou debruçar para ouvir a voz das cousas, eu não era a que sou. (LOPES, A., 2015: 108)

Há aqui uma felicíssima apropriação – «decalque» é a palavra escolhida nestes casos por Adília (LOPES, A., 2004: 29) – de uma parte da primeira quadra da «Canção de uma Sombra» de Teixeira de Pascoaes, poema publicado inicialmente em 1907 no livro *As Sombras* (Lisboa: Ferreira) e sucessivamente modificado até à sua forma final que é a seguinte:

Dir-se-á que eu nasci
das árvores sombrias
que estreitam, n'um abraço,

A minha antiga casa...
Que minha alma nasceu
Da luz dos claros dias
E do infinito que há
No palpar d'uma aza...
(Do *Sempre*)

Ah, se não fosse a névoa da manhã
E a velhinha janela, onde me vou
Debruçar, para ouvir a voz das cousas,
Eu não era o que sou.

Se não fosse esta fonte, que chorava,
E como nós cantava e que secou...
E este sol, que eu comungo, de joelhos,
Eu não era o que sou.

Ah, se não fosse este luar, que chama
Os espectros à vida, e se infiltrou,
Como fluido mágico, em meu ser,
Eu não era o que sou.

E se a estrela da tarde não brilhasse;
E se não fosse o vento, que embalou
Meu coração e as nuvens, nos seus braços,
Eu não era o que sou.

Ah, se não fosse a noite misteriosa
Que meus olhos de sombras povoou,
E de vozes sombrias meus ouvidos,
Eu não era o que sou.

Sem essa terra funda e fundo rio,
Que ergue as asas e sobe, em claro voo;
Sem estes ermos montes e arvoredos;
Eu não era o que sou. (PASCOAES, T., 1996: 52)

A «Canção duma sombra» é um poema paradigmático para Pascoaes, poeta que fez da paisagem fonte e foz do seu canto, como a epígrafe autoreferencial desta canção demonstra. Pascoaes é verdadeiramente mestre para todos aqueles poetas que olham para o mundo do real como para a própria alma, e na decifração do enigma do universo procuram a chave para a decifração da alma humana. Ele conduz a sua existência de poeta em fusão total com as coisas e vive a poesia com a intensidade física que uma mente imaginífica requer. O seu mundo de visões, de sombras, de numes, a sua «vida etérea», constitui um teatro onde a

concretude do real é sublimada e a experiência torna-se aparição. Pascoaes pratica essa poesia bem assente no chão, procurando uma libertação espiritual através das palavras que percorrem o espaço em busca de uma coincidência, dispensando a literatura como arte (ou artifício) e concretizando-se numa poesia *in-mediata*, que seja directamente ligada às coisas que compõem a vida.

A «Canção duma sombra» já tinha sido anteriormente decalcada por Adília que em *César a César*, livro de 2003, escreve:

Se não
fossem
as minhas
coisas
eu não
era
a que sou (LOPES, A., 2014: 508)

sublinhando justamente o aspecto que nos leva a Sophia: a ligação com as coisas, o seu reconhecimento, na epifania do quotidiano; o acontecer da poesia pela ausência de distância entre imanência e transcendência, entre o homem e as coisas, na pura existência em que alberga a essência que o poeta reconhece e diz. É este um elo de ligação muito forte entre estes três poetas, pois a citação directa e implícita de Pascoaes que Adília integra na sua obra revela mais uma vez a afinidade com Sophia. De facto era este o aspecto da poesia de Pascoaes que mais que tudo fascinava Sophia a qual lhe dedicou uma atenção crítica e, diria mesmo, uma afeição literária que emergem em vários textos e que duraram a vida toda. Já analisei a questão anteriormente (BERTOLAZZI, F., 2016) e não irei repetir aqui o que disse na altura, mas para que fique claro que Pascoaes foi uma presença constante na reflexão metapoética de Sophia citarei os textos em que a ele se refere e que testemunham uma admiração e uma afinidade constantes a respeito do tema acima apontado: o da relação do homem com as coisas, que foi central para ambos e que também pertence a Adília, que aqui o recupera e apresenta novamente. Para que seja clara a admiração que Sophia tinha para Pascoaes segue-se aqui uma pequena lista de textos em que há referências a Pascoaes:

1953 «[Teixeira de Pascoaes é um poeta à margem de tudo...], *Cadernos de poesia*, n. 14, pp. 23, 32.

1953 «Teixeira de Pascoais», *Diário popular*, 15/7/1953, pp. 4, 10 [«A primeira vez que fui a Pascoaes...»].

1957 «Teixeira de Pascoaes – Solidão e poesia», *Diário popular*, 15/8/1957, suplemento «Quinta-feira à tarde», n. 36.

- 1957 «Teixeira de Pascoaes e o seu tempo», *Diário popular*, 14/11/1957, suplemento «Quinta-feira à tarde», n. 49.
- 1960 «Poesia e realidade», *Colóquio*, n. 8, abril de 1960, pp. 53-54.
- 1961 «Maria Helena Vieira da Silva», *Almanaque*, março-abril 1961, pp. 70-71.
- 1975 «Poesia e revolução», intervenção no congresso APE, 10-11/5/1975, republicado in *O nome das coisas*, Lisboa, Moraes, 1977, pp. 77-80.
- 1992 «Viagem a Pascoaes», *Cadernos do Tâmega*, junho de 1992, pp. 78-79.
- 1998 «Sophia de Mello Breyner Andresen escolhe Teixeira de Pascoaes», resposta ao convite do Conselho Nacional de Educação in *Educação: memórias e testemunhos*, Lisboa, Gradiva, 1998, pp. 47-48.

Sophia, no texto de 1992, deixa-nos um retrato do poeta que é altamente esclarecedor do papel fundador que ele teve em relação à poética que partilha com outros, nestas palavras encontramos os traços fundamentais que ela própria reconhece para a sua própria maneira de entender a poesia e que é, depois dela, a de Adília que, *mutatis mutandis*, nela vigora. Leiamos como Sophia falava de Pascoaes em 1992:

A primeira vez que fui a casa de Pascoaes fui sozinha a cavalo. Não sabia o caminho, ia perguntando. Mas perdi-me. Perdi-me nos campos – passei debaixo de uma latada de vinha deitada sobre o cavalo. Por isso em vez de chegar pela entrada da frente, cheguei pelas traseiras, por detrás da fonte. Estava uma manhã de nevoeiro, suspensa entre o visível e o visionário e era como se eu avançasse dentro de um poema de Pascoaes. Ele estava à janela e viu-me surgir ao pé da fonte. Eu, de fora apercebi-me só de um vulto vago na penumbra do interior. Contornei a esquina da casa à procura de uma porta e foi ele que me abriu essa porta.

Eu disse quem era e ao que vinha e que me tinha perdido no caminho. Ele disse:

– Por aquele caminho nunca tinha chegado ninguém – quando vi sair do nevoeiro uma menina loira montada num cavalo branco julguei que fosse uma aparição.

Pascoaes era muito magro, não muito alto, já velho mas rijo, atento. Parecia envelhecer como uma árvore. O seu rosto cavado e bem desenhado era belo e nobre, um rosto inspirado, trespassado, atravessado por imagens e vozes. Era um homem simples, atencioso, com belas maneiras antigas – intensamente português como a sua maravilhosa casa com os doze apóstolos de granito no cimo dos três muros do pátio.

A sua conversa era única: falava de São Pedro e São Paulo como se os tivesse encontrado e falado com eles à beira de um caminho nos seus passeios pela serra – da Assíria e da Caldeia como se lá tivesse vivido – das ninfas

pagãs como se morassem no seu jardim. A sua conversa era terrestre e metafísica. Com o mesmo fervor falava da água, da vinha, da trovoadas, dos frutos. Tudo era maravilhoso e nada era insólito, ou trivial, só talvez o bom senso o pudesse escandalizar. Para ele o visível e a visão eram irmãos. Tudo era acolhido com fervor como um dom. Nessa tarde a certa altura disse-me que era um dom a velhice pois a velhice «é a nossa preparação para a eternidade». Demos volta à casa maravilhosa – os longos corredores de pedra, a grande cozinha escura – a sala de jantar com o tecto em abóbada recoberto de pratos da Índia, à maneira portuguesa antiga – o escritório, os livros, os desenhos, as salas onde as penumbras se viam ao espelho – e lá fora no nevoeiro suspenso os doze apóstolos de granito, o horizonte semi-velado das montanhas, os arvoredos. E à medida que falava via-se a sua unidade com aquele lugar e como a sua poesia era a voz e a realidade de cada coisa. Como ele era o poeta que tinha escrito:

Ah se não fosse a bruma da manhã
E a velhinha janela onde me vou
Debruçar para ouvir a voz das coisas
Eu não era o que sou. (ANDRESEN, S., 1992: 78-79)

Sophia conclui citando a já famosa quadra da «velhinha janela» que apresenta de forma sintética a visão de Pascoaes que também encontramos na sua prosa, principalmente em *A Arte de Ser Português*, livrinho datado de 1915, e no qual a relação entre a paisagem como fonte da sensibilidade nacional é medida nos traços da língua que nela afunda as raízes e para ela abre a sua copa. Então Adília, apropriando-se desta quadra, também se coloca neste domínio; embora as coisas dela sejam outras, embora o mundo dela seja outro, a maneira de se relacionar com as coisas e com o mundo é a mesma, quer-se a mesma. Ignoro se Adília conhece todos os textos em que Sophia se refere a Pascoaes, mas a rede de relações intertextuais assim criada parece-me significativa. Para tornar ainda mais claro qual é o domínio desta poética convirá referir-se a um dos textos mais lúcidos (e curiosamente menos citados) de Sophia, «Poesia e realidade», de 1960, no qual ela explica a relação do poeta (e do artista *tout court*) perante a realidade e a sua maneira de se relacionar com ela através da sua própria arte. Justamente porque pouco conhecido, e porque essencial na definição desta poética que reúne Adília, Sophia e Pascoaes, vou citar o texto na íntegra pondo a negrito as partes que poderia ter retirado para citar de forma avulsa, para maior facilidade de leitura.

Poesia e realidade

Ignorante de versos é o poeta

Teixeira de Pascoaes

Se ponho antes das minhas palavras esta frase de Pascoaes não é porque ela desminta tudo quanto se possa dizer e tudo quanto eu possa dizer sobre poesia, mas sim porque ela afirma que toda a definição de poesia que eu possa encontrar está assente num limite.

Eu sei que nunca se dirá tudo o que a poesia é. Nenhuma análise, nenhuma teoria explicará o que a torna tão necessária a alguns homens e o que a torna tão indiferente a outros.

Aquele que tem o sentido da poesia reconhece-a imediatamente, como aquele que tem sede reconhece a água. Sem necessidade de análise, de conceitos e de teorias.

Mas aquele que não tem o sentido da poesia não a reconhece nunca, por maior que seja a sua cultura e por mais vasta que seja a sua informação.

Nenhum sistema de filosofia, nenhum tratado de estética pode ensinar a distinguir um poema verdadeiro dum falso poema.

Sabemos da poesia que ela é uma necessidade, mas que não é uma necessidade geral.

Como necessidade, sabemos que ela é uma necessidade elementar e vital e não uma necessidade secundária.

De facto, um homem que precisa de poesia, precisa dela não para *ornamentar* a sua vida, mas sim para viver.

Precisa dela como precisa de comer ou de beber. Precisa dela como condição de vida, sem a qual tudo é apenas acidente marginal e cinza morta.

A palavra poesia é usada em três sentidos: Chamamos poesia à *Poesia em si*, independente do homem. Chamamos poesia à relação do homem com a Poesia do Universo. E chamamos poesia à linguagem da poesia, isto é, ao poema.

Para tornar claro o que vou dizer, chamarei Poesia à *poesia em si*, poesia à relação do homem com a Poesia e poema à linguagem da poesia.

A POESIA

A Poesia existe em si – independente do homem. Realidade das coisas, ela existe mesmo onde ninguém a vê e onde ninguém a conhece³.

³ Nota do original de Sophia: «Novalis diz: “A poesia é o autêntico real absoluto”, mas a palavra absoluto dá à sua frase um sentido idealista a que não adiro».

O homem da nossa época vê maravilhosas fotografias dos anéis de Saturno. É possível que nas futuras viagens interplanetárias o homem possa desembarcar em Saturno e caminhar através da sua beleza, conhecendo a sua Poesia. Mas assim como a beleza já existia antes de o homem ali ter chegado, assim também a Poesia de Saturno é anterior às viagens no espaço, às fotografias dos observatórios e até ao facto de sabermos que Saturno existe e tem anéis. Pois a Poesia é a própria existência das coisas em si, como realidade inteira, independente daquele que a conhece.

Porque não somos nós que criamos o mundo.

Se o poeta procura tanto a solidão, não é só para fugir ao rumor e à agitação, mas também para ver as coisas, quando elas estão sòzinhas. A emoção que sentimos ao entrar numa casa deserta ou num jardim abandonado, é a emoção de vermos como as coisas sem nós existem, na sua própria realidade, *em si*. É com esse *em si* que o poeta quer entrar em relação.

A poesia

A poesia é a relação do homem com a Poesia. Ou melhor: **a poesia é a relação pura do homem com as coisas. Isto é: uma relação do homem com a realidade, tomando-a na sua pura existência.**

O poeta é aquele que vive com as coisas, que está atento ao real, que sabe que as coisas existem⁴.

Pascoaes diz:

Ninguém contempla as coisas admirado;
Dir-se-á que tudo é simples e vulgar...
E se olho a Terra, a flor, o céu doirado,
Que infinda comoção me faz sonhar!

Esta relação com a realidade é essencialmente encontro e não conhecimento.

A atitude do homem de ciência perante a Realidade é igual à atitude de um anatomista perante um corpo morto que ele estuda e analisa.

A atitude do poeta perante a Realidade é igual à atitude do amante perante um corpo vivo com o qual ele se encontra, vive, se une e se confunde.

A poesia só é conhecimento por consequência, isto é, na medida em que de todo o encontro nasce necessariamente conhecimento.

⁴ Nota do original de Sophia: «É preciso aqui citar as palavras de Rimbaud: "J'ai une visionne merveilleuse". E também as palavras de M. H. Vieira da Silva: "Os meus quadros têm sempre um ponto de partida real. É preciso não esquecer que o pintor se habitua a olhar para as coisas e sabe realmente como elas são, enquanto que os não-pintores só vêm por fórmulas".

O não pintor, o não-poeta, vê por fórmulas e a sua visão é preconcebida e morta. A visão do poeta é original, limpa de intermediários, pura, viva e descobridora.»

O poeta não tem curiosidade do Real, mas sim necessidade do Real. A verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas.

Ao longo de todos os poemas do mundo, os poetas pedem o abraço total com a poesia. Diz Hölderlin:

*Concedei-me um só estio, ó Poderosas!
E um outono ao meu canto maduro,
Que o meu coração mais pronto do doce
Jogo farto, então morra!*

*A alma que em vida o divino direito
Não alcançou, também não repousa lá baixo no Orco;
Mas se uma vez o Sagrado, aquilo
Que ao peito me é caro, o Poema, atingir,*

*Benvindo então, silêncio do reino das sombras!
Contente estarei, ainda que a lira
Me não acompanhe; uma vez*

Terei vivido como os deuses e mais não preciso. (Trad. de Paulo Quintela)

Esta fome de encontro absoluto com a Poesia está presente em todos os poetas, com mais ou menos força, com mais ou menos evidência.

A união com a Poesia e não o poema é a finalidade do poeta.

Mas por mais real que seja o encontro, nunca é total; por mais funda que seja a união, nunca é absoluta. A relação do homem com as coisas nunca é uma túnica sem costura. Há sempre uma lacuna. Essa lacuna o poeta leva-a como uma ferida na sua carne ou, como diz Hölderlin, como um espinho no seu peito. No poema «Fantasia ao anoitecer» ele diz o que essa lacuna é:

*Para onde irei eu? Vivem os mortais
De soldo e trabalho; alternando em fadiga e repouso
Tudo se alegra; porque não dorme então
Nunca em meu peito o espinho?*

*No céu da tarde floresce toda uma primavera;
Incontáveis florescem as rosas e tranquilo aparece
O mundo áureo: oh! levai-me para lá,
Nuvens purpúreas! e que lá em cima*

*Em luz e ar se dissolvam meu amor e dor! –
Mas, como corrido da súplica louca, fuge
O encanto; faz-se escuro, e solitário
Sob o céu, como sempre, me encontro.*

(Trad de P. Quintela)

É nesta lacuna, nesta impossibilidade de fusão com a Poesia, nesta distância que o separa dos Deuses, que o espírito de Hölderlin se despedaça, vencido. É perante esta lacuna que Rimbaud renega a Poesia, quebra a poesia e se refugia na aventura.

E é no momento desta lacuna que o poema surge como um mediano. O poema vem como um intermediário, é ele que torna possível que a poesia não se quebre contra os seus próprios limites. Podemos dizer por isso que o poema é liberdade.

Mas Hölderlin e Rimbaud prosseguiram a sua busca para além do poema. Rimbaud diz:

*Non plus ces boissons pures
Ces fleur d'eau pour verres;
Légendes ni figures
Ne me désaltèrent.*

Entre a Poesia e sua sede Rimbaud não aceita nenhum intermediário. Escreve ele:

Et j'ai vu quelque-fois ce que l'homme a cru voir.

Hölderlin diz-nos que achou «a estrada para os Deuses». Essa estrada ele a seguirá para além do poema e para além da loucura, quebrando o seu espírito na busca do encontro total.

O poema

O terceiro sentido da palavra poesia é o poema.

É só neste sentido que a poesia é *poiein* – criar.

O poeta vê a Poesia, vive a poesia e faz o poema.

A Poesia e a poesia não são criação. São realidade e vivência. Porém o poema é criação, é um objecto a mais no mundo, uma realidade entre as realidades.

Mas a finalidade do poeta não é acrescentar objectos à natureza. O mundo não precisa nem de retratos que o repitam nem de ornamentos que o enfeitem.

O poema aparece, porque é necessário à existência do poeta. É por isso que Rilke diz que o único julgamento duma obra de arte está na sua origem.

Linguagem da poesia, o poema é mais do que uma expressão da poesia. É uma realização, uma forma de transformar em coisa o nosso amor pelas coisas.

O poema aparece como um mediano. Aparece ao lado da lacuna, que impede a união absoluta com a Poesia. É uma forma de tornar total o que estava incompleto.

Não podendo fundir totalmente a sua vida com a existência das coisas, o poeta cria um objecto em que as coisas lhe aparecem transformadas em existência sua.

Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissolúvelmente unidos.

Por isso o poema é o selo da aliança do homem com as coisas. (ANDRESEN, S., 1960: 53, 54)

Temos aqui uma súpula da poética de Sophia, anterior às mais célebres «Artes Poéticas» várias vezes reproduzidas. E para além da clareza com que é descrito o processo criativo, na tripartição Poesia/poesia/poema, que sintetiza o anélito à união com o objecto do fascínio vivido pelo poeta (ou pelo artista), parece-me haver também latente a questão da liberdade, no sentido em que a criação original só pode ser tal quando livre de constrações, sejam elas quais forem. E a clareza do olhar, a pureza primigénia que Sophia procura na relação com as coisas não é princípio que actua apenas na poética, mas, e justamente por isso, também na dimensão ética e social da participação do poeta na sociedade. Por isso a descrição que acabámos de ver, da necessidade da poesia na vida do homem, será convocada por Sophia anos mais tarde numa reflexão de cunho mais expressamente político em ocasião do congresso da Associação Portuguesa de Escritores que, em 1975 voltava a existir depois da sua extinção forçada pelo regime salazarista em 1968. Parece-me importante que naquele momento tão política e socialmente agitado o primeiro pensamento de Sophia é, de novo, para Teixeira de Pascoaes, e, justamente, para a quadra que Adília também escolheu reter. Vejamos como se coloca nesse novo contexto a quadra em apreço:

Poesia e revolução

O amor positivo da vida busca a inteireza. Porque busca a inteireza do homem a poesia numa sociedade como aquela em que vivemos é necessariamente revolucionária — é o não-aceitar fundamental. A poesia nunca disse a ninguém que tivesse paciência.

O poema não explica, implica. O poema não explica o rio ou a praia: diz-me que a minha vida está implicada no rio ou na praia. Como diz Pascoaes:

**Ah se não fosse a bruma da manhã
E esta velhinha janela onde me vou
Debruçar para ouvir a voz das coisas
Eu não era o que sou**

É a poesia que me implica, que me faz ser no estar e me faz estar no ser.
É a poesia que torna inteiro o meu estar na terra. E porque é a mais

funda implicação do homem no real, a poesia é necessariamente política e fundamento da política.

Pois a poesia busca o verdadeiro estar do homem na terra e não pode por isso alheiar-se dessa forma de estar na terra que a política é. Assim como busca a relação verdadeira do homem com a árvore ou com o rio, o poeta busca a relação verdadeira com os outros homens. Isto o obriga a buscar o que é justo, isto o implica naquela busca de justiça que a política é.

E porque busca a inteireza, a poesia é, por sua natureza, desalienação, princípio de desalienação, desalienação primordial. Liberdade primordial, justiça primordial. O poeta diz sempre:

«Eu falo da primeira liberdade».

Dessa unidade fundamental da liberdade e da justiça o poeta formou o seu projecto oposto à divisão. (ANDRESEN, S., 1977: 77)

Eis a passagem fundamental: o poeta enfrenta e procura com a mesma exactidão, com a mesma justeza, a relação do homem com as coisas e do homem com o homem. Por isso a poesia que mostra quanto a vida do homem está implicada no real, é uma moral. Na exactidão da palavra com que o poeta diz a verdade que vê, a justeza, há também o fundamento da justiça, que daí deriva. Então percebe-se como um poeta que parece estar a léguas do fervor político pré e pós revolução, como Pascoaes, possa ser chamado em causa para exemplificar o porte político que, naturalmente – diz Sophia, toda a poesia tem.

Como nota Sofia Silva no já citado ensaio, Adília também se reconhece neste aspecto:

Numa entrevista, Adília Lopes declara: «Para mim o ético e o estético são a cara e a coroa, as duas faces, de uma mesma moeda.» Em seu livro *A Mulher a Dias*, diz ainda: «Meus textos são políticos, de intervenção, cerzidos com minha vida».

(...)

É verdade que, ao ler os poemas de Adília, a maior parte das vezes nos sentiremos muito distantes do universo da autora de *Dual*. Mas é como se com Sophia estivéssemos num mundo de substantivos concretos, mas um mundo concreto que seria, por assim dizer, mais elevado. Adília, ao incorporar os objectos de consumo do cotidiano e ações banais parece simultaneamente deslocar e levar adiante um projecto de atenção à imanência. (SILVA, S., 2013: 269)

Eis a questão que aqui me interessa, «a atenção a imanência». Essa atenção opera de uma forma que gosto de relacionar com a epígrafe que escolhi para este ensaio. O dístico de Sandro Penna usado por Giorgio Agamben para mostrar a «idea della cesura», no seu *Idea della prosa* (AGAMBEN, G., 2002) em que a cesura, pausa métrica, passa a representar, *lato sensu*, uma pausa na linguagem:

Il cavallo, su cui viaggia il poeta, è, secondo un'antica tradizione esegetica dell'Apocalisse giovannea, l'elemento sonoro e vocale del linguaggio. Commentando Ap. 19-11, in cui il logos è descritto come un cavaliere «fedele e verace» che cavalca un cavallo bianco, Origene spiega che il cavallo è la voce, la parola come proferimento sonoro, che «corre con più slancio e più rapidità di qualsiasi destriero» e che solo il logos rende intellegibile e chiara. (AGAMBEN, G., 2002: 23)

Essa suspensão da linguagem do poeta descrita por Penna parece-me as-sentar com elegância à suspensão praticada por Adília no fluir do tempo. A sua atenção dirigida para as micropaisagens do quotidiano refreia a palavra, que se oferece ao dizer. Nesse dizer, limpo e claro, ela também, como Sophia, reconhece o empenho todo do ser, a implicação do homem no real que faz com que cada gesto (artístico) seu seja coincidente a uma necessidade e portanto justo, exacto, necessário.

Para fechar as referências de Adília a Sophia através da ligação à quadra de Pascoaes, citarei só mais o exemplo de 1997 (publicado em 1998) quando, a pedido do Conselho Nacional da Educação, Sophia foi convidada a citar um texto a seu ver significativo sobre o tema da educação, nessa ocasião ela recupera a já vista quadra da «velhinha janela» e comenta:

Não me ocorre nenhum outro texto recente que possa citar. Aliás textos mais antigos pouco podem adiantar. Pois o principal problema da educação moderna é constituída [sic] pela nova forma de deseducação – por aquilo a que se pode chamar mesmo «A Hydra da deseducação»: consumismo, culto do Bezerra de Oiro, doenças diversas da comunicação social e da televisão. Mas para ser concreta vou focar apenas alguns pontos.

Creio profundamente que só a arte é didáctica porque a arte não explica mas implica. Penso que como se fazia na Grécia Clássica a educação deve começar pela ginástica e pela dança, pela música e pela poesia.

É na poesia que verdadeiramente aprendemos a falar. A criança deve aprender de cor poemas antes de saber ler e deve aprender a dizê-los em voz alta com o ritmo e a entoação certa – antigamente nas aldeias, quer soubessem ou não ler, quer adultos quer crianças quasi todas as pessoas sabiam poemas de cor.

Para isso é preciso preparar os professores pois só algumas pessoas têm um sentido inato da dicção. Assim, na formação do professor de Português deve existir uma cadeira de métrica e de dicção. Deveriam ser usados nas aulas poemas gravados ditos por poetas ou por bons actores – cito por exemplo o óptimo disco de Alexandre O'Neill que há cerca de 30 ou 40 anos foi publicado pela Valentim de Carvalho. Creio que está fora de mercado mas deve ser possível encontrar a gravação.

A educação deve partir do concreto para o abstracto. Deve começar por coisas, representações e factos e não pelas ideias. As ideias nascem do real. É o real que as dá à luz. Só depois as ideias iluminam o real.

Por isso fiquei assustada quando uma aluna que estava a ler um livro de estudo sobre as ideias políticas me disse que não sabia quem era Péricles e constatei que nem sabia que a democracia foi na origem uma ideia grega. Não se pode compreender as ideias sem conhecer – ou nalguns casos intuir – a sua história.

Creio que o actual sistema de educação desencarnada conduz a um nada mais ou menos sabichão. Pode inducar, impor, inculcar mas não pode educar, trazer à luz, ser uma maiêutica. E não pode preparar o aluno para o gosto pelo conhecimento.

Daí o mau nível de aproveitamento dos alunos portugueses.

O testemunho de Sophia soa como uma dura reprimenda do *statu quo* baseado, a seu ver, mais na imposição de um saber pré-constituído (o «pensar por fórmulas» visto antes) do que na experiência directa do real, principal fonte do saber. Sophia defende aqui a poesia antes da literatura, a poesia sem a literatura, necessidade que nasce da exigência da compreensão do mundo e de si. O canto como «necessidade primária da alma» (Eugénio de Andrade), as palavras moldadas pela natureza e ao seu ritmo moduladas numa atitude imediata e original, capaz de ver e imaginar antes de conhecer: «as ideias nascem do real», este é o cerne desta poética que estou a tentar definir e que reúne estes três poetas. Assim agem as crianças que usando a imaginação antes do saber organizam e estruturam o mundo em conexões livres, puras, em possibilidades que nada fecha e que desconhecem as fórmulas. É esta poética que Adília pratica, a meu ver, na sua relação imediata com as coisas que, no seu imaginário, se combinam de forma livre e dependente como de micro-deslumbramentos infantis, de uma infância absoluta assim como descrita e desejada por Giovanni Pascoli no seu *Il Fanciullino* (PASCOLI, G., 1987), infância próxima do silêncio, na interpretação que Giorgio Agamben fez deste texto do poeta e na sua reflexão sobre a língua, a palavra e a experiência, a coloca como lugar de excepção:

Il vero luogo dell'esperienza non può essere né nella parola né nella lingua, ma nello spazio fra essi. Per questo ho cercato di definire come *in-fanzia* dell'uomo il luogo di un'esperienza originaria. Non si tratta dell'infanzia, in senso stretto ma piuttosto della traccia che l'infanzia dell'uomo lascia nel linguaggio stesso, cioè di quella scissione fra lingua e parola che caratterizza in modo esclusivo il linguaggio umano. (AGAMBEN, G., 2001)

Esse rasto que a infância deixa na linguagem humana tem, no caso de Adília, um cunho que, na sua literalidade infantil, se torna exemplar. Olhar para o mundo com olhos de infância, ou melhor de «in-fância», de suspensão entre palavra e

língua, proporciona a busca de uma linguagem própria que tem algo de misterioso. Esta capacidade imaginativa e poética é o que me faz voltar ao que eu dizia no meu ensaio sobre Pascoaes e Sophia que citei acima: a leitura de Adília propicia-me uma revisão daquilo que então chamava *scarificium intellectus* de que a poesia de Pascoaes me parecia precisar. No aparato sacerdotal da poesia do 'vate' de Amarante, o leitor colocava-se, a meu ver, como iniciado, disposto a abdicar de uma parte do seu entendimento para se tornar parte daquele mundo de granitos, xistos, brumas e sombras, espécie de palco das aparições divinas de que Pascoaes era *medium*. Mas confesso que a ideia não me deixava de todo satisfeito. Graças a Adília percebi porquê.

De facto, em *Manhã*, encontram-se umas frases que foram para mim a chave desta nova interpretação. A seguir a uma descrição de ruas, no poema «Cidades», Adília, a um certo ponto, diz: «Não sei. Sei pouco. Mágico. Vejo.» (LOPES, A., 2015: 87). A sequência de micro-frases representa a meu ver o fulcro dessa poética da infância como lugar no qual a experiência se torna linguagem, ultrapassando as contingências e regressando a uma substância pura: magiar, ver, em lugar de saber. Esta é a inversão de perspectiva que me diz respeito. Se aplicarmos esta perspectiva a Teixeira de Pascoaes podemos encarar a dimensão sagrada das suas palavras não já como uma aura mas sim como uma espécie de seriedade lúdica infantil que requer fé e dedicação. Então tudo o que era sobreestrutura hierática torna-se microteatro, deslumbrante e manuseável; o que era religião faz-se jogo sério e urgente, infinito «enquanto dura».

Este é apenas um estímulo muito inicial, e não cabe aqui, infelizmente, o seu desenvolvimento, mas registo com curiosidade e interesse o facto que da obra de Pascoaes, da qual muitas vezes se sublinhou a irregularidade, quem (entre outros) conseguiu fazer uma selecção foram o seríssimo Jorge de Sena (PASCOAES, T., 1965), e o poeta eternamente menino (penso que ele gostaria desta definição) Mário Cesariny (PASCOAES, T., 2002), que de uma forma apaixonada e descaradamente reverencial, cortou e montou a obra do mestre com mão certa.

Para concluir, em jeito de homenagem a Adília Lopes, vou citar um poema de Pascoaes em que mais uma vez se vê a roda da imaginação deste poeta a girar, a girar:

O poeta

II

Eu sou bendita esmola, ó pobrezinhos!
Meu coração é fonte que se alegra...
Vinde beber, ceguinhos;
Matai a sede negra!

Sou velho tronco, a arder, homens gelados!
Ó trevas vinde a mim: sou claro dia.
Sou perdão: vinde a mim, ó condenados!
Ó tristes, vinde a mim: sou a alegria!

Meu pranto é doce orvalho, murchas flores.
Sou a luz do luar, ó noite escura!
Sou bálsamo suave, ó negras dores!
Ó pedras, vinde a mim! Sou a ternura!

Árvores, vinde a mim: sou Primavera!
E sou ninho de amor, aves do ar!
E sou antro de amor, ó bruta fera!
E sou praia de amor, ondas do mar! (PASCOAES, T., 2002: 70)

Post scriptum: No último livro publicado por Adília Lopes, *Estar em casa* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2018), a autora coloca em epígrafe a quadra da «velhinha janela» de Teixeira de Pascoaes, desta vez explicitando a citação.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio (2001²). *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.

AGAMBEN, Giorgio (2002). *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1960). «Poesia e realidade», *Colóquio*, n. 8, abril de 1960, pp. 53-54.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1977). «Poesia e revolução», in *O nome das coisas*. Lisboa: Moraes. (Texto pronunciado pela primeira vez a 10 de maio de 1975).

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1991). «Sophia a luz dos versos», entrevista in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 468, 25 de junho de 1991, pp. 8-11.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1992). «Viagem a Pascoaes», *Cadernos do Tâmega*, junho de 1992, pp. 78-79.

BERTOLAZZI, Federico (2016). «Teixeira de Pascoaes e Sophia de Mello Breyner Andresen – Un incontro di paesaggi», in Monica Lupetti, Valeria Tocco (orgs.). *Giochi di specchi. Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei e tra i paesi di lingua portoghese*. Pisa: ETS, pp. 239-248.

LOPES, Adília (2004). resposta ao inquérito «Como se faz um poema», *Relâmpago*, n. 14, abril de 2004, p. 29.

LOPES, Adília (2014). *César a César*. Lisboa: & etc., agora in Adília Lopes, *Dobra*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014, p. 508.

LOPES, Adília (2015). *Manhã*. Lisboa: Assírio & Alvim.

MARTELO, Rosa Maria (2010). «As Armas Desarmantes de Adília Lopes», *Didaskalia XL*, 2, pp. 207-222.

PASCOAES, Teixeira de (1965). *Teixeira de Pascoaes. Poesia*. Edição de Jorge de Sena. Rio de Janeiro: Livraria Agir.

PASCOAES, Teixeira de (1996). *As sombras*. Lisboa: Assírio & Alvim.

PASCOAES, Teixeira de (2002). *Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Edição de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim.

PASCOLI, Giovanni (1982). *Il fanciullino*, ed. de Giorgio Agamben. Torino: Einaudi. (1^a ed., 1907).

SILVA, Sofia de Sousa (2013). «Reparar brechas: uma possível relação entre Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes», in Maria Andresen Sousa

Tavares (org.). *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do colóquio internacional*. Porto: Porto Editora, pp. 263-269.

Matilde Areosa: da escrita caritativa à natura madeirense

Fernanda de Castro¹

Escritora completamente desconhecida e esquecida pela fatal e impiedosa inexorabilidade do tempo, Matilde das Neves e Melo Matos Areosa não constitui a única mulher escritora em Portugal a sofrer esta condição. Graças à investigação é possível reavivá-las e trazê-las de volta das trevas do esquecimento. A reflexão e o estudo em torno desta autora e de muitas outras madeirenses ou mulheres que passaram pela Madeira e que tiveram como destino o oblívio e o menosprezo literário, seria, para nós, inexequível se não fosse a investigação para o *Grande Dicionário Enciclopédico da Madeira*, projeto verdadeiramente substancial relativamente à sistematização, análise, consolidação, reatualização e congregação do vasto conhecimento científico existente sobre a Madeira desde o *Elucidário Madeirense*, lançado em 1922, na sequência das festividades do V Centenário da Descoberta da Madeira. Este projeto, que visa engrandecer e dar visibilidade à Madeira a nível nacional e internacional, no que toca à história, cultura, artes e ciências, não consiste apenas numa simples síntese do saber madeirense, mas tem como principal objetivo valorizar e promover o conhecimento como património individual e coletivo. Foi através deste grandioso projeto científico que Matilde Areosa foi descoberta e resgatada, por mero acaso, entre escombros arquivísticos perdidos no tempo.

Matilde Areosa foi uma escritora portuguesa nascida em Coimbra, no século XIX, cujo ano exato não conseguimos apurar e apenas sabemos, através de colunas sociais, que nasceu no dia 3 de outubro, e faleceu na mesma cidade no

¹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – CLEPUL-Polo Madeira, Portugal.

dia 10 de outubro de 1917. A poetisa era oriunda de uma família ilustre, abastada e pertencente ao meio intelectual. Era filha do médico Adelino António das Neves e Melo e de Ana Ludovina Saraiva Machado e Melo, e aparentada com os marqueses de Borba. Era, igualmente, neta do notório e ilustre Conselheiro António José das Neves e Melo, docente da Universidade de Coimbra e diretor do Museu Botânico, e irmã do escritor, poeta e cônsul de Portugal no Pará, Rio Grande do Sul, Zanzibar e Demerara, Adelino das Neves e Melo, amigo privado de Camilo Castelo Branco. Foi autor do primeiro cancionário de músicas e cantigas populares portuguesas e de estudos de suma importância sobre crenças sociais e religiosas e sobre cerâmica. Matilde Areosa é ainda aparentada com o Conde de Alvalade, jurisconsulto em Lisboa e com o Conde Rego Botelho, grande proprietário nos Açores.

Contraiu matrimónio com o Comendador António Duarte de Matos Areosa, estimado filantropo, fundador e diretor de periódicos como o *Notícias de Coimbra* e *Lisboa-Coimbra*, sócio correspondente da Sociedade de Geografia de Lisboa e da Liga Naval Portuguesa, abastado e importante proprietário, com atividade profissional na banca (Casa Bancária Mattos Areosa) e em seguradoras (sócio-gerente da Borges Hall & Cia e fundador da Matos Areosa e Cia), em Manaus, no Brasil, e cônsul do Paraguai no mesmo município. No início do século XX, Matilde Areosa e António Duarte de Matos Areosa emigraram para o Brasil e estabeleceram-se no Rio de Janeiro e seguidamente em Manaus, no Amazonas, onde passaram a maior parte das suas vidas, regressando a Coimbra esporadicamente, com longas e sucessivas escalas na Madeira. As suas mais longas estadias nesta ilha foram em 1913, quando veio abordo do navio *Ambrose* e em 1916, abordo do *San Miguel*.

Matilde Areosa evidenciou-se como poetisa e contista na imprensa periódica portuguesa e brasileira, tendo visitado a Madeira por diversas vezes, onde ganhou afeição pela natureza e pelos madeirenses. Conquistou a simpatia e granjeou diversos elogios na imprensa regional, quer pelo estilo da sua poesia, quer pela sua generosidade, nobreza de espírito e caridade em relação à fragilidade e miséria dos mais humildes e desfavorecidos, tendo participado em diversas ações de beneficência madeirenses.

Colaborou prolificamente nos periódicos brasileiros *Revista da Semana*, *A Ilustração*, *Amazonas* e *O Grémio*, Órgão do Grémio Familiar Amazonense, um periódico cujo objetivo fundamental era criar um lugar na imprensa para divulgação de composições produzidas por mulheres. Na imprensa periódica madeirense escreveu para o *Diário da Madeira*, na coluna «Diário Elegante», *Diário de Notícias*, *O Tempo*, *A Regeneração*, entre outros. Assinava as suas composições como «Mathilde Areosa» e com as iniciais «M.A.». Os seus poemas encontram-se essencialmente dispersos pela imprensa periódica (jornais e revis-

tas) de Coimbra, Lisboa, Funchal e Manaus, não tendo a autora deixado qualquer obra publicada. Todavia, no periódico *A Capital*, por altura da sua morte, é referido que a autora deixou, no prelo, um livro de poesia inédito, que estava a ser ilustrado por um artista portuense, carecendo este assunto de uma investigação mais aprofundada.

Considerada dama de profundas virtudes, Matilde Areosa e o seu marido, António Duarte de Matos Areosa, participavam ativamente em festividades religiosas, ela como Mordoma das Festas da Irmandade da Imaculada Conceição, em Manaus, e ele como irmão e confrade da Confraria da Rainha Santa Isabel, em Coimbra. Eram, ambos, igualmente, sócios da Sociedade de Defesa e Propaganda de Coimbra, fundada em 1909, que tinha como principal objetivo e incumbência a defesa do património cultural, arquitetónico e paisagístico da cidade de Coimbra. Matilde Areosa era igualmente sócia da Associação de Imprensa do Amazonas, em Manaus. Dirigiu o periódico *Grémio Recreativo Literário*, mais conhecido por *O Grémio* (1909-1910), *Órgão do Grémio Familiar Amazonense*, e colaborou na revista *A Ilustração*, ao lado de insígnies intelectuais brasileiros como Alcides Bahia, Taumaturgo Vaz, Júlio Nogueira, Paz de Andrade, Coriolano Durand, Agnello Bittencourt, Teodoro Rodrigues, Crespo de Castro e Lyonel Garnier.

Relativamente à sua poética, as composições de Matilde Areosa são de pendor religioso, caritativo e feminista, no entanto, salienta-se a presença de temáticas como a infância, caridade, a saudade pungente da sua terra, a educação, o amor universal como hino e mecanismo imprescindível para granjear a felicidade, a paz e liberdade, e o que nos mais cativa e seduz, a saudade da natureza e a extrema beleza das paisagens madeirenses: «Quem não ha-de adorar, ai quem não ha-de / Esta montanha sempre verdejante [...] / Flôres, arvores, céu, eu vos bemdigo! / Levarei retractada a vossa imagem / Dentro do coração heis de ir comigo [...] / os iriantes tons d'esta paisagem» (*Diário da Madeira*, 2/8/1916: 2). A sua poética, imbuída de um discurso emotivo, saudoso, fervoroso e enternecido, evidencia a textualização de memórias físicas e emoções vivenciadas. Além disto, as composições em que fala sobre a admiração pela Madeira e a sua imponência natural são puras impressões pitorescas, próprias de uma sensibilidade de quem é artista duas vezes: poeta e pintora das paisagens, vidas e sentimentos quotidianos. Emoções quotidianas essas cuja caridade pela miséria alheia e assuntos bíblicos perpassam o seu discurso poético em «Caridade» e «Dae aos pobres», em que o sentimento religioso de caridade é representado por um anjo.

As composições poéticas mais conhecidas de Matilde Areosa são «No Monte (na Ilha da Madeira)», «Dae aos pobres?», composição dedicada à comissão promotora da festa de caridade, em favor da Casa dos Pobres Desamparados,

«Assumpto Bíblico», «Caridade», «A um Christo Crucificado», «Avante!», «Minha Terra!», «Na Quinta das Lágrimas» (sob inspiração do local onde foi assassinada Inês de Castro) e «Infância e Flores», poema dedicado à sua amiga Nadir de Figueiredo, «Crepúsculo», dedicado a Paulina de Sousa Pinto, «Bucolismo», «Desaliento».

Além da sua faceta essencialmente poética, Matilde Areosa, devotou-se à produção de contos, mas igualmente de textos de intervenção social, em que tratava fundamentalmente do papel da mulher na sociedade, acreditando que os meios para atingir a plenitude e a liberdade passavam pela igualdade de direitos, práxis da educação e pelo amor ao próximo. No poema «Avante!», publicado no periódico *O Tempo*, na Madeira, Matilde Areosa discorre sobre a educação como meio de alcançar a esperança num futuro e de como a instrução é a luz e a razão das mentes e dos espíritos: «Dae às almas em flor a estufa d'uma escola [...] / Essas creanças são os homens de amanhã [...] / Dae-lhe a luz da instrução [...] / Formae-lhe corações sem velhos preconceitos [...] / Um hino fraternal d'amor e liberdade» (*O Tempo*, 18/12/1912: 1).

Acérrima defensora da emancipação feminina, Matilde Areosa defendia a igualdade de direitos entre géneros, salientando, sobretudo, o direito da mulher ao trabalho remunerado e a afirmação do direito e cultivo intelectual da mesma como forma de enobrecer e dignificar a mulher na vida ou esferas pública e privada. No fundo, a educação, através do cultivo da inteligência, seria um instrumento ou uma forma de libertação do próprio género, ou seja, quando a mulher conquistar e usufruir do direito à cultura intelectual, conquistará a verdadeira emancipação feminina. Neste sentido, Matilde Areosa discorre, nos periódicos *O Grémio* e *O Rio Negro*, sobre o papel da mulher na sociedade, chegando mesmo a escrever sobre o sufrágio feminino, um assunto considerado sensível na época.

Um jornal cita dois factos muito curiosos sobre a influência política das mulheres na Austrália e na Noruega. Na Austrália, além de muitos outros, ellas gozam de direitos eleitorais amplos; Na Noruega, o voto só lhes foi concedido para todas as medidas relativas a hygiene pública. Em 1893, o primeiro parlamento australiano, para o qual concorreram os suffragios femininos, decretou medidas severíssimas sobre o alcoolismo, regulando de modo a circunscrevel-a extraordinariamente, a venda de bebidas espirituosas. Mais tarde, em 1896, o chamado o *Partido Proibicionista*, por causa das leis verdadeiramente proibitivas que votava contra o abuso do álcool, foi derrotado. Teve, porém, ainda d'esta vez em seu favor a quasi unanimidade dos suffragios femininos. Na Noruega, a situação ainda foi melhor. Apesar do campo restricto que se entregou a influência da mulher, ella obteve: primeiro o fechamento immediato de todas as lojas de bebidas e logo após a proibição

da venda do álcool sobre todas as formas. E digam que as mulherzinhas não mostraram energias? Um escritor belga, Louis Frank, que cita este fato, diz que imediatamente o alcoolismo cessou de todo na Noruega. Parece que a conclusão era inevitável: sem álcool, não poderia haver alcoolismo. Mas, apesar da sua evidência, faz gosto, escrevel-a bem pleonasticamente, quando se vê que esse grande flagello, por sua vez, causador de vários outros, tende a estender-se e a crescer de um modo extraordinário em todos os povos. A influência feminina revelada nas medidas votadas, tanto na Austrália como na Noruega, é um grande argumento para as feministas. Isso prova que o receio algumas vezes manifestado de que os votos das mulheres fossem apenas duplicatas dos maridos não tem razão de ser. M.A. (*O Rio Negro*, 29/1/1898: 1).

Mulher de fino trato, educação e mérito intelectual, Matilde Areosa foi uma das escritoras que marcou a sua passagem pela ilha na imprensa madeirense, tendo a sua morte deixado um profundo sentimento de consternação, pela doçura, simplicidade e benignidade que lhe eram características.

Do seu casamento com António Duarte de Matos Areosa nasceu uma filha, Maria Elsa Areosa, que faleceu precocemente com febre amarela. A morte trágica e repentina da sua única filha, em 1905, afetou significativamente a sua saúde física e mental. Na lápide de Maria Elisa, Matilde Areosa mandou gravar, como epitáfio, um terno poema dedicado à sua filha:

As lagrimas que choramos
Por alguém que nos morreu.
Estas flores que espalhamos
Por cima dum mausoléu,
São, a dôr que nos invade,
Consôlo que fortalece
– O manto azul da saudade
Que estas ossadas aquece.

Adormeceste, filha, e nunca mais
De teus olhos verei a doce luz!
– Ao que tudo o mundo se reduz,
Após tanto sofrer e tantos ais!

Quando estes arvoredos sepulcrais
Sacudirem, à noite, a rama fria,
Não te esqueça a piedosa romaria
Que vêm aqui fazer teus caros pais.

Enganosa cilada, filha querida,
– A de andar à procura da afeição
Na aridez desta vida mal vivida.

Para nos vir gelar o coração
Essa dor, a nenhuma parecida
De perder um bem nosso sem razão.

Matilde Areosa, 2/11/1905
(*Jornal do Commercio*, 3/11/1913: 1)
(*A Gazeta*, 1/8/1953: 4)

Doze anos depois, pereceu Matilde Areosa na sua residência, nos Arcos do Jardim, em Coimbra. Na imprensa brasileira, por altura do seu falecimento, Matilde Areosa é descrita como mulher de mérito intelectual «dotada de fina educação e rara ilustração [...] deixou fundas sympathias, pela afabilidade de character e generosos sentimentos» (*A Capital*, 13/10/1917: 2). Por conseguinte, no mesmo período, na Madeira, o sentimento de consternação pela sua perda e o afeto por esta escritora coimbreense estão estampados na imprensa regional. Matilde Areosa e as suas composições poéticas são lembradas pela beleza, simplicidade e «delicadeza feminina artística, ao serviço duma compreensão invulgar da bondade e das desgraças alheias [...] hoje deve ser lembrada, com verdadeira gratidão, por aqueles a quem ela enxugou, tantas vezes, as lágrimas amargas, transformando-lhes a miséria negra numa abundância relativa» (*Diário de Notícias*, 12/10/1917: 1).

As viagens de Matilde Areosa à Madeira constituem uma experiência verdadeiramente encantatória, na medida em que a emotividade e beleza natural quase pictóricas são transmitidas nos seus poemas. Em jeito de homenagem, memória e perdão ao tempo e aos homens pelo seu esquecimento e omissão, deixamos aqui estampados alguns dos poemas de Matilde Areosa, justamente aqueles que redigiu nas suas longas viagens e estadias pela Madeira, destino muito estimado por si, uma plataforma de chegadas, passagens e partidas.

Aspiração

Nunca sonhei na minha phantasia
Um futuro de pompa e de riqueza;
Sómente ambicionava a singeleza
Com que tive a modesta burguezia.

Uma casa pequena e a companhia
Da sabia e sublime natureza,
Ouvindo pipilar, entre a deveza,
As aves sob a densa ramaria...

Meus ideaes morreram; não renascem
Das cinzas apagadas da descrença,
Onde vozes do mundo inda perpassem...

Hoje, a minha ambição, a minha crença,
E' n'outro mundo, em que as almas passem
Uma vida de amor e recompensa.

Mathilde Areosa, Funchal, Abril de 1914

(*A Regeneração*, 15/4/1914: 1)

Avante!

Dae às almas em flor a estufa d'uma escola
Onde possam beber uma doutrina sã:
Essas creanças são os homens de amanhã,
Precisam de saber, a salutar esmola.

Uma creança é flor que a ignorancia estiola,
Dae-lhe a luz da instrução, a rútila manhã,
Que ao depois surgirá a fulgurar louçã
Sua alma, como o sol, da treva que se evola.

Formae-lhes corações sem velhos preconceitos,
Educae-as no bem, na sólida verdade:
Que em breve hão-de chegar, por caminhos direitos,

Ao desejado fim, á paz, á f'licidade,
Cantando dentro em si, sua alma nos seus peitos,
Um hino fraternal d'amor e liberdade.

Matilde Areosa, Funchal, 14 de dezembro de 1912

(*O Tempo*, 18/12/1912: 1)

Caridade

Quando á voz do Senhor o mundo foi creado
E tudo obedeceu á sua lei divina,
Desde o raiar do sol á aurora purpurina,
Ao pallido luar, ao ceu tão constelado;

Quedou-se o proprio Deus, ao vel-o extasiado
Ante o seu esplendor: no entanto descortina
Que, desde a terra ao mar, à selva e á campina,
Faltava ainda um sêr ha tanto já creado.

E á Natureza então, de quanto precioso
Em sua essencia viu, com prodigalidade
Nas suas mãos juntou, e esse bouquet formoso,

Obedecendo á voz da eterna Divindade,
No ceu se transformou n'um anjo magestoso
Que Deus nos devotou chamado – Caridade –.

Matilde Areosa, 8-6-916
(*Diário da Madeira*, 11/6/1916: 2)

Assumpto bíblico

Na fonte de Jacob, pedia o Christo
Á bondosa mulher da Samaria,
Agua para beber, quando ella enchia
Seu cantaro na fonte. Porém n'isto;

Avistam já mui perto, de imprevisto,
Bastantes phariseus em vozeria,
Que ouviram o que o Mestre lhe dizia,
Sendo da parte d'ella tão bemquisto.

E fitando o Rabbi, todos pasmados,
Vendo como Elle as suas fallas mede,
Quedaram pensativos e turbados...

Christo, os olhos no Céu... por elles pede,
E diz á multidão dos exaltados.
"Quem d'esta agua beber não tem mais sêde."

Mathilde Areosa, Madeira, 18-4-1916
(*Diário da Madeira*, 2/4/1916: 2)

No Monte (Na Ilha da Madeira)

Se espraio a vista em roda, a magestade
Dos montes eu diviso, deslumbrante;
Aqui e alli, além e mais distante
De esmeraldinos campos a beldade.

Quem não ha-de adorar, ai quem não ha-de
Esta montanha sempre verdejante,
Tendo o mar a seus pés tão sussurrante
A dizer-nos poëmas de saudade.

Flôres, arvores, céu, eu vos bemdigo!
Levarei retractada a vossa imagem
Dentro do coração heis de ir commigo,

Sereis meus companheiros de viagem,
Pois não pode esquecer um peito amigo
Os iriantes tons d'esta paisagem.

Matilde Areosa, Funchal, Julho de 1916

(*Diário da Madeira*, 2/8/1916: 2)

Dae aos pobres?

(A' Illustre comissão promotora da festa de caridade, em favor da
«CASA DOS POBRES DESAMPARADOS»)

Caridade eu te bemdigo!
Só tu consolas o pobre;
És um sentimento nobre
Que nasce d'um peito amigo.

És o rócio matutino
Sobre o coração das flôres:
Agasalha muitas dôres
O teu manto purpurino.

Envolta em igneas roupagens
Tu vás aos antros escuros
E aos que vivem nos monturos
Levantas d'essas voragens.

Teu sorriso diz amôres,
Bondade e meigos carinhos;
São o esteio dos velhinhos
Os teus braços protectores.

Espalhas pelos caminhos
Mil perfumes quando passas,
Niveo anjo que esvoaças
Abrigando os pobresinhos.

E d'esses subtis perfumes,
Se por instantes te evólas
Brotam flôres, – as esmolos, –
Estrellas de vivos lumes.

A todos vós, meus Senhores
Deve orgulhar nossa festa:
– «Quem dá aos pobres, empresta
A Deus» – , subidos valores.

Mathilde Areosa, Funchal, Abril, 5 916

(*Diário da Madeira*, 12/4/1916: 2)

Referências Bibliográficas

- A Capital*, 12 de outubro de 1917, p. 2.
A Capital, 13 de outubro de 1917, p. 2.
A Regeneração, 15 de abril de 1914, p. 1.
A União: jornal popular, 3 de outubro de 1914, p. 3.
BITTENCOURT, Agnello, *Dicionário Amazonense de Biografias*, vol. II, Amazonas, Editora Artenova, 1969, p. 153.
Diário da Madeira, 12 de abril de 1916, p. 2.
Diário da Madeira, 20 de abril de 1916, p. 2.
Diário da Madeira, 11 de junho de 1916, p. 2.
Diário da Madeira, 2 de agosto de 1916, p. 2.
Diário da Madeira, 12 de outubro de 1917, p. 1.
Diário de Notícias, 21 de abril de 1916, p. 2.
Diário de Notícias, 12 de outubro de 1917, p. 1.
Gazeta de Coimbra, 24 de fevereiro de 1912, p. 3.
Gazeta de Coimbra, 20 de maio de 1914, p. 2.
Gazeta de Coimbra, 20 de junho de 1914, p. 1.
Gazeta de Coimbra, 13 de outubro de 1917, p. 1.
Gazeta de Coimbra, 5 de abril de 1919, p. 1.
Jornal do Commercio, 19 de novembro de 1905, p. 2.
Jornal do Commercio, 3 de novembro de 1913, p. 1.
Jornal do Commercio, 12 de novembro de 1913, p. 6.
O Grêmio, nº 1, 5 de setembro de 1909.
O Rio Negro, 29 de janeiro de 1898, p. 1.
O Tempo, 18 de dezembro de 1912, p. 1.
PINHEIRO, P^e. Monato, «Poetisa Mathilde Areosa», *Jornal do Commercio*, 25 de abril de 1969, p. 2.
Revista da Semana, 18 de julho de 1909, p. 16.
Revista da Semana, 18 de julho de 1909, p. 35.
SILVA, Inocêncio Francisco *et alli*. (1927). *Aditamento ao Dicionário Bibliográfico Português*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927, p. 317.
UCHÔA, Júlio, «Cousas e Fatos do Amazonas», *Jornal do Commercio*, 1 de agosto de 1954, p. 1.
UCHÔA, Júlio, «Você sabia?», *A Gazeta*, 1 de agosto de 1953, p. 4.

VASCONCELOS, J. Leite (dir.). (1920). *Boletim de Etnografia*, nº 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Museu Etnológico Português.

A natureza em Florbela Espanca

Iracema Goor¹



A terra é tão triste, tão triste, que a gente até tinha pena de lhe pôr os pés em cima; nos nossos passos, ao pisá-la, arrastávamos o remorso e a dor de quem um dia escarneceu um pobre! As nossas mãos esboçavam sem querer o gesto de a levantar, de a erguer devagarinho até à altura dos nossos lábios;

(ESPANCA, 2015)

¹ Doutoranda em Literatura e Crítica Literária – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

Tal qual vemos na epígrafe acima, a natureza para Florbela é o próprio corpo da mulher. Sua terra alentejana, tão querida, está revestida de sentimentos e misturada com o que lhe é de mais caro. Pisar essa terra seria machucar a si própria por dentro, cada passo por cima dela é sentido, há um gemido a vir lá de dentro, de suas entranhas. É muito difícil pisá-la, pois ela, a terra, iria se ressentir e carregar em seu seio a dor. As mãos do eu lírico têm intenção de chegar bem perto da terra, e esta, agora transformada em corpo, espera ansiosamente pelo beijo desejado.

Além do panteísmo explícito na epígrafe, outra questão que ela começa a anunciar é uma introspecção e interiorização, que o corpo, enquanto terra, começa a tomar e a se apresentar como sujeito.

Em Florbela, a Natureza ganha outras proporções diferente da visão da Natureza na antiguidade, em que era apenas um pano de fundo. Aqui a Natureza se transforma no próprio corpo da mulher, que quer sentir o prazer em cada parte de seu corpo. Nesse sentido, a natureza torna-se tão atraente quanto o é a beleza da mulher. Não é mais uma natureza que serve apenas como ornamento. Ela sobe às mais altas posições, ganha vida. Sente o perfume da natureza, abraça o amado e suas flores se abrem convidando-o a entrar para provar de suas delícias. Não é por acaso que títulos como: «Outonal», «Alvorecer», «Árvores do Alentejo», «Charneca em flor», «Primavera», «Ao vento», «Évora», entre tantos outros, ganham destaque em sua obra.

A poeta convida toda a natureza a celebrar com ela o amor que só pode ser vivido totalmente, se for sentido, se for palpável, se os corpos se completarem.

No soneto seguinte, encontramos como título a cidade de Évora, bastante conhecida como o berço de Florbela e que demonstra bem como a poeta, a partir da cidade, vai construindo um cenário imagético em que tudo vai remetendo ao corpo.

Évora

Évora! Ruas ermas sob os céus
Cor de violetas roxas... Ruas Frades
Pedindo em triste penitência a Deus
Que nos perdoe as míseras vaidades!

Tenho corrido em vão tantas cidades!
E só aqui recordo os beijos teus,
E só aqui eu sinto que são meus
Os sonhos que sonhei noutras idades!

Évora!... O teu olhar... teu perfil...
Tua boca sinuosa, um mês de Abril,
Que o coração no peito me alvoroça!

... Em cada viela o vulto dum fantasma...
E a minh'alma soturna escuta e pasma...
E sente-se passar menina e moça... (ESPANCA, 1996, p. 269)

O soneto não parece ser apenas uma homenagem à cidade – embora também não deixe de o ser: «tenho corrido em vão tantas cidades!» –, pois uma dúvida começa a anunciar um caminho diferente: ao traçar a descrição das ruas, estas são adjetivadas como «Ruas ermas», isto é, solitárias, vazias, ao mesmo tempo em que o céu ganha cores de violetas roxas, remetendo ao sentimento de saudade. Em seguida as ruas ganham um novo recurso estilístico, são «Ruas Frades»; as imagens poéticas começam a aparecer e o ritmo garante uma tensão, que vai levando o poema a se distanciar de uma simples descrição da cidade. Sendo as «Ruas Frades», são ao mesmo tempo santificadas, e as palavras utilizadas – «Frades», «penitência», «Deus», «perdão» – dão a impressão de estarmos dentro de um mosteiro.

No entanto, a partir do segundo quarteto, os contrastes começam a aparecer, pois, após o eu lírico ter descrito a cidade de Évora como um cenário santo, no qual aguardamos ouvir mais sobre essa Natureza, há um deslocamento abrupto em que o erotismo ganha o lugar antes dedicado à cidade. Há a reiteração do advérbio – «aqui recordo os beijos teus», «Aqui eu sinto que são meus» –, e continua o eu lírico eroticamente desvendando «o olhar...», «o perfil...», «a boca sinuosa». As imagens do soneto vão trazendo impressões visuais que mostram que os atributos pertencentes à cidade de Évora são, na verdade, aqueles que o eu lírico atribui a si próprio: a boca é sinuosa, tal qual as ruas também o são, tal qual é o corpo da mulher.

Por meio do mês de abril, que em Portugal marca o início da primavera, o eu lírico funde a imagem da cidade de Évora com a da mulher – «Tua boca sinuosa, um mês de Abril». É essa mulher que sente o coração reflorescer pela memória de um tempo que já passou.

Também podemos observar um forte apelo emotivo pelas constantes reticências, um recurso que tende a demonstrar um prolongamento do sentimento de saudade do passado.

O soneto, que começa por santificar as «Ruas Frades», vai se preenchendo de tensão, uma vez que o que é santo acaba se tornando altamente erótico. Levando-nos a percorrer um caminho entre o sagrado e o profano.

Também observamos no soneto a utilização de anáforas: «Eu só aqui recordo [...] / E só aqui eu sinto [...] / O teu olhar... o teu perfil». «Recordar», «sentir»,

«olhar», «perfil» são todas características humanas que o eu lírico atribui à cidade, de forma a projetar nela a sua identidade. E, pela repetição, enfatiza e traz de volta a lembrança, por meio dessas imagens.

Em uma de suas correspondências ao amigo Guido Batelli, Florbela (ESPANCA, 2002a: 273) deixa marcado o quanto valoriza a natureza em detrimento do ser humano:

E adoro as árvores, as pedras, os bichos, as flores. [...] Não posso olhar para um céu cheio de estrelas que não sinta vontade de chorar de alegria, de humildade, de reconhecimento. Vejo rosto às pedras, rostos petrificados que comovem, atitudes quase humanas que me fazem cismar na glória de ser pedra um dia... [...]

A poeta se vê tão próxima e ligada à natureza que quer se misturar e voltar de alguma maneira a este estado. As pedras são sinceras em suas atitudes. Toda a natureza se mostra mais viva do que a vida e as pessoas, que por vezes despreza. Em «Panteísmo» (ESPANCA, 2013: 133), podemos ver eclodir essa natureza que se volta toda para o corpo da mulher:

Tarde de brasa a arder, sol de verão
Cingindo, voluptuoso, o horizonte...
Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão
Dum verso triunfal de Anacreonte!

Nada poderia ser mais revelador do que uma tarde ensolarada, que não apenas esquenta, mas que está «a arder» com voluptuosidade no horizonte. O eu lírico totalmente transformado nessa luz. E não está só, traz junto um verso do poeta Grego Anacreonte, que cultuava as delícias do vinho e dos prazeres carnis. A natureza passa a ser esse cenário em que é o corpo que está à procura de saciar seus desejos.

Vejo-me asa no ar, erva no chão,
Oiço-me gota de água a rir, na fonte,
E a curva altiva e dura do Marão
É o meu corpo transformado em monte! (ESPANCA, 2013: 133)

Os braços do eu lírico ganham asas, ao mesmo tempo em que se transformam em «ervas no chão». A água é o líquido bom e puro que jorra da fonte dos desejos. Seu corpo não precisa mais ser representado pela natureza, ele é a própria natureza, delineada e comparada com as curvas do Marão, que são montanhas altíssimas em Portugal e responsáveis por curvas sinuosas e perigosas, mas belíssimas.

E de braços na terra penso e cismo
Que, neste meu ardente panteísmo,
Nos meus sentidos postos, absortos

Nas coisas luminosas deste mundo,
A minha alma é o túmulo profundo
Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos! (ESPANCA, 2013: 133)

Nos dois últimos tercetos, a revelação: a terra e o corpo do eu lírico se unem, são apenas um, uma vez que o panteísmo é a união de todas as matérias, fazendo com que a natureza se una a Deus. É um prazer provado pela alma, que dorme sorrindo, pois estará para sempre unida a terra e aos Deuses mortos. Dal Farra (1996: XLIII), corroborando com essa perspectiva, afirma:

[...] essa força latente e pulsante de toda a sua poética anterior se precipita, se liberta, recuperando no panteísmo das trovas populares – as suas origens, as suas raízes literárias! – a necessária imagem da natureza animizada enquanto corpo e sensualidade próprios.

Dessa forma, é por meio da natureza, inclusive, que o erotismo pode eclodir agora sem as amarras do passado, sendo esta mais uma das razões para o eu lírico se manifestar diante de um espetáculo que brota de dentro na natureza. Em «Outonal» (ESPANCA, 2013: 111), podemos observar essa metamorfose do corpo que se funde com a paisagem afrodisíaca:

Caem as folhas mortas sobre o lago;
Na penumbra outonal, não sei quem tece
As rendas do silêncio... Olha, anoitece!
– Brumas longínquas do País do Vago...

Veludos a ondear... Mistério mago...
Encantamento... A hora que não esquece,
A luz que a pouco e pouco desfalece,
Que lança em mim a bênção dum afago...

Outono dos crepúsculos doirados,
De púrpuras, damascos e brocados!
– Vestes a terra inteira de esplendor!

Outono das tardinhas silenciosas,
Das magníficas noites voluptuosas
Em que eu soluço a delirar de amor...

O eu lírico encontra na natureza todas as razões para ser abarcado pela sedução das rendas que são tecidas pelo silêncio. Essa imagem nos remete a uma floresta mágica coberta de nevoeiro, onde se pode ao longe alcançar um dos lugares em que o eu lírico poderia estar. No entanto, existe um «Outro» que está presente, pois a expressão «Olha, anoitece!» indica que o eu lírico não está só. Em seguida, a natureza começa a se encher de magia – «Mistério mago... / Encantamento» – e de maciez – «Veludos a ondear». Existe também um movimento de erguer-se e abaixar-se, podendo-se supor que seria este o início de um acasalamento entre os corpos.

O eu lírico vai cada vez mais querendo que a hora não passe, «A hora que não esquece»; a luz começa a desfalecer e o corpo da amada recebe a benção da natureza, agora transformada em Deus.

Em seguida, tudo se transforma e a terra começa a ser esplendorosamente vestida com «crepúsculos doirados», «púrpuras», «brocados», e de sabores de «damasco». As tardinhas de outono trazem ao eu lírico a inebriante sensualidade com que o corpo da mulher se despe para o amado e com ele se veste de amor.

Mas a natureza, além de ganhar um imenso espaço na poesia de Florbela, também é abarcada por razões nacionalistas, como afirma Dal Farra (1992: 60):

De um lado, as tópicas portuguesas (saudade, mar, luar, cravos, fado, etc.) ganham proporções telúricas enquanto formas resultantes da decifração de enigmas encerrados na própria natureza pátria, capazes de reverter seus dons naturais em arte. De outro, a travessia da história portuguesa, que desentranha os monumentos nacionais e a ancestralidade heroica, apelando para a memória meritória do povo – confere a Portugal uma origem mítica saudosista e sebastianista.

No soneto «Caravelas» (ESPANCA, 2012c: 113), Florbela fala dessa natureza voltada toda para o mar e as navegações. A figura que se conhece dos heróis está centrada na figura masculina, o homem bravo que se lança ao mar para encontrar amores que, muitas vezes, deixa partir. Reparemos, porém, como a poeta trabalha o soneto e consegue trazer a figura da mulher para esses descobrimentos.

Cheguei a meio da vida já cansada
De tanto caminhar! Já me perdi!
Dum estranho país que nunca vi
Sou neste mundo imenso a exilada.

Tanto tenho aprendido e não sei nada.
E as torres de marfim que construí
Em trágica loucura as destruí
Por minhas próprias mãos de malfadada!

Se eu sempre fui assim este Mar Morto:
Mar sem marés, sem vagas e sem porto
Onde velas de sonhos se rasgaram!

Caravelas doiradas a bailar...
Ai, quem me dera as que eu deitei ao Mar!
As que eu lancei à vida, e não voltaram!...

O título do soneto já remete à própria representação de Portugal: as caravelas. No entanto, quem começa a falar é uma mulher, que está cansada e se sente exilada de seu país – talvez esse eu lírico esteja a questionar essa figura feminina que vem batalhando duramente para ser ouvida. O eu lírico se sente fora dessa pátria, que não enxerga a presença da mulher.

No segundo quarteto, encontramos um questionamento de um ser em crise, que quanto mais conhece menos se sabe e questiona sua sorte. Mas, nos tercetos, embora o eu lírico se condicione a ser um «Mar morto» e traga para si a conotação de «Mar sem marés, sem vaga e sem porto», existe aí uma forte tensão «Onde as velas de sonhos se rasgaram!». É criado um paradoxo entre o mar que é morto e as velas que se rasgaram. Está claro que houve uma luta, que existiu uma tempestade, que foi tão forte que conseguiu rasgar as velas, o mar está longe de ser uma calmaria. E, por fim, as caravelas se tornam «doiradas a bailar» e «as que eu deitei no Mar». Mas, enfim, quem é essa caravela que está cansada, que se sente um Mar Morto? E que, ao se deitar com esse Mar, vê a vida renascer? O soneto não responde a esses questionamentos. A única coisa que podemos intuir é que essas caravelas não se referem mais à figura masculina. Esse poema, além de trazer a figura de Camões por meio das imagens características das navegações, também traz o mar como um grande elemento da natureza e da memória de um passado cheio de glórias, e de muitos fracassos.

De qualquer forma, Florbela traz para a sua poesia o mar como elemento da natureza que está presente em seu corpo e que dele faz parte como mais um componente desse universo.

Referências Bibliográficas

- ALONSO, Cláudia Pazos (1997). *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BARTHES, Roland (1987). «A morte do autor». In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (2000). *O grau zero da escrita – Seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes.
- BESSA-LUÍS, Agustina (1979). *A vida e a obra de Florbela Espanca*. 2.^a ed. Lisboa: Arcádia. (Coleção A Obra e o Homem)
- CARDIM, Leandro Neves (2009). *O corpo*. 1.^a ed. São Paulo: Globo.
- CIDADE, Hernâni (1979). *Luís de Camões: A obra e o homem*. 3.^a ed. Lisboa: Arcádia.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1978). «Herberto Helder, leitor de Camões». *Revista Camoniana*. São Paulo, 2.^a Série, v. 1, pp. 67-90.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1986). *A alquimia da linguagem: Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1992). *Florbela Espanca – Tocando olhares*. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (2002). «Florbela, a institucional» (estudo introdutório). In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto – Contos, cartas, diário*. São Paulo: Iluminuras.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1996). *Florbela: Um caso feminino e poético*. Estudo Introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (2002a). *Afinado desconcerto – Contos, cartas, diário*. Estudo Introdutório, apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (2002b). *Florbela Espanca*. Organizado por Maria Lúcia Dal Farra. Rio de Janeiro: Agir. (Nossos Clássicos; 121)
- DAL FARRA, Maria Lúcia (2008). *Florbela Espanca: Perdidamente*. Fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Prefácio de Inês Pedrosa. Matosinhos: Quasi edições; Câmara Municipal de Matosinhos.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (2012a). *Obras completas de Florbela Espanca – Volume I, Livro de Mágoas*. Organização, fixação crítica dos textos e notas de

Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva; estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Eliana Barros, Ana Luísa Vilela. Lisboa: Editorial Estampa.

DAL FARRA, Maria Lúcia (2012b). *Obras completas de Florbela Espanca* – Volume II, *Livro de Soror Saudade*. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva; estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Derivaldo dos Santos, António Cândido Franco. Lisboa: Editorial Estampa.

DAL FARRA, Maria Lúcia (2013). *Obras completas de Florbela Espanca* – Volume III, *Livro Charneca em flor*. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva; estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Renata Bomfim e Nuno Júdice. Lisboa: Editorial Estampa.

DAL FARRA, Maria Lúcia (2015). *Obras completas de Florbela Espanca* – Volume IV, *As máscaras do destino*. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva; estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Chris Gerry e Renata Soares Junqueira. Lisboa: Estampa.

ELIOT, T. S. (1997). «A tradição e o talento individual». In: *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores.

FOUCAULT, Michel (2001). «O que é um autor?». In: *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e pintura; música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

GUINSBURG, Jaime (org.) (2006). *A república de Platão*. Trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

HANSEN, João Adolfo (2003). «A máquina do mundo». In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 158-197.

JÚDICE, Nuno (1998a). «Expressão do amor na poesia de Florbela». In: JÚDICE, Nuno. *As máscaras do poema*. Lisboa: Arias, pp. 51-61.

JUNQUEIRA, Renata Soares (1990). «Florbela Espanca e... o resto é perfume...». In: *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 1, jul.-dez./1990, pp. 27-37.

KAWANA, Karen Kazue (2006). *Natureza dividida – Considerações sobre a ideia de natureza no século XVIII e sua influência na formação do pensamento romântico*. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade Estadual de Campinas – Campinas.

NIETZSCHE, Friedrich W. (2001^a). *Além do bem e do mal: Ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Márcio Pugliesi. Curitiba: Ed. Hemus.

NIETZSCHE, Friedrich W. (2006). *Assim falava Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala.

NIETZSCHE, Friedrich W. (2008). *Ecce homo. Como se chega a ser o que se é*. Trad. Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior. (Coleção

Textos Clássicos de Filosofia)

NUNES, Benedito (2002). «A visão romântica». In: GUINSBURG, Jaime (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.

Alejandra Pizarnik – corpo e sexualidade

Isa Severino¹



No âmbito deste volume em homenagem à escritora portuguesa, Cláudia de Campos, e porque se trata de um congresso cujo tema aglutinador são as mulheres – mulheres escritoras, seres pensantes, seres que escrevem, se escrevem e inscrevem, perdurando no tempo e na memória –, evocamos aqui a escritora argentina Alejandra Pizarnik. A poeta argentina é autora de uma extensa e densa

¹ Instituto Politécnico da Guarda / UDI.

obra poética e de uma prolífica produção diarística que a acompanhou durante um largo período. Os seus textos – poemas e diários – estabelecem entre si um cúmplice diálogo, na medida em que constituem espaços de fabricação e de ficcionalização do *eu*.

Neste texto pretendemos centrar a nossa atenção nas questões relativas à criação e ao prazer inerente à atividade poética, relacionados e contrapostos ao prazer carnal. Ainda neste contexto, não podemos esquecer as insinuações eróticas que perpassam os textos alejandrinos, manifestando, por vezes, o explícito desejo de uma revolta implícita que lateja e brota em fúria.

Quando se fala de erotismo em Alejandra Pizarnik, torna-se necessário – por uma condição que ela própria impõe –, distinguir a poeta erótica do animal sexuado: trata-se de estabelecer uma separação entre a atividade mental da escritora e as pulsões corpóreas da mulher. A autora mostra esta separação noutros âmbitos, e neste com particular relevância, permitindo-nos formular uma espécie de regra que lhe subjaz – o corpo e a mente são facetas, quase sempre, inconciliáveis. Como tal, o erotismo é experienciado pela autora num plano superior, na esfera das ideias, como corolário da sua sexualidade, mas não como equivalente desta, porque estarão ambos impreterivelmente separados numa cisão dimensional.

Instaura-se um problema de desarmonia entre as atividades de estudo e de criação poética e a atividade sexual, uma vez que, para a autora, são entendidas como heterogéneas e, além de não se compatibilizarem no plano real, excluem-se mutuamente:

Por mis frases deduzco que tiendo a elegir el estudio y la creación. Pero también hay algo que se rebela ¡y con causa! Es mi sexo. Acepto encantada las horas del día llenas de libros y de belleza, pero ¡las noches! ¡Las frías noches de invierno! [...] ¿Cómo otorgar lo que anhela, a mi cuerpo febril? No quiero amantes (pues desordenarían las horas de estudio). [...] Tendrían que crearse burdeles especiales para mujeres-artistas! Pero no los hay... ¡y es tan trágica la visión de una mujer madura sorbiéndose el cuerpo en la aridez de la noche! (*Diarios AP*: 36-37).²

Daqui decorre a nossa atenção em torno das questões relativas à criação e ao prazer inerente à atividade poética, relacionando-as e contrapondo-as ao prazer carnal, que não interfere inesperadamente na ordem dos dias, nem se encontra fora do domínio do indivíduo – uma vez que, na sua ótica, está cingido à dimensão física –, que não implica vínculos sentimentais e que acontece quando e como decidirem os seus intervenientes. Por isso, Pizarnik defende que deveria

² Os *Diarios* de Alejandra Pizarnik (2005) doravante designados *Diarios AP*. Também os livros de poesia serão nomeados pelas iniciais, conforme esclarecido nas referências bibliográficas.

haver bordéis dedicados a «mulheres-artistas», de modo a colmatar as necessidades físicas, sem interromper a ordem dos dias, de uma mulher que pretende a neutralização dos sentimentos afetivos, de forma a poder dedicar-se, única e exclusivamente, às atividades intelectuais.

Esta antinomia entre a dedicação intelectual, ao nível do pensamento, e o apelo sexual incontrollável, ao nível do corpo, que perturba a anterior, vai originar no espírito da poeta uma reação generalizada contra o desejo, entendido como prejudicial porque incomoda, humilha e fragiliza, sendo assim rejeitado: «Me sube la angustia. Siento un espeso vacío y una gran oleada de euforia sexual. Esto me humilla. No quiero sentir deseos. Cada vez son más fuertes. Superan al cansacio» (*Diarios AP*: 58). Deteta-se, desde cedo, no cerne desta pulsão indesejável – demoníaca –, uma bipolaridade de sentimentos, marcada entre a euforia e a angústia, entre a realização e o distanciamento, a cedência e a rejeição: «Y luego las agitaciones de ese demonio llamado sexo y las rotaciones de mi ser entre los polos opuestos de la angustia y la euforia» (*Diarios AP*: 53).

A somar a esta problemática, Pizarnik demonstra uma incapacidade de entrega total que evolui para um bloqueio na sua relação amorosa com o *outro*, ou seja, se é inegável que ela deseja, também o é que nunca poderá oferecer a correspondência de sentimentos que completaria o ciclo da relação – «Pienso en Él y lo deseo. Pero, no como antes. Creo que jamás desearé apasionadamente a hombre alguno» (*Diarios AP*: 57). Alejandra vê-se incapacitada de amar precisamente por esta «enfermidade» de não poder corresponder à atração do *outro*, porque apenas o facto de se sentir amada desencadeia nela o efeito de rejeição e bloqueio que já referimos:

Y se está enamorando de mí: por eso me atrae menos. Uno de estos días le diré que no nos veremos más porque yo no puedo amarle, ya no puedo amar a nadie, estoy muy lejos, muy enferma. (*Diarios AP*: 203).

Numa outra passagem do seu diário, confessa: «De cualquier modo, comprendo que es necesario [...] aceptar la idea de que jamás seré amada por la persona que he elegido» (*Diarios AP*: 102). Considera que nunca será amada pela pessoa que escolheu, pelo simples facto de que, mesmo que o fosse, escolheria sempre como objeto do seu desejo um *outro*, que a não amasse, e fosse, por isso, inalcançável. Estar fora do seu alcance é precisamente o que alimenta a sua possível atração. E só desejará, por regra, aquilo que não tem nem pode vir a ter.

Na raiz deste problema encontra-se a angústia da antipatia. Recuperando o sentido etimológico do grego clássico da palavra «simpatia», a poeta sublinha a sua dificuldade em *sentir com* os outros, isto é, a sua dificuldade em sentir, ao mesmo tempo e no mesmo grau, o que por ela nutrem outras pessoas, sejam seus

potenciais amantes ou não. Assim, por esta falha emotiva, vê-se «desarmada» nos seus relacionamentos: «El arma más potente es la simpatía (sentir con...). Esto parece trivial. Y sin embargo pertenece a “lo difícil”» (*Diarios AP*: 92).

Ao referir, num poema intitulado «Como agua sobre una piedra» (*EPL*: 237) – sendo a água e a pedra já significativamente matérias incompatíveis e antagónicas –, «como se cierran dos cuerpos al amarse», Alejandra propõe o ato amoroso, não como um ato de abertura, mas como um ato de fechamento, no qual não há entrega nem troca, mas apenas um coexistir, lado a lado, extático. Do cruzamento e da alternância destes dilemas, restará apenas a *tristeza* como sentimento predominante e omnipresente: «Triste cuando deseo y cuando no. Triste cuando con un cuerpo y cuando no. Triste cuando con su sonrisa y cuando no» (*TS*: 434).

O exemplo mais concreto e flagrante desta situação consiste num episódio descrito pela autora no seu diário, no qual relata uma viagem num autocarro em que é confrontada com a «lascívia» e o «interesse intelectual» óbvios de um jovem que a admirava da rua. A escritora reage angustiada e colericamente, primeiro sorrindo, e depois chorando, quando o autocarro se põe de novo em marcha, eliminando a presença daquele que a desejava, para chegar à conclusão de que aquele foi «Otro paraíso perdido» (*Diarios AP*: 194). Assim, aquela que se intitulou de «La Enamorada», contraditoriamente, responde com animosidade a quaisquer oportunidades de enamoramento, descartando, angustiada, aquele que a quer, bem como as hipóteses de redenção da sua angústia, através do cumprimento mútuo do desejo. O interesse amoroso é incessantemente desviado ou desviante. Um desvio possivelmente metaforizado, neste caso, pelo movimento de distanciamento e rutura, alheio à sua vontade, motivado pelo andamento do autocarro que a rouba do efémero cortejamento. Origina-se, deste modo, uma sucessão de «paraísos» que se perdem interminavelmente, por incapacidade de realização.

A experiência amorosa interior de Alejandra Pizarnik estrutura-se sobre dois eixos principais – a carência e a ausência. Pelo exposto anteriormente, é possível concluir que a carência de que se fala é, mais do que uma circunstância da vida ou da personalidade da escritora, o primeiro pré-requisito do jogo amoroso que ela enceta. A carência que diz sentir não é casual, é antes necessária, por regra, para que os seus próprios desígnios e perspectivas sobre a sua pessoa se cumpram. Retomaremos aqui, por instantes, o tema da mitificação, que ressurgiu declaradamente pelo punho da própria: «Amamos a lo que se nos hace carencia. Imposible de desear lo que ya está en mi mano [...]. De allí el Mito de Mi Amor Imposible: carencia, nada más» (*Diarios AP*: 84).

Alejandra formula com maiúsculas – salientando a autoridade da nomeação –, o seu «Mito de Amor Impossível», o que remete, uma vez mais, para o domínio da

ficcionalização da existência. A autora parte de algumas premissas – só amamos o que nos faz carência e é impossível desejar o que já se possui – para chegar à conclusão de que o amor, para si, é igual à carência. Deste modo, arquiteta o silogismo que a vai circunscrever, necessariamente, na figura de uma permanente enamorada, que está, por relação, em permanente estado de carência, já que uma coisa e outra não se distinguem.

Numa outra passagem, Alejandra expõe a sua carência afetiva como sua maior preocupação, que evolui para uma desconcertante «videz» do amor que não se realiza, além de reconhecer o amor como a sua necessidade primordial, contrariando o «exílio» a que antes o pretendia votar:

En suma, más que la angustia y la muerte, me preocupa mi carencia amorosa.
Todo mi ser es un tenderse a... , temblorosa de amor, ávida de amar y amar.
¿Cómo no lo comprendí antes? ¿Cómo hube de pensar en mi futuro exilando el amor? (*Diarios AP*: 107).

É na sua poesia que a ausência do ser amado aflora com maior vigor. O poema intitulado precisamente «El Ausente» refere que:

Sin ti
me torno en mis brazos
y me llevo a la vida
a mendigar fervor (*AP*: 97).

É, portanto, sujeita à solidão e a revolver-se em si mesma que ela se encontra a «mendigar fervor», numa demanda que adivinha ser para a «vida», já que não se vislumbra nenhuma mudança possível para esta situação. Num outro poema declara:

[...] sólo la sed
el silencio
ningún encuentro (*AD*: 105).

Resume-se assim, em três versos, a carência assinalada pela «sed», a ausência representada pelo «silencio», e a derradeira solidão particularizada por «ningún encuentro».

Instala-se, a partir daqui, a mesma ideia de tragicidade que perpassa também noutros dos seus planos de pensamento, ou, aliás, em quase todos eles. Vemos, por exemplo, recuperada a questão da imaterialidade. Condenada a ansiar por um ausente, e sofredora do trauma que esta espera prolongada e vã lhe provoca, cinge-se a dirigir as suas expetativas na direção de um ideal frustrado, que encontra na esfera do inefável. Imaterializar o que já não existe, parece conferir-lhe uma espécie de legitimidade e até existência, possivelmente alcançadas apenas através da poesia, no domínio da evocação:

Siniestro delirio amar a una sombra.
 La sombra no muere.
 Y mi amor
 sólo abraza a lo que fluye
 [...]
 fantasmas en dulce erección
 sacerdotes de espuma,
 y sobre todo ángeles.
 [...] (AP: 79).

As palavras «sombra», «fantasmas», «sacerdotes», «espuma» e «anjos», além de uma certa aura mística, sugerem sobretudo a transcendência, sob o denominador comum do amor a uma *sombra*, que é o seu amado, o qual só abraça o que flui. Portanto, o seu hipotético objeto de amor é um *não-ser* eterno («no muere»), marcado pela total volatilidade; é uma miragem, uma quimera. Consequentemente, a poeta vê o amor à luz de um sentimento de perda: «En mi amor todo es pérdida. Pero he aquí mis ojos lucientes como peros rabiosos. He aquí mis manos dulces como la lluvia. En mi amor todo es pérdida. (Hoy y siempre, recordarlo. Hoy y siempre)» (*Diarios AP: 94*). Embora assinalando este *amor de perdição*, a autora mostra-se, pela adversativa, pronta para amar. De «olhos luzentes» e «mãos doces», declara-se ansiosamente disponível, sublinhando o paradoxo que o conhecimento da perda aqui insere e o qual ela mantém permanentemente ativo («Hoy y siempre, recordarlo.»). Trata-se, pois, de um ciclo fechado em que a perda não surge como consequência do amor, mas como simultânea dele, ou, como a carência, equivalente dele.

Amar corresponderá, em Pizarnik, a perder o que nunca se teve. Mesmo no estrato puramente físico do sexo há um desencontro entre o idealizado e o concreto, que reforça a incapacidade da autora de conjugar os diferentes planos da experiência instintiva e da experiência racional. Há uma desigualdade profunda entre o almejado na solidão do seu quarto, e o que se vem depois a realizar. Para com a realidade, ela mostra apenas cansaço e indiferença:

La realización sexual me parece posible en la soledad de mi cuarto, pero llegado el instante de concretarlo en la realidad, el deseo muere asfixiado y sólo queda una gran fatiga y un desolado e inoportuno dominio de mí misma (*Diarios AP: 119*).

No conflito, também ele já identificado, entre a vida amorosa e a vida profissional da escritora aparece um vetor comum: o sexo e a escrita são ambos atos enformadores da sua pessoa, isto é, neles encontra uma versão aproximada de uma forma estável, concreta de si: «[...] mientras me creo con palabras, me doy forma, me esculpo. Si no me escribo soy una ausencia. El sexo y la escritura me permiten tener forma de algo» (*Diarios AP: 394*).

No entanto, Alejandra revela-nos, em abstrato, a importância do primeiro – o sexo – em detrimento da segunda – a escrita –, que assume os contornos de um substituto inútil. Todavia, contrariamente ao que lhe indica a sua intuição constatamos que, falhada no amor que parece mais o resultado de um «medo da solidão» do que de uma pulsão natural em si, a autora dá primazia à escrita, num jogo de permuta entre o desejo e o trabalho que nunca se chega a resolver completamente:

A la vez, sé que no hay necesidad de escribir. Quiero decir que mucho más eficaz sería, para mí, hacer el amor día y noche. El silencio de los cuerpos. ¿Y yo? ¿Acaso yo puedo amar? [...] Miedo a la soledad (*Diarios AP*: 396).

O que Alejandra denominou anteriormente de «a obrigação de seduzir» não será nada mais do que a obrigação de escrever: «Dentro de ella todo hace el amor», como afirma Pizarnik num enigmático poema intitulado «Alianza» (*TS*: 418). O título que dá nome ao poema está justificado na segunda estrofe: «entre lo contemplado y su contemplación», onde se assinala a aliança. Ora, esta ideia da união de duas pontas, na qual o «contemplado» e a «contemplação» se conjugam num ato de amor vivido interiormente, ou, por outras palavras, abstratamente, servirá de mote a um olhar mais explícito sobre o tema da masturbação. Esta será apresentada, num único período do diário, como a resolução «fascinante» para todos os problemas anteriormente colocados pelo erotismo *per se*, e pela relação amorosa com o *outro*, mais especificamente.

É importante distinguir a mera sexualidade, que Alejandra encara e pratica com liberdade e desprendimento, de uma ideia de sexo como um momento de ligação íntima com o *outro*, e, portanto – apropriando-nos dos termos de Bataille (1968) –, de «descontinuidade» do sujeito, que se rompe no contacto com o parceiro, para se tornar uma unidade aberta e composta, antes de encarar a «morte» que corresponderá ao fim da relação, e que possibilitará a ressurreição, o regresso ao *eu*, apenas com o posterior afastamento.

Focando estas questões, Bataille oferece-nos ainda algum esclarecimento sobre a problemática da relação amorosa como *perda*, a qual já antes tivemos em consideração:

O erotismo, já o referi, é, na minha opinião, o desequilíbrio no qual o ser a si próprio se põe em questão, conscientemente. Num certo sentido, o ser perde-se objectivamente, mas neste caso o sujeito identifica-se com o objeto que se perde. Se for necessário, posso dizer no erotismo: EU perco-me. Não é esta, certamente, uma situação privilegiada, mas o que se não pode negar é que a perda voluntária implicada pelo erotismo é flagrante (BATAILLE, 1968: 29).

A poeta pretende através da relação sexual poder desviar-se daquele «de-sequilíbrio», evitando ou minimizando qualquer perda possível; ser simultaneamente «sujeito e objeto» ao mesmo tempo; tal como quisera antes ser amante e amada; mãe e filha; corpo e reflexo; quadro e observador. Esta será uma maneira de obter a segurança do segredo e da correspondência, ainda que se trate de uma mera encenação:

El amor fantasma o el erotismo solitario. Lo que me fascina de la masturbación es la enorme posibilidad de transformaciones que ofrece. Ese poder ser objeto y sujeto al mismo tiempo... abolición del tiempo, del espacio...
(*Diarios AP*: 287)

Parece-nos apropriado concluir que Pizarnik coarta o contacto próximo, de carácter mais afetivo, pela via da promiscuidade.

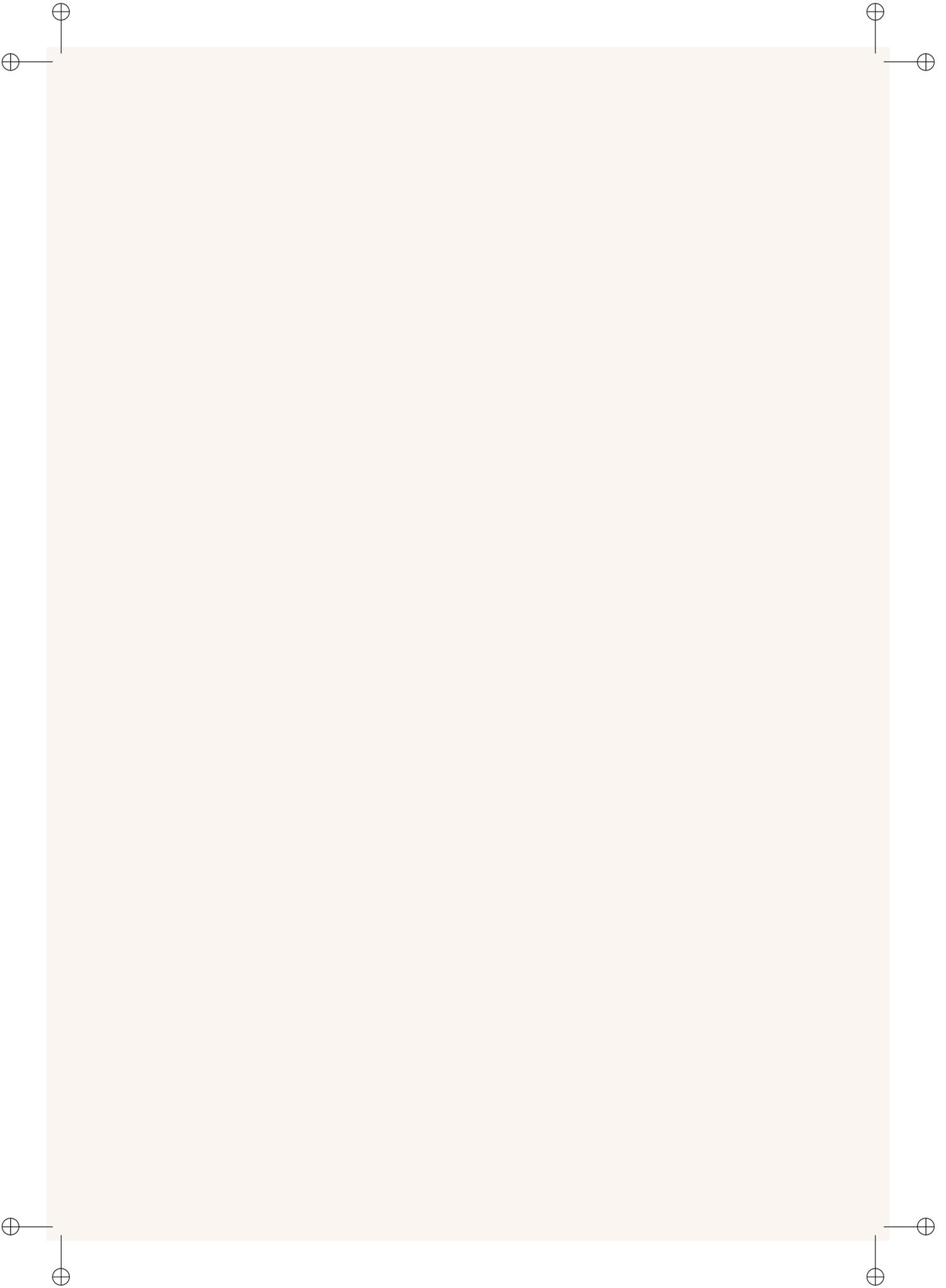
Uma entrada de janeiro de 1958 resume bem a sua disposição para com o encontro sexual fortuito, sublinhando o descomprometimento «fundamental» e a não-aceitação do conceito de «proibido» no sexo. O sexo é, em si, a sua própria justificação, o primado hedonista não admite qualquer relação entre aquele e a ética. A proposta de Pizarnik é que se trate puramente de um «encontro no deserto» que visa um «saciar da sede», no qual categorias posteriores ao instinto, tais como a razão, a ética e o compromisso, não têm de nem devem interferir, como a autora refere numa passagem do seu diário:

Un encuentro sexual no compromete a nada. Sólo dos seres sedientos que se unen en el desierto para ir en busca de la calma.
Pero esto es independiente del hecho fundamental: el encuentro sexual no compromete a nada.
Profundo assombro. ¿Qué relación hay o puede haber entre ética y sexualidad? ¿Por qué? «lo prohibido»? No puedo comprenderlo (*Diarios AP*: 160).

Estabelece-se, assim, a sua cadência erótica, com as notas da violência, da agonia, do calculismo e da paixão, e da presença sempre insidiosa da *depravação*, que surge mais nas entrelinhas e por sugestão – tropo da imaginação da poeta –, do que de facto.

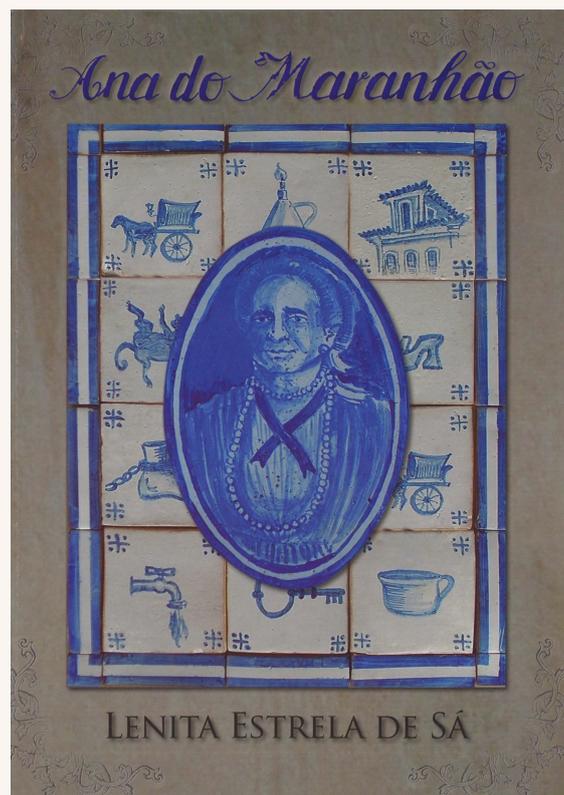
Referências Bibliográficas

- BATAILLE, Georges (1968). *O Erotismo*. São Paulo: Moraes Editores.
- PIZARNIK, Alejandra (2005). *Diarios* (Ana Becciu ed.). Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2005.) *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen.
- AD – Árbol de Diana*
- AP – Las Aventuras Perdidas*
- TS – Textos de Sombra y Últimos Poemas*
- EPL – Extracción de la Piedra de Loucura*



Mulheres do Maranhão

Lenita Estrela de Sá¹



¹ Escritora.

Este texto intitula-se «Mulheres do Maranhão», comecemos portanto pelo espaço. O Maranhão é um dos estados do Brasil, localizado no nordeste do país. Falar-vos-ei brevemente sobre a líder política Ana Jansen, a escritora Maria Firmina dos Reis e a ex-escrava, Catarina Rosa Pereira de Jesus, a Catarina Mina, que se tornou rica comerciante – três mulheres do séc. XIX, que protagonizaram, a seu modo, a evolução do comportamento da mulher no Brasil e a quem conferi o papel de protagonistas em três obras da minha ficção.

Tal comportamento foi balizado por uma determinada concepção sócio-cultural da mulher que praticamente a circunscrevia ao ambiente doméstico, imposição histórica que só ressalta o quão transgressor foi o comportamento dessas três mulheres, distinguindo-as de suas contemporâneas e fazendo-as alcançar o *status* de personagens históricas, tamanhas foram as barreiras que lhes foram impostas, uma vez que, como destaca Beauvoir (2009), a mulher é o Outro da civilização. O Outro é aquele a quem se opõe o Sujeito. Segundo a escritora francesa, quando o ser humano teve necessidade de se afirmar diante da natureza, de transcendê-la, para, vencendo as dificuldades impostas pelo ambiente, criar a cultura, estabeleceu-se uma relação Sujeito/Objeto entre homem e mulher.

A alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como uma sem colocar imediatamente a outra diante de si. Bastam três viajantes reunidos por acaso num mesmo compartimento para que todos os demais viajantes se tornem os Outros! Os habitantes de outro país são considerados estrangeiros. Os judeus são outros para o antissemita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários [...] (BEAUVOIR, 2009: 17).

A mesma autora acrescenta que tais fenômenos não ocorreriam se a realidade das relações humanas fosse baseada na solidariedade e na amizade. Como não é isso o que se dá, essas relações se caracterizam pelo intenso desejo de opressão do Outro, como afirmou Hegel, citado por ela: «Descobre-se na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto [...]» (BEAUVOIR, 2009: 18).

A partir dessa constatação, Simone de Beauvoir afirma que, ao longo da história humana, a mulher foi definida pelo homem (sujeito) como o Outro (Objeto) da civilização, isto é, alteridade pura. Acrescenta a autora: «Não é o Outro que, definindo-se como Outro, define o Um; ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas, para que o Outro não se transforme no Um, é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio. De onde vem essa submissão na mulher?» (BEAUVOIR, 2009: 18).

Quando, em 1928, solicitada a proferir uma palestra com o tema «As mulheres e a ficção», Woolf (1985) terminou por fazê-lo criando a personagem Mary Seton, protagonista de «A room of one's own» – «Um teto todo seu». Será pela voz de Mary Seton, entre outras, que a escritora falará. A aventura de Mary se inicia logo – num grande achado metafórico – com a proibição do seu ingresso na biblioteca da imaginária Universidade de Oxbridge, só permitido aos *fellows*, masculinos, em cursos de pós-graduação, e interdito às damas, a não ser acompanhadas de um *fellow* ou de carta de apresentação, motivo pelo qual, absolutamente perplexa, resolve ir ao Museu Britânico em busca de informações sobre a razão da discriminação das mulheres.

Lá chegando, ao pedir que lhe deem livros sobre o assunto, experimenta logo a primeira (e fortíssima!) decepção na pesquisa: quase todos os livros que lhe vão trazendo, seguindo uma ordem cronológica, foram escritos por homens (pelo menos até chegar aos autores vivos); decepção de imediato transformada em horror, ao constatar que a concepção masculina do que seja a mulher, nos mais variados campos do conhecimento humano, sob os aspectos científico, filosófico, artístico, socioantropológico e político, é espantosamente desvalorizadora.

Assim é que, sob o peso e a influência da leitura desses livros escritos por homens tão poderosos e sábios, nos quais se proclama com grandiloquência a inferioridade da mulher, Mary Seton chega a pensar, por um momento, que seria mesmo impossível a uma mulher desenvolver um talento criador como o de Shakespeare – na época de Shakespeare, bem entendido – observação após a qual os tais livros sérios e inatacáveis vão começando a causar-lhe uma ardente repugnância e uma profunda raiva! Imaginem o que teria acontecido a uma mulher nascida com o talento de Shakespeare, que se chamasse, por exemplo, Judith, em plena Inglaterra elisabetana! Com certeza, no entender de Mary, logo no início da adolescência, Judith já começaria a pagar o pesado tributo de ir se descobrindo «diferente» das outras moças, com desejos de ler os clássicos e conhecer o mundo, partir para Londres e escrever peças, beber nas tavernas, dirigir espetáculos e receber aplausos! Judith que manifestasse esses impulsos transgressores! Pois Mary descobriu, nas entrelinhas dos mesmos livros sérios e inatacáveis, que logo se arranjaría para a futura dramaturga um casamento que a levasse para bem distante dos teatros de Londres, e, se recusasse, sujeitava-se a apanhar uma surra, que a sociedade patriarcal naturalmente legitimaria. Ou ainda, quem sabe, instigada pela necessidade de seu próprio talento de se expandir e derramar-se pelo mundo, proibida disso, Judith, depois de engravidar do empresário que a pretendia ajudar, se suicidasse.

Apesar de o mito do matriarcado apontar para uma eventual antiga existência de sociedades de preponderância da mulher sobre o homem, já faz alguns milênios que domina o patriarcado na generalidade das sociedades e se proíbe às mulhe-

res o ingresso nas bibliotecas, o acesso à cultura, nas suas manifestações mais elevadas, aquelas pelas quais as civilizações transcendem a própria finitude, representadas na arte, na filosofia, na política, na religião, na ciência. Por que a personagem de Virgínia Woolf encontrou tão poucos livros escritos por mulheres? O que ficavam as mulheres fazendo enquanto os homens pensavam, descobriam, inventavam, se desenvolviam intelectualmente?

Questionamento idêntico faz Ana Jansen, a personagem do meu livro «Ana do Maranhão» (SÁ, 2012), que logo na juventude confronta o apaixonado pretendente com a injustiça das limitações que a ela, como mulher, lhe são impostas.

AFONSO – Ia ter contigo no sobrado de Cândida.

ANA JANSEN – Voltei mais cedo. A conversa me aborrecia.

AFONSO – Mas por que, Ana, não te sentes bem entre as moças?

ANA JANSEN – Só falam asneiras, Afonso. Não se interessam pelos assuntos da Província, pelo que os Conservadores estão fazendo, vivem porque nasceram.

AFONSO – (Insatisfeito) Mas gostas das mesmas festas ou me engano?

ANA JANSEN – Engano nenhum. Não deixo de ser mulher porque não aceito que me governem. Se não é de teu agrado, a porta da rua é fácil de se abrir.

AFONSO – Perdoa-me, não pretendi que tomasses como ofensa.

ANA JANSEN – Não, mas ofendeu.

AFONSO – Vê, um artigo de João Lisboa: «A Terra invadida». Ana, política não é assunto de moça.

ANA JANSEN – (Retirando o jornal das mãos do pretendente) Deixa de ser besta! (SÁ, 2012: 14).

Segundo Ortner (1979), o *status* secundário da mulher na sociedade, é uma ocorrência pancultural, um dado universal e indiscutível. Que a mulher, no curso da história humana, tem sido considerada o segundo sexo, cidadã de segunda categoria, é um fato igualmente afirmado por Beauvoir (2009), ainda que não atribuível a nenhum determinismo biológico, segundo a mesma autora. Pode-se perceber como se estrutura o processo de desvalorização universal da mulher ao entender a dinâmica da oposição natureza vs. cultura.

A verdadeira transcendência da espécie se dá na passagem da natureza à cultura, salto qualitativo do qual foi alijada a mulher. Devido à sua constituição e funções biológicas, esta é considerada mais próxima à natureza que o homem. No entender de Ortner (1979), a gravidez, a lactação e a menstruação são fenômenos biológicos que conferem, por assim dizer, maior evidência à animalidade da mulher, desempenhando importante papel orgânico e, inclusive, social em sua vida. A maternidade continua a ser a maior expectativa que a sociedade tem em relação à mulher, o mesmo não se verificando quanto à paternidade em

relação ao homem, de quem se esperam realizações «superiores», embora não fique negada a sua importância na reprodução da espécie (fecundação). Contudo, foi a mulher que permaneceu estritamente ligada a essa responsabilidade, constituindo-se em sua única importância social, negando-se-lhe quaisquer outras potencialidades, enquanto ao homem coube o parto da cultura. Veja-se o que afirma Ortner (1979: 104).

Em outras palavras, o corpo feminino parece condenado à mera reprodução da vida; o homem, em contraste, não tendo funções naturais de criação deve (ou tem a oportunidade de) basear sua criatividade externamente, «artificialmente», por meio de símbolos e tecnologia. Assim agindo, ele cria objetos relativamente duradouros, eternos e transcendentais, enquanto a mulher cria seres perecíveis – os seres humanos.

Talvez, por isso, Ana Jansen tenha sido objeto de tantas críticas de seus contemporâneos, sobretudo das mulheres do período em que viveu, ao ter a ousadia de invadir e dominar a cena na esfera pública, território tradicionalmente masculino, como registra Abranches (1992: 56).

Em torno dessa dama de boa estirpe levantaram-se os mais tremendos alívios e travaram-se as mais indignas campanhas de intrigas e difamações. Diziam-na bisonha, analfabeta e tatibitate. Apesar de todos esses atributos negativos, chegou a exercer uma poderosa influência sobre a vida de relação de São Luís e sobre a marcha dos negócios públicos da Província.

Certo dia, tendo que deliberar sobre transações comerciais e providências políticas, Ana Jansen, que tivera origem humilde, obtendo ascensão social por via do casamento, atrasa-se para uma novena em companhia de outras senhoras da sociedade maranhense.

SENHORA-I – Acho bom começarmos a rezar.

CÂNDIDA – Esperemos pela Rainha do Maranhão.

BARONESA DE GRAJAÚ – Não exageremos.

SENHORA-II – Concordo com a Baronesa. Para mim, Ana Jansen continua sendo uma ... (Ana Jansen entra)

ANA JANSEN – Não pude chegar mais cedo, estive resolvendo um negócio em Itamacaca. Mas, se não me engano, quando vinha entrando, ouvi meu nome por aí.

CÂNDIDA – É a maledicência invejosa, Ana.

BARONESA DE GRAJAÚ – Não sei do que teríamos inveja, somos todas muito bem casadas e nossas famílias honestas.

CÂNDIDA – Nenhuma de nós o merece mais do que Ana.

BARONESA DE GRAJAÚ – Deves dinheiro a ela?

ANA JANSEN – Dê-me paciência, Santa Severa!

BARONESA – Veja como me trata, sou a Baronesa de Grajaú.
ANA JANSEN – Grande coisa!
BARONESA – Ninguém aqui lhe deve obediência.
ANA JANSEN – Não? Quem empresta dinheiro para os maridos de vocês?
(SÁ, 2012: 57-58).

Os comportamentos sociais são determinados pelas regras impostas pela ideologia dominante, seja por uma classe social preponderante às classes sociais subalternas; por uma raça opressora à raça oprimida; por um país dominador a um país dominado; pelos homens às mulheres; pelo sujeito ao objeto, no sentido de impedir que este inverta a relação, para o que tanto servem os estereótipos negativos (fragilidade, inferioridade, etc.) forjados na intenção de submeter o Outro a um ponto de vista alheio.

Entre as condicionantes que evidenciam o fato de que uma cultura específica considera as mulheres inferiores, Ortner (1979: 115) aponta

o elemento de ideologia cultural e as colocações informativas que explicitamente desvalorizam as mulheres e, com elas, seus papéis, suas tarefas, seus produtos e seus meios sociais com menos prestígio de que os relacionados aos homens e às funções masculinas correlatas.

observando ainda que as mulheres não estão presentes (ou, se estão, estão em número insignificante) nas áreas de maior poder na sociedade.

Também Rosaldo e Lamphere (1979: 45) enfatizam o papel da ideologia no processo de marginalização da mulher: «No aprendizado de ser mulher, em nossa própria sociedade, aceitamos e interiorizamos uma imagem frequentemente depreciativa e constrangedora de nós mesmas».

A socialização da menina começa logo na infância, induzindo-a a repetir o comportamento de casinha – boneca e pequenas panelas – que a preparam para se transformar numa mulher adulta que terá, basicamente, estas mesmas funções na sociedade: a criação e a socialização dos filhos. Em contraponto, as brincadeiras dos meninos são muito mais instigantes e desafiadoras – subir em árvore, atacar e defender-se, enfrentar pequenas dificuldades, solucionar pequenos problemas de liderança no relacionamento com meninos de outros grupos familiares – que imitam as atividades dos homens adultos, todas ligadas à conquista do mundo exterior, as quais os incentivam à atuação no domínio público. De maneira que podemos assinalar a existência de duas grandes oposições vitais ao destino sócio-cultural de mulheres e homens, qual sejam, natureza vs. cultura e doméstico vs. público.

Assim, aos meninos de hoje, homens do futuro, caberão o prestígio social, o poder político, as luzes do intelecto, o desenvolvimento intelectual através da cultura, exercido na esfera pública; enquanto às meninas caberão as tarefas

consideradas secundárias, socialmente desvalorizadas, preponderantemente circunscritas à esfera doméstica, em que se exercem as atividades mais ligadas à natureza, como cozinhar/alimentar e cuidar dos filhos.

A negação do estereótipo de mera dona de casa e mãe de família foi o que levou os inimigos políticos de Ana Jansen, todos homens, a não aceitarem ou não compreenderem a influência política que esta exerceu, mesmo que muita dessa influência se tenha dado por via indireta, por meio dos filhos e sobrinhos da matriarca, que chegaram a ser eleitos deputados da Assembleia Provincial.

CÂNDIDO MENDES – O que aconteceu para tanta indignação?

SOTERO DOS REIS – Fomos despejados desta pocilga.

CASCAIS – A «Rainha» alugou o sobrado, estamos sem espaço para funcionar contra ela.

CÂNDIDO MENDES – Mulher venenosa. Não sei quem a mandou se meter em política, deveria ter passado a vida bordando e cozinhando para não nos incomodar (SÁ, 2012: 51).

É deste modo também que a escritora Maria Firmina dos Reis (1825-1917), outra das protagonistas da minha ficção, se intrometerá em assuntos da esfera pública, a saber, o abolicionismo e a literatura. Embora tenha tido grande participação na imprensa maranhense, seu nome e sua obra passaram largo tempo esquecidos, conforme declara Morais Filho (1975: 21).

Descobrimo-la casualmente em 1973, ao procurar nos bolorentos jornais do século XIX, textos natalinos de autores maranhenses. Embora participasse ativamente da vida intelectual maranhense, publicando livros ou colaborando em jornais e revistas literárias, bem como na antologia «Parnaso Maranhense», Maria Firmina dos Reis, lida e aplaudida no seu tempo, foi como que, por amnésia coletiva, totalmente esquecida: o nome e a obra.

Dinacy Corrêa, Professora Doutora da Universidade Estadual do Maranhão, acrescenta mais informações sobre a escritora, esclarecendo que, somente a partir da edição fac-similar preparada por Horácio de Almeida, em 1975, o romance *Úrsula*, da escritora, passou ao conhecimento dos estudiosos (CORRÊA, 2013). No mesmo ano, sai também o volume «Maria Firmina – fragmentos de uma vida», de Nascimento Morais Filho, e Josué Montello, este conterrâneo da autora e que também lhe dedica um artigo no *Jornal do Brasil*, publicado no ano seguinte em espanhol, na *Revista de Cultura Brasileña*. O prefácio de Charles Martin à terceira edição (1988), o artigo de Luíza Lobo, 1993, e o estudo assinado por Zahidé Muzart (2000) complementam a recepção crítica obtida pelo livro.

Maria Firmina dos Reis foi a primeira literata maranhense. Foi romancista, contista, poeta, charadista, compositora de música. Era afro-descendente e filha natural (bastarda) de Leonor Felipa dos Reis e João Pedro Esteves. Aos 22 anos,

foi aprovada em concurso público para a Cadeira de Instrução Primária, cargo que exerceu pelo resto da vida no município de Guimarães. Ao aposentar-se, fundou, em sua casa, a primeira escola mista e gratuita do Estado. Adotou dez crianças e morreu pobre, cega e esquecida.

Sobre o importante papel da imprensa feminina do século XIX, ressalta Holanda (2016), que foi um espaço decisivo para o desenvolvimento da expressão feminina, no rastro dos movimentos feministas e das campanhas republicanas de educação da mulher para a promoção de uma nova nação brasileira educada, saudável, branca e moderna. O editorial do primeiro número, publicado em 01.01.1852, tranquilizava as escritoras:

Confidente, discreto das nossas produções literárias; elas são publicadas debaixo do anônimo: porém não temais confiar-mo-las, nem temais dar expansão ao vosso pensamento; se o possuís é porque é dom da Divindade e aquilo que Deus dá, os homens não podem roubar (HOLANDA, 2016).

«Debaixo do anônimo», utilizando o pseudônimo «Uma maranhense», Maria Firmina dos Reis publicou o romance *Úrsula*, (1859), que, segundo Martin (1988: 10), nele a autora supera o ponto de vista usual, paternalista, sobre a representação do negro como personagem nos romances abolicionistas seus contemporâneos – como *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, e *A Cabana do Pai Tomás*, (1852), de Beecher Stowe, superando inclusive a visão estereotipada – o célebre «negro de alma branca» – que Aluísio Azevedo promove em *O Mulato*, (1881). Por fim o mesmo autor arremata suas considerações, afirmando ser Maria Firmina a primeira romancista brasileira, exaltando as qualidades do livro.

É em *Úrsula*, no entanto, que vemos uma genuína preocupação com a história, o elo com a África e a consciência para com as próprias raízes, ao contrário dos demais livros abolicionistas, que raramente mencionam a África como a verdadeira terra natal dos negros. Maria Firmina dos Reis introduz uma nova versão da negritude ao escapar da versão de ‘alma branca’, sempre presente na literatura escrita pelos brancos sobre o negro. Ela propõe uma nova visão do passado africano, respeita a alma africana e a vivência do negro no Novo Mundo (MARTIN, 1988: 10).

O mesmo autor acrescenta que, na obra, o personagem Tancredo, ao preferir a mãe ao pai, porque este se mostrava extremamente autoritário com aquela, procura expressar a profunda limitação feminina nas relações familiares de autoridade. Acrescenta ainda que, segundo o pesquisador Horácio de Almeida, este foi o primeiro romance abolicionista escrito por uma mulher no Brasil, já que a obra, *Direitos das mulheres, injustiça dos homens* é uma tradução de Nísia Floresta (1832), e *As Aventuras de Diófanos* (1752), de Teresa Margarida da

Silva e Orta, é de autora nascida em São Paulo, de pais portugueses, mas que se muda para Portugal aos cinco anos de idade para não mais retornar.

Em mensagem dirigida ao leitor de *Úrsula*, Maria Firmina declara: «sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados... ainda assim o dou a lume.» (REIS, 1988: 19). É esta mulher consciente dos limites que lhe são impostos pela cultura e pela sociedade em que vive, porém audaciosa o suficiente para desafia-los que no conto de minha autoria, intitulado «Uma Mulher», é representada a escritora Maria Firmina dos Reis. A ação transcorre em um dia da vida da escritora em que ela acoberta a fuga de um escravo, escondendo-o no porão, recebendo, entretanto, uma visita de cortesia do chefe de polícia de Guimarães.

– Para não atrapalhar a sua aula, professora, vou direto ao assunto: estou procurando um fugitivo. – meu coração bateu em ritmo aceleradíssimo, mas o encarei, numa arrojada postura de desafio.

– Só não sei por que o senhor vem procurar um fugitivo aqui. – então nos olhamos longa e firmemente, por um tempo que me pareceu interminável, ele trocou o jarrinho novamente de lugar, num gesto demorado e abusivo, voltando a me encarar com autoridade.

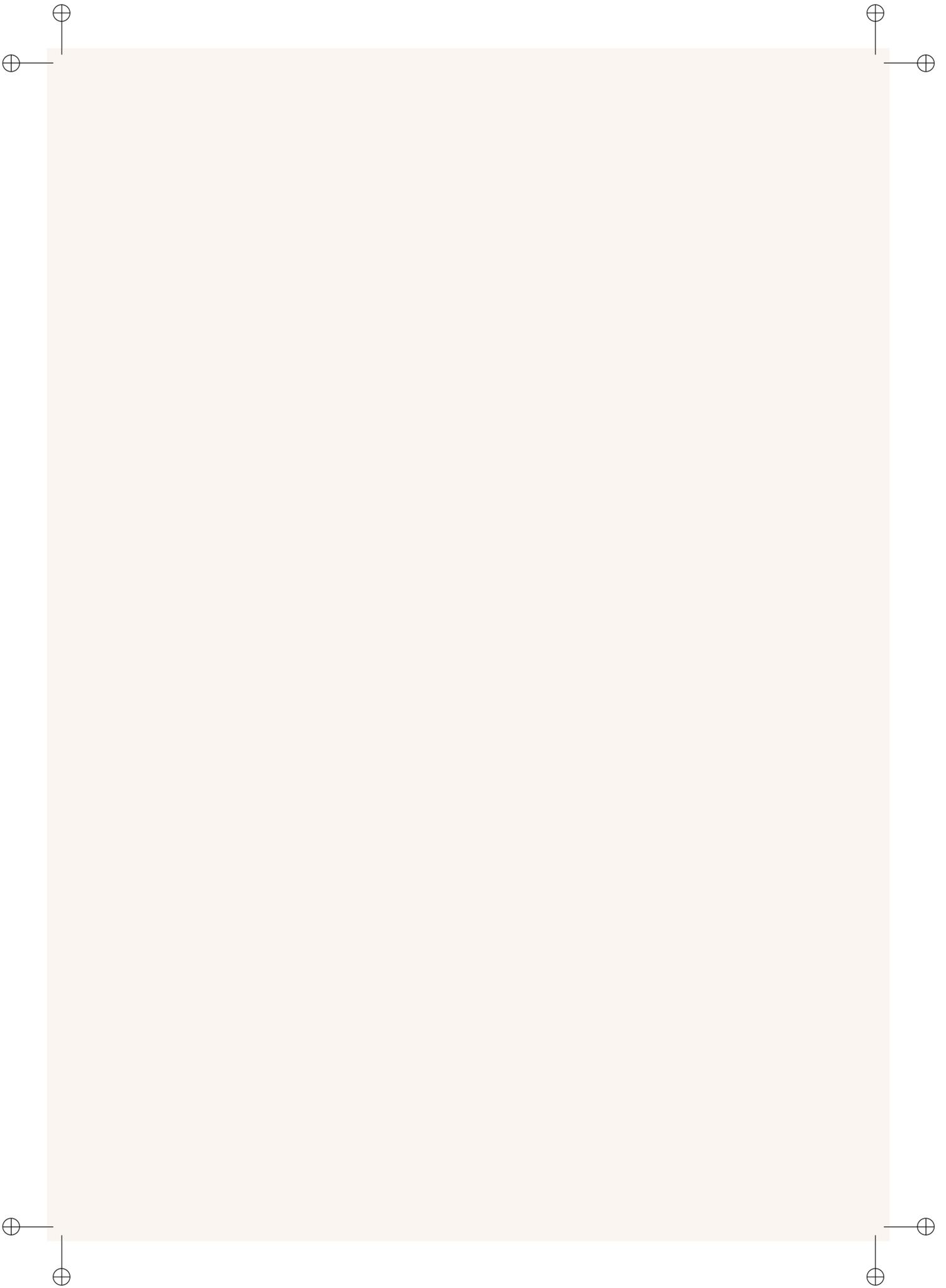
– Está bem, professora. Mas tenha cuidado com certas atividades que são ainda mais perigosas para uma mulher. – cumprimentou-me com um aceno ríspido e saiu – Quase desmatei nessa hora. Depois fiquei pensando se não estava realmente brincando com fogo, afinal de contas o que vale uma mulher? Ainda mais pobre, não branca? E sozinha?! Sozinha, então! (SÁ, 2016b: 37).

Por fim, quero acrescentar apenas mais algumas linhas sobre mais uma mulher do Maranhão presente em minha produção literária. Trata-se de uma ex-escrava, uma mulher negra, chamada Catarina Rosa Pereira de Jesus, conhecida como Catarina Mina, hoje nome de rua, mais precisamente, de famoso beco no Centro Histórico da capital do Estado do Maranhão, São Luís, onde supostamente ela teria aberto uma barraca de frutas, que não tardou a prosperar, administrada por seu apurado tino comercial (SÁ, 2016a). Embora não haja registro oficial de sua vida, o fato de sua memória haver chegado até nós como nome de um logradouro público – outro domínio masculino – reforça o papel de destaque de uma mulher negra no processo de construção da história da cidade.

Referências Bibliográficas

- ABRANCHES, Dunshee de (1992). *O Cativoiro*. Introdução de Jomar Moraes. 2.^a ed. São Luís: Alumar. (Coleção Documentos Maranhenses).
- BEAUVOIR, Simone de (2009). *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2. v.
- CORRÊA, Dinacy. *Maria Firmina dos Reis: poetisa, escritora e educadora maranhense*. Blog da Dinacy Corrêa, 7 abr. 2013. Disponível em: <http://jornalpequeno.blog.br/dinacycorrea/2013/04/maria-firmina-dos-reis-poetisa-escritora-e-educadora-maranhense/>. Acesso em: 23 set. 2016.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: Uma primeira abordagem*. Disponível em: <http://w.w.w.heloisabuarquede.hollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-a-bordagem-9/>. Acesso em: 22 set. 2016.
- MARTIN, Charles (1988). «Uma rara visão de liberdade». In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance brasileiro/por uma maranhense*. Organização, atualização e notas por Luíza Lobo; introdução de Charles Martin. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Ed. Presença; Brasília: INL, pp. 9-14. (Coleção Resgate).
- MORAIS FILHO, José Nascimento de (1975). *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*. São Luís: SIOGE.
- ORTNER, Sherry (1979). «Está a mulher para o homem assim como a natureza para a Cultura?». In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coords.). *A Mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 95-118. (Coleção O Mundo hoje; v. 31).
- REIS, Maria Firmina dos (1988). *Úrsula: romance brasileiro/por uma maranhense*. Organização, atualização e notas por Luíza Lobo; introdução de Charles Martin. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Ed. Presença; Brasília: INL. (Coleção Resgate).
- ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coords.) (1979). *A Mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra. (Coleção O Mundo hoje; v. 31).
- SÁ, Lenita Estrela de (2012). *Ana do Maranhão*. São Luís: Ed. 360 Graus.
- SÁ, Lenita Estrela de (2016a). *Catarina Mina*. São Luís: Ed. 360 Graus.
- SÁ, Lenita Estrela de (2016b). *Vista para o Central Park e outros contos*. São Luís: Ed. 360 Graus.

WOLF, Virgínia (1985). *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.



Discussing Patrícia Galvão (Pagu) as a political presence in the Brazilian 20th century context

Liane Schneider¹



¹ Universidade Federal da Paraíba, Brasil.

Introduction

In order to start this paper I am developing here, I would like to introduce Patrícia Rehder Galvão (1910–1962), better known by her nickname Pagu. Pagu was a Brazilian writer, journalist, translator and political militant, very active during the first half of the 20th century. There has been much critical work on her literary production, her relations to certain intellectuals of Brazilian Modernism. Along this text, I focus on a long letter Pagu wrote in the 1940s to her second husband, Geraldo Ferraz, at his request, which he passed then on to his son in 1970, eight years after Pagu's death.

Pagu's letter was written during her pregnancy with Geraldo Galvão Ferraz, her second child. After this autobiographical text was read by both of Pagu's sons, Geraldo, from her second marriage, and his half-brother Rudá, from her previous marriage to Oswald de Andrade, it was published and sold as an autobiography entitled *Paixão Pagu – Autobiografia Precoce de Patrícia Galvão*, in 2005, more than forty years after Pagu's death. Thus, through the very words that compose Pagu's memories, words that were never meant to become public, we, as readers, have access to what is in-between the lines of the stories she tells. Her experience as a Brazilian woman taking a position on issues prominent in the thirties gives us some hints as to how gender and political relationships were established in Brazil in that period. In her letter, we come across her personal interpretations on marriage, politics, motherhood and sex, topics that strongly marked her life as a private and public person. Her later disillusionment with politics and love relationships, mainly concerning Oswald de Andrade, her first husband and the renowned author of the Brazilian Modernist movement, and to communism itself, become clear towards the end of this letter.

The 1920s were fundamental years in Brazil, with the beginning of both the Brazilian Modernist Movement and the Brazilian Communist Party. In the thirties, mainly after Getúlio Vargas came into power, the possibility for communism to develop was drastically reduced, since Vargas, previously an admirer of fascism, took the side of the United States after the beginning of the Second World War. Thus, a crusade against any attempt to create communist centres in Brazil was dismantled by the presidential policy. It is exactly at this moment that Pagu entered the Brazilian political and cultural scene.

One might ponder the reasons for Pagu having chosen to write a letter to her husband, a first-person text, intended to tell and give meaning to events frequently presented in foggy ways in newspapers and other media on her life and biography. This letter took the form of many pages collected and kept in a black folder at Pagu's home. The existing margins between autobiography and fiction have been discussed and problematized along the last decades by several critics, but no one doubts that the option for the autobiographical genre is linked

to a desire on the part of the writer to tell a story from a perspective deeply engaged with personal experiences or viewpoints, be the intended audience a public or private one. The attitude of writing alternative stories in the form of autobiography can be taken, as Laura Beard (2009: 2) defends, as an act of «narrative resistance», that is, a way of counter posing other narratives previously constructed. As Beard puts it, while trying to recreate history, women write autobiographies in order to reveal the mechanisms of oppression and to find their own sources of strength and power as political tools (*id.*: 4). One might consider that such a resistance to a previous imposed discourse or narrative is part of most autobiographical texts. In this sense, ideologies and identities previously constructed from external viewpoints can be reviewed from a perspective coming from the private sphere. As Sidonie Smith (1991: 194) puts it in her *Autobiographical Manifesto*, biographies are texts that look critically towards the past, but also look into the future, with the hope for new arrangements, of new possible spaces. As a matter of fact, the one who writes an autobiographical text is often taking the writing activity as a political task, trying to «dismantle narrow or questionable stereotypes, in the search for other interpreting possibilities» (BEARD, L., 2009: 7) in relation to a specific story or event. We should also take into account Maingueneau's affirmation (2001: 46), in which he states that writing, whatever its nature, cannot detach itself from its biographical context, never becoming a simple mirroring of external events. So, in the case of a text that is, from the scratch, constructed as a personal, opinionated expression of the writer's point of view, it must unavoidably be illuminated and provoked by the intimate, private context.

In the several media in which Patricia Galvão has been discussed as an author or political militant, one notices a construction of her public figure as someone who objectively fought, at the same time, for communism, freedom, for the population's rights and her own rights as a woman. However, when one starts reading her own words on her life story, it is possible to recognize internal contradictions, some sort of grey areas in the way she presents herself. *Paixão Pagu* is a book introduced by several pictures taken at different periods of Pagu's life. Her physical appearance has always come first, as if her external, public mask was more interesting than what she intended to say or defend in the written form. There are twenty-four pages of pictures in the beginning of the aforementioned book, a kind of visual introduction in which one can see Pagu in parties, wearing a bathing suit, hanging out with friends, her husbands and children. Of course, she did not plan or foresee this image-centered introduction to this piece of writing. On the contrary, here again the public image of Pagu is, in a way, being used – a beautiful, non-conventional woman, as if luring possible readers to the book that was coming out. Finally, one comes across

her own words: «Maybe it would be better if everything could be swallowed and thrown away. (...) I am not sure if it is worth taking such retrospective wanderings» (...), «but my body asks for extension, for movement, forward and backward movements» (GALVÃO, 2005: 51, our translation, as all that follows). What she does throughout her letter is exactly this – a movement back and forwards, coming closer and getting further away from her narrative track, trying to understand the many powerful events that took place in her youth.

Reading her published letter, one is immediately aware of the nonconventional way she was able to deal with her body throughout her life. Despite belonging to a quite traditional Brazilian middle-class family of German ancestry, Pagu's behavior was out of the norm for the society in which she lived, especially with respect to gender questions. David W. Foster (2007: 77) refers to a film on Pagu's life produced by Norma Bengel, a Brazilian actress and producer, which shows as evidence of her indecorous unladylike behaviour the fact that she cheated on an exam and smoked-rebellious acts that started building very early her image of a problematic young woman. As Foster (*id.*: 77) observes,

(...) Galvão wished to construct herself as a «bad girl» and «wild woman» and to upset the world of bourgeois decency, beginning with her own family and the expectations it would have wished to enforce regarding the silent self-subjugation of women, including the unquestioned acceptance of the heterosexist marriage contract.

Thus, before turning twelve years old, she became secretly involved in a relationship to a much older, married man. As she describes this connection, it does not sound like a powerful love relationship, but rather as a conscious way of undoing some ties with her family, using scandal as a way out for her:

The first distinctively conscious act in my life was the giving away of my body. I was almost twelve years old. I knew I was accomplishing something important and against all principles, against the established ethics. Of course, there was some urge, but it had nothing to do with the physiological opening of the body.

I did not suffer of precocious sexuality. In fact, I think I only became sexually awakened after the birth of Rudá. And it was not as a result of mental precociousness that I have given my body away before I turned twelve. (...) Everything happened with the minimum preparation. It was the predestination of impulses. Or obedience towards my determinant will. A will that seemed somehow to be in vain (*ibidem*: 52)

As a matter of fact, in her autobiographical text, there are several moments in which Pagu shows herself to be a very romantic woman, with a tendency to idealize not only social causes, but also the affective and sexual possibilities

and impossibilities she came across in her life. One might even observe in her writing that there is a constant duality she had to face – on the one hand, the deep wish to love, to give herself away and, at the same time, a difficulty to deal with this feeling and her body in a less romanticized way.

Having been born in a period of time in which many doors were still closed for women, including the door to contraception, Pagu got pregnant at fourteen. In the letter, she never explicitly says if she had an abortion or if she had a natural miscarriage, but that child was never delivered. Pagu feels she has to start a different, new life of her own, detached from her relatives' values she disagrees with.

She did not have great expectations in respect to her life any longer. She just wanted to leave home. Later on she could make decisions about other things. First of all, she had to go away, to some place where she could breathe, far from all lies, where she could be completely sad and freely unfortunate. (*ibidem*: 56)

Some renowned intellectuals from the Modernist Movement were introduced to her in the twenties, among them Oswald de Andrade, whom she later married. But before that, she has an arranged, sham marriage to a friend, just to become independent from her family. The marriage was made null eight days after taking place. Oswald de Andrade, separated from Tarsila do Amaral, the modernist Brazilian painter, became closer and closer to Pagu. She wrote in her diary at that time «it was difficult for her to look for the reason for things to happen when there was so much vacillation, so much vacillation in life» (GALVÃO, 2005: 60). In her later letter, as a mature woman, she explains such a state in better ways:

I did not love Oswald. Only destructive affinities connected us. There was, yes, a prejudice opposed to all other established prejudices. And, since I really did not care about the sexual act itself, I gave myself with indifference, even with some bitterness. (...)
When I decided to go to Bahia, I didn't know I was pregnant. So, when I moved to live with Oswald, there was already the mother and the gratitude there. (*id.*: 60-61)

It is impossible not to ask oneself about such gratitude often mentioned by Pagu along her letter – as if she owed something to other people, in this case, especially to Oswald. According to the political and artistic project both of them were involved in, which defended freedom of any kind of oppression — why did she feel she owed so much to other people? After moving with Oswald, she states she discovered that expecting a child gave meaning to life, as she states in some lines written during that pregnancy: «A purpose, an old dream coming through in my body; a reason for living. I felt even the landscape was smiling

to me. How beautiful all those plumb trees in the backyard were!» (*ibidem*: 61). Unfortunately, she has a miscarriage some weeks later, which triggers her strong feelings of guilt once again: «One day I killed the child. I really did not know what cares should I take during my state». She admits she was nervous, anxiously looking for movement, so she decided to go for a swim in Rio Pinheiros, but the water flow was too strong, she had to make extreme effort not to drown. Later on, when she wakes up at the hospital, she states she hates, for some seconds, all newly born babies she sees around, feeling empty once again.

Some months later, finding herself pregnant once again, she decides to accept Oswald as a husband. In the following years, she states she tried to become emotionally close to Oswald, what would never happen. He had a different plan for their life together than the one she romantically had expected to build, what became clear when she looked for Oswald the night before their wedding, intending to tell him it was «almost love» what she felt for him, just to see him in bed with another woman. He did not feel any constraint telling the other woman his fiancé was a very modern woman. Pagu writes in her letter that she accepted that discourse without understanding it, since she could only see polygamy and lies as part of oppressive relationships, what she really did not want to build with him. Oswald, however, was planning to «fight against all prejudices of exclusive belonging» (*ibidem*: 62) and so she decided to learn how to deal with such situations, which occurred quite often. Thus, their relationship followed the common paths of other «revolutionary» behaviour – no sense of property, no exclusive possession, at least in appearance. At the precise moment she was at home preparing to give birth to their son Rudá, Oswald told her he was not going to come back that night, because he wanted to check if a specific woman he just met «was still a virgin or not». Thinking of these words, Pagu confesses «she felt violently attacked at that moment, but even so, she was extremely thankful for the brutality of his frankness» (*ibidem*: 63).

Some considerations on Pagu's persona

What one observes by reading Pagu's autobiographical letter is that she made an effort to turn herself into the public persona she (and others) created for herself – the strong, rational woman, less sensitive than most women she identified around her. Accepting the rules of an open marriage was part of the package. But then she finally became a mother and had to face this highly praised symbol, adored in so many different cultures – the mother figure. As she wrote, «she felt inside the presence of an infinite mother figure. And with this figure, the slow destruction of sensations of finitude began to take place» (*ibidem*: 65).

However, at the same time she feels happy to become a mother, she also experiences some urge to kill a bit of the love she felt for her newly-born child, so she could not only get more involved in the communist ideals, fighting for something wider than her own family, but also free this child of any unhealthy heritage she believed was in her family line, a tendency to produce damaged seeds. Since here and there one observes some extreme romanticism in Pagu's words, she obviously had to swallow her feelings of attachment to anybody in order to present the public person she was planning to become. In a radical attitude, she decides to separate completely from her son Rudá, still a baby, in order to embrace a bigger cause according to her viewpoints at that moment, that is, the founding and establishment of the Communist Party in Brazil. She says that when she embraced politics, she was «facing the necessity of fighting that was activated by her latent revolt in respect to her whole life» (*ibidem*: 70). So, as a highly-committed member of the Communist Party, her first mission was to take a letter to Luis Carlos Prestes by ship, the Brazilian communist leader who was hiding away in Argentina. She happily accepted the task, thinking that a meeting with Prestes might represent an answer for some of her doubts in respect to communism and politics in general. She states in her letter that «she had no theoretical knowledge on the Marxist Doctrine and, at the same time, she considered most communists she knew ridiculous». However, she kept considering the «defense of the oppressed ones as a possible reason for life itself, a way to express her wish of being honest and courageous» (*ibidem*: 70-74).

In her meeting with Prestes, which lasted for three days, a long and deep exchange of ideas took place between the two of them. Pagu noticed she was beginning to be able to take communism as something really serious, deserving some personal sacrifice. She comments it was this strong, potent impression Prestes made on her that threw her seriously into politics. At the same time, she notices that only after that experience was she able to see the real power exerted by her husband Oswald, devoid of romanticism and idealization. She starts seeing his contradictions, his inevitable corporality. So she decides to go deeper into the social movements, taking part in the organization of several Unions in Santos, SP, which became a political cause and a reason for living.

Throughout the letter she states that, while she is writing to Geraldo, she is trying to answer questions she had not been able to pose in the past, still painful to deal with at that moment. She confesses «political engagement brought such a happiness and sense of fulfillment to her life that it came close to religious fervor» (*ibidem*: 81). During those months spent in Santos, she learns that her son Rudá was seriously ill at home. Some of her companions asked her what she would do if he happened to die while she was far away. She simply answered: «the children of our workers are dying every day. The most important thing

at this moment is our larger task, our mission» (*ibidem*: 83). It is only in the letter written some years later that she admits having at that time disguised her feelings, continued working for a larger political plan, having even been put into prison while her child was really sick at home. One might observe that this distant attitude regarding her family members was one of the conditions for her to create the public persona, the public Pagu she wanted to be. David W. Foster (*ibidem*: 75), in his article on *Paixão Pagu*, stresses the confessional tone the letter assumes in many passages, as if to please Pagu's second husband, Geraldo, who might, after reading her memories of those years, forgive her of any mistakes she committed in the past. Foster refers here to the very Catholic-influenced nature of such an enterprise, which presupposes that confession is half way to make a new start possible, in case, a new marriage, which, in fact, became a more stable than that by Pagu's and Andrade's one.

Final considerations

I think many questions may come up from this topic on Pagu's relation to motherhood, child rearing and the construction of a public, powerful figure. First of all, was she really hiding her feelings in the past? Did she at any moment plan to be a mother? Was she really meant to be that kind of caring mother who gives up everything for the well being of her child? Would it be so difficult to imagine that a woman might really, at a certain point of her life, get involved in something so big, so dangerous, or so seductive that there might be no place for anybody else, not even a child? She never discusses this viewpoint openly, just bringing some diffuse guilt and her feelings of having failed in the private sphere to a certain extent. In fact, sometimes it seems that she is writing that letter to herself, not to her second husband. However, we, as contemporary readers, are able and have the compromise of trying to read Pagu's letter against the grain, having, among other things, the privilege of temporal distance.

While discussing some rather controversial autobiographical writings by women, Bell Hooks (1999: 78) states the following:

In a world where writers are daily confronting issues of censorship, where antifeminist backlash has become an accepted norm, women, along with our male allies in struggle, should be disturbed by any insistence that we judge our writing by patriarchal notions of the good and the bad mother.

We should take into account the fact that Pagu might really not have been suited for the very restrictive Brazilian society with respect to women's behavior at the beginning of last century.

If along her letter different issues came up that turn out to be problematized because of her gender and her later position as a mother, we should simply consider one more observation by Bell Hooks (*id.*: 78), who states that «whenever a writer of any gender chooses to disclose facts about his or her private life, revealing details about the lives of others without permission, ethical issues should be considered». The idea here implied by hooks is that the implied ethical issues should be broader than those defined by societal control of roles appropriated to men and women. It is not possible to keep having, in our contemporary readings on some writing produced almost a century back, the same ostracism of those times with regards to individuals' behaviour based on their social positions as men or women. We have to discuss such topics in more open, less prejudiced ways, thus allowing voices as Pagu's one to be listened to from a refreshed perspective, one which understands its internal contradictions, its longing for something that was not possible to name and live at that time as a result of social sexism. If this means to allow passion to come through the text, well, then the picking of the title for the published letter was in the right direction. In the name of Pagu, we hope Foster's reference (*id.*: 82) to her as a «mostly unknown gem of twentieth-century Brazilian literature» becomes unnecessary even abroad, since we really believe she has already attained wider recognition in our country – as an early feminist, a writer and a public woman.

References

BEARD, Laura Jean (2009). *Acts of Narrative Resistance: Women's Autobiographical Writings in the Americas*. Charlottesville and London: University of Virginia Press.

FOSTER, David W. (2007). «Patricia Galvão: The Private Autobiography of a Brazilian Feminist Writer.» *Letras Femeninas*, Vol. 33, N.º 2 (invierno), pp. 73-84.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira (2010). *Viva Pagu – Fotobiografia de Patrícia Galvão*. São Paulo: Imprensa Oficial e Editora Unisanta.

GALVÃO, Patrícia (2005). *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir.

HOOKS, Bell (1999). *Remembered rapture: the writer at work*. New York: Henry Holt and Company.

MAINGUENEAU, Dominique (2001). *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes.

SMITH, Sidonie (1991). «The autobiographical Manifesto: identities, temporalities, politics». In: *Autobiography and Questions of Gender*, edited by Shirley Neuman. London: Frank Cass, pp. 186-212.

A construção de duas personagens femininas em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge

Luara Pinto Minuzzi¹



¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.

A Costa dos Murmúrios, de Lúcia Jorge, é um romance dividido em duas partes: a primeira, intitulada «Os Gafanhotos», é um relato curto sobre a ida de Evita a Moçambique para encontrar seu noivo, o alferes Luís, português que participa da Guerra Colonial, assim como sobre o casamento dos dois; a segunda parte, mais longa, é construída como uma resposta de Eva Lopo (a Evita da história anterior) ao que se contou em «Os Gafanhotos». Na primeira narrativa, os acontecimentos são descritos como simples e o casamento, como perfeito; a segunda coloca em dúvida essa simplicidade e perfeição. Apenas por essa breve descrição, já é possível notar que a constante figuração e refiguração das personagens é uma das marcas do livro. Eva Lopo e seu par Evita e Helena Forza Leal (umas das mais complexas personagens da trama e, portanto, focos deste estudo), por exemplo, não são apenas reconstruídas com a mudança da narrativa do conto «Os Gafanhotos» para a segunda parte do livro, como igualmente sofrem alterações e mudanças dentro dessa segunda história. Alteridade, fragmentação e fratura, portanto, são características que acompanham as personagens ao longo de todo o texto. Como a própria Eva Lopo explica ao seu leitor: «A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum» (JORGE, 1995: 85). Uma vez que a narradora está preocupada com a realidade (ou melhor, com as realidades), independentemente de ela estar ligada a uma verdade oficial ou não-oficial, seu discurso e suas personagens são naturalmente múltiplos.

Primeiramente, então, deve-se pensar na refiguração das personagens quando transpostas de «Os Gafanhotos» para a narração de Eva Lopo. Nesse sentido, é possível afirmar que predominam as personagens planas no conto, enquanto que as redondas são mais comuns no segundo relato. Em relação à primeira narrativa, «Os Gafanhotos», Paulo de Medeiros afirma que essa exemplificaria «[...] uma atitude tradicional perante a guerra [...]» (MEDEIROS, 1999: 66) e que representaria a visão do opressor, do colonizador. Isso porque, nessa primeira parte, a guerra é vista a partir de uma única perspectiva, sem sobressaltos, como algo natural e necessário. Comentando sobre essa narrativa inicial, Eva Lopo diz na segunda: «Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica e o que pretendeu esconder fica imerso» (JORGE, 1995: 31).

Se o discurso majoritariamente presente em «Os Gafanhotos» é o dominante (ou seja, se, nesse conto existe praticamente apenas um discurso, uma opinião), suas personagens estão mais propensas a serem planas. A personagem plana, em oposição à redonda, «[...] uma vez caracterizada, ela reincide [...] nos mesmos gestos e comportamento, enuncia discursos que pouco variam, repetitivamente verbais, etc.» (REIS; LOPES, 1994: 336). Muitas vezes, as personagens do relato que precede o de Eva Lopo chegam a se caracterizar como tipos, a

simularem coletividades: o tipo do militar cuja prioridade é a guerra («Tinha casado no dia anterior, mas a Pátria era a Pátria e o casamento era o casamento» [JORGE, 1995: 36]); o tipo da esposa submissa (que entrega «[...] a cara, a lágrima e o cabelo, encostando tudo isso ao ombro dele, naturalmente» [*Ibid.*: 29], após o marido agredi-la fisicamente); do militar considerado herói, o qual os demais tomam como modelo. Evita, inclusive, personagem que representará um contraponto ao discurso dominante na segunda narrativa, nesse conto, é descrita como uma noiva apaixonada, uma pessoa um tanto passiva e sem importância, a quem não cabia um lugar central: «o local que Evita, docemente empurrada pelo noivo, deveria ocupar, não era o cento» (*Ibid.*: 10).

É claro que nada é tão simples assim – até porque Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1994) já esclarecem que a distinção entre personagens planas e redondas nunca pode ser rígida: há diferentes gradações entre uma e outra. Além disso, a ironia, marcante na narrativa subsequente de Eva Lopo, já está presente em alguns passos de «Os Gafanhotos» («Infelizmente, muito infelizmente, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma» [JORGE, 1995: 38]) e o leitor igualmente já está a par do passado do noivo como estudante de matemática – contraponto ao seu presente como militar. No segundo relato, igualmente, nem todas as personagens são redondas: há as mulheres, personagens planas, que parecem constituir uma massa uniforme e coesa, todas com vestidos sem costas, cabelos passados a ferro ou presos contra a sua natureza. Além disso, elas raramente são referidas pelos seus nomes, mas sim por a «mulher do capitão piloto-aviador» (*Ibid.*: 19) e «a mulher do tenente Zurique» (*Ibid.*: 168) – o que as despersonaliza completamente. Entretanto, se, no relato de Eva Lopo, há personagens planas, essa presença justifica-se na medida em que ela representa uma crítica e uma representação extremamente irônica dessas mulheres, em que traz a discussão em torno da aceitação pacífica do discurso vigente, oficial e da posição submissa das mulheres.

Então, nesse segundo relato que compõe *A Costa dos Murmúrios*, organizado como uma leitura crítica realizada por Eva Lopo do conto antecedente, as mesmas personagens de «Os Gafanhotos» aparecem, porém, sua complexidade potencializa-se e as que eram planas tornam-se redondas – personagens cuja caracterização nunca é definitiva e cuja distinção é a imprevisibilidade (LOPES; REIS, 1994).

A alteridade apresenta-se de forma mais radical na narradora: Eva Lopo refere-se à mulher que ela foi no passado na terceira pessoa, descolando-se do seu eu anterior e transformando-se em dois seres: «Evita seria para mim um olho ou um olhar» (JORGE, 1995: 43), «Nesse tempo, Evita era eu» (*Ibid.*: 48) – ou seja, Eva Lopo não é mais Evita, já é outra pessoa. Para essa personagem, a passagem do tempo exerce papel fundamental para a mudança: Evita, como o

diminutivo do nome já demonstra, é mais ingênua e inocente. Assim, a narradora afirma: «Eu, então conhecida por Evita, o nome de som mais frágil de que há memória [...]» (*Ibid.*: 70), «Como sabe, eu fui Evita – um nome frágil se associado à inocência» (*Ibid.*: 204). Depois de passados vinte anos dos fatos que estão sendo relatados, Evita passa a atender por Eva Lopo e o fato de ela sempre usar seu nome e sobrenome denota um amadurecimento e um acréscimo de seriedade – além disso, evidencia a ausência do sobrenome do marido morto em seu próprio nome.

Essa quebra de personalidade ainda é importante, pois demonstra um afastamento necessário da narradora em relação a quem ela foi para o repensar desses eventos passados – porém, é claro que esse afastamento não significa isenção e narração fiel dos fatos, mas possibilidade de enxergar e registrar muitas das perspectivas diante dos mesmos acontecimentos. Eva Lopo, em seu relato, dá voz a diferentes e múltiplas opiniões acerca da Guerra Colonial: fala o militar condecorado; fala o militar soldado raso; fala a mulher do militar; fala o jornalista; fala o dono de restaurante; fala o negro; fala o mestiço.

Paulo de Medeiros (1999) ainda fornece mais uma possível explicação para a fratura na personalidade de Eva/Evita. Ele esclarece que essa fratura pode ser uma maneira de se lidar com o trauma que representa a guerra. Isso significa que Evita se inventa outra para ser capaz de lidar com sua experiência dolorosa e traumática. A despersonalização é a única forma de lembrar, falar e escrever sobre o que ocorreu sem reabrir as chagas passadas. Entretanto, essa é só uma faceta do problema: é igualmente possível dizer que Eva é múltipla assim em uma atitude de revolta em relação aos pais, funcionários públicos pacíficos e passivos, reprodutores do discurso oficial em favor da guerra: «Ainda voltando a eles, que são idênticos, felizes, e que esperavam que eu fosse um produto harmônico, quero informá-lo que os desiludi – a harmonia deles levou-me a que por vezes os negasse, os recusasse e dirimisse» (JORGE, 1995: 167).

Uma terceira possibilidade de elucidação da fragmentação da narradora de *A Costa dos Murmúrios* reside na explicação que Eva dá acerca da inocência das crianças: elas ainda estão intocadas pelo conhecimento dado pelo demônio. Portanto, depois de sua ida à África e da tomada de conhecimento das atrocidades que ocorriam lá (a que a população portuguesa raramente tinha acesso devido à forte censura exercida pelo regime do Estado Novo), Evita, até esse momento inocente em relação à natureza das guerras nas colônias, é tocada pelo demônio do esclarecimento e, ao fim dessa experiência, não é mais a Evita inocente e ingênua que desembarcou em Moçambique para casar – ela transformou-se em outra². Desse conhecimento provém a maneira irônica e crítica de Evita enxer-

² Entretanto, é importante ressaltar que, devido à complexidade da personagem, não é possível estabelecer uma explicação para a sua fragmentação, nem sequer algumas. O que se pode fazer é

gar o que está ao seu redor (diferentemente das suas atitudes quase submissas em «Os Gafanhotos»): ela, por exemplo, questiona o capitão Jaime Forza Leal quanto à eufemização da palavra guerra e, conseqüentemente, da natureza da guerra engendrada pelo regime oficial – eufemização que acaba por esconder diversos dados mais violentos e perturbadores do que está a ocorrer. Ela indaga: «Então eu lembrei-me de perguntar se era sempre assim, se afinal não havia confrontos reais, entre pessoas e pessoas, se não morria gente. Se não havia afinal um massacre inútil» (*Ibid.*: 70).

Helena Forza Leal é outra personagem complexa e múltipla dentro do romance de Lídia Jorge. Identificada como esposa submissa de militar no conto «Os Gafanhotos» (e apenas diferenciada das outras mulheres pela sua descrição física, seus cabelos cacheados e ruivos que destoam e sobrepõe-se em uma festa cheia de mulheres de cabelos castanhos, lisos ou presos em coques), na posterior narrativa de Eva Lopo, em um primeiro momento, a mulher reproduz esse estereótipo. Em uma cena na praia, Eva descreve a forma como Helena obedece cegamente seu marido: «Virou-se [o marido], assobiou por ela com o tal assobio tremido, de ordem e chamamento. Ela pegou no saco e correu, escorregando e caindo» (*Ibid.*: 69). Logo que seu marido vai para a guerra, Helena também reage como o esperado de uma esposa submissa e adoradora de seu cônjuge: «É uma separação terrível de que eu tenho um medo terrível! [...] É um horror pensar na alma das mulheres que se sentem bem com a partida deles! [...] É de companheiras como você e eu que eles precisam» (*Ibid.*: 93). A esposa do capitão ainda confia a Evita que pretende permanecer trancada em casa até a volta do marido com o intuito de ser solidária com ele, com «[...] o empreendimento dele, as habilidades dele e o comando dele» (*Ibid.*: 97). Ela também esforça-se em calcular a probabilidade de Jaime morrer, o que leva o leitor a pensar que ela está tentando se acalmar ao ter em mente as quase ínfimas chances de perdê-lo.

Entretanto, com o decorrer do tempo, Helena passa a desmentir essa visão unitária, uniforme e coerente da sua personalidade. Primeiro, ela apresenta a Evita fotos confidenciais (nas quais ela não deveria tocar) mostrando a realidade da guerra e, em especial, as atitudes violentas e sanguinárias do alferes Luís, noivo de Evita. Portanto, aqui Helena representa a subversão por possuir um conhecimento proibido e por compartilhá-lo. Além disso, nesse trecho, Evita, que durante toda a narrativa apresenta um discurso crítico e irônico em relação à guerra e à situação da colonização, assume uma postura reacionária ao preferir o desconhecimento à dor da revelação da transformação do noivo – evidenciando, mais uma vez a complexidade, a imprevisibilidade e a não linearidade dessa personagem redonda: «É para quê conhecer directamente? Querer desconhecer não é uma cobardia» (*Ibid.*: 130).

apenas levantar hipóteses que nunca podem ser tomadas como verdadeiras e derradeiras.

Helena igualmente destrói sua imagem de esposa submissa quando o leitor percebe que os cálculos das probabilidades das mortes dos soldados e, em particular, da morte de Jaime, não representam uma tentativa de desmistificar o medo de seu marido não voltar ao transformar esse temor em pequenos números, mas sim uma esperança de que o homem faleça:

Tem de acontecer alguma coisa! [...] É incrível como até agora só houve vinte baixas em Cabo Delgado! Sabe a quantos oficiais correspondem vinte baixas? Meio oficial. Sabe quantos morreram? Um! [...] Quer dizer que ainda tem esperança? (*Ibid.*: 200)

Quer morrer, porque não suportará o regresso de Jaime contra quem se fechou em casa durante oitenta dias, negociando o desaparecimento de Jaime, negociando com Deus. (*Ibid.*: 220)

Outra atitude de Helena que denota subversão é quando ela tenta seduzir Evita sexualmente e, dessa forma, quebra com o padrão heterossexual e patriarcal vigente. A maneira como a mulher coloca a proposta é igualmente e explicitamente contestadora: «Vamos vingar-nos deles?» (*Ibid.*: 225). Porém, Evita recusa o convite da outra invocando, por exemplo, sua educação religiosa, que a impede de tocar a amiga «[...] para outra intenção que não seja a de te contemplar» (*Ibid.*: 226). Assim, mais uma vez, contraditoriamente, Evita reforça o *status quo*.

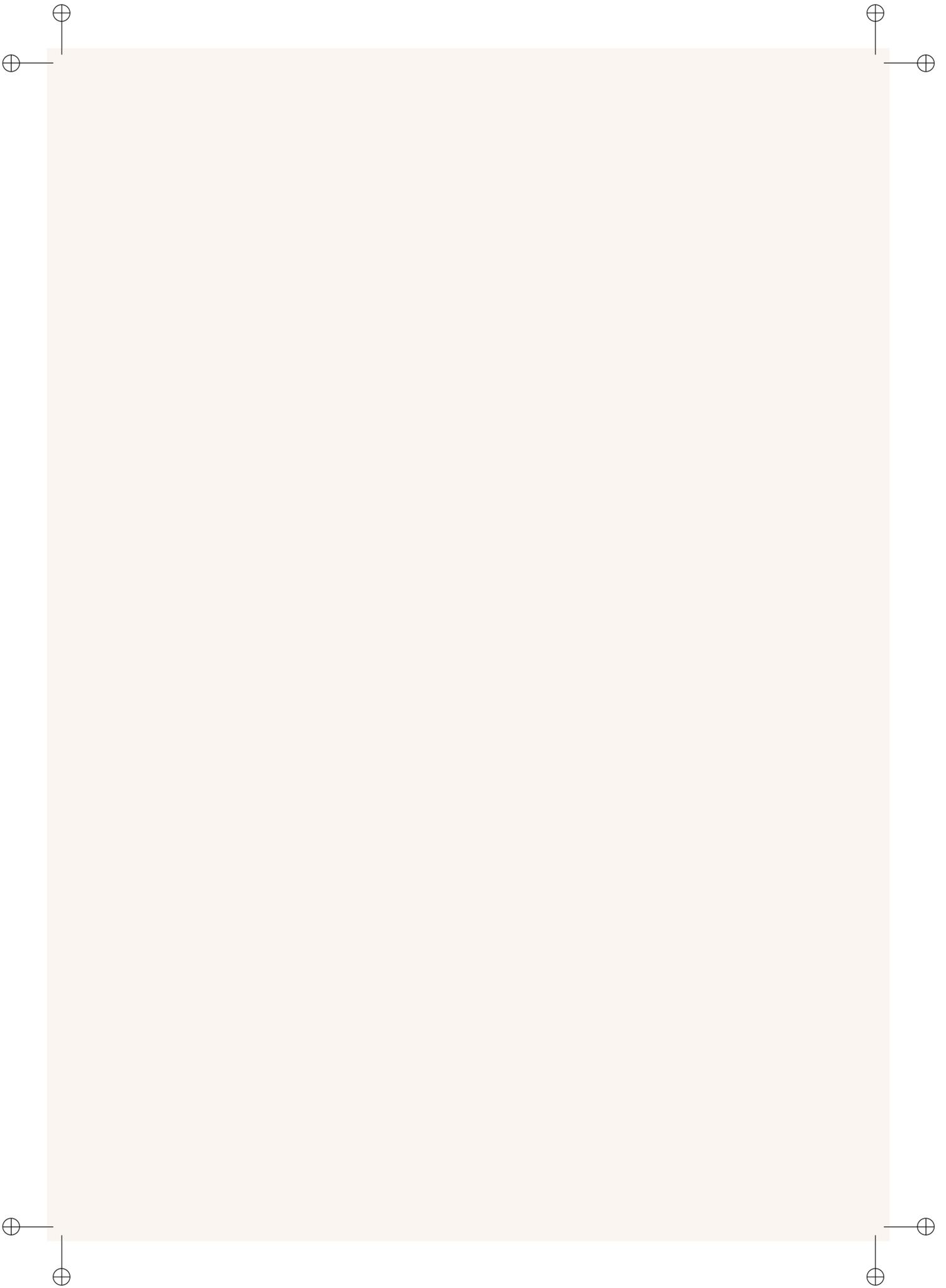
As personagens de *A Costa dos Murmúrios*, portanto, nunca agem conforme o que se espera delas, pois suas personalidades são complexas, assim como a realidade é complexa. Evidenciando, de forma radical, como a história nunca é uma, pois pode ser interpretada a partir de pontos de vista distintos, Lúcia Jorge apresenta, pelo menos, dois relatos completamente distintos sobre um mesmo período histórico – e tudo isso em um único livro.

Referências Bibliográficas

JORGE, Lúcia (1995). *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LOPES, Ana Cristina; REIS, Carlos (1994). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

MEDEIROS, Paulo de (1999). Memória Infinita. *Portuguese Literary and Cultural Studies*. vol. 2 – *Lúcia Jorge in the words*, Spring, pp. 61-77.



O papel da Viscondessa das Nogueiras na literatura e cultura na Madeira – dos diálogos e das gerações

Luísa Antunes Paolinelli¹



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

D. Matilde Isabel de Santana e Vasconcelos Moniz de Betencourt, Viscondessa das Nogueiras, é uma das escritoras mais influentes no panorama cultural madeirense do século XIX. Nascida no Funchal a 14 de março de 1805 e falecida na mesma cidade no ano de 1888, a Viscondessa não só foi escritora, tradutora e dinamizadora de salões literários, dando-se com diversos autores e incentivando muitos deles, como também se ocupou da educação dos filhos e netas, por seu lado futuros autores, indicando-lhes o caminho das letras. Foi, por isso, uma figura incontornável da sua época, situando-se no centro de um grupo de personalidades ligadas à literatura, à cultura, ao teatro e à música.

Por nascimento ligada a uma antiga família da Madeira e casada com Jacinto de Santana e Vasconcelos Moniz de Bettencourt, agraciado com o título de Visconde das Nogueiras em 1867, foi, como escreveu Alberto F. Gomes, «um espírito superior, de uma cultura pouco vulgar para a época e para o meio» (GOMES, 1953: 20) que lhe valeu o respeito dos contemporâneos, como Bulhão Pato. Este, amigo de Jacinto Augusto de Sant'Anna e Vasconcelos, filho da escritora, conta, nas suas *Memórias*, a visita que fez à Viscondessa, referindo as suas qualidades como escritora: «compunha versos, admiráveis de mimo e sentimento. Escrevia prosa adorável. Num meio mais largo teria sido uma escritora de primeira ordem» (PATO, 1894: 279). No mesmo sentido se dirigem as palavras de Alberto F. Gomes, que a considerou «exemplo de estreito contacto com o público e de estímulo às senhoras que escreviam nessa época» (GOMES, 1953: 20).

A Viscondessa das Nogueiras, a primeira das senhoras madeirenses que contribuiu para o *Almanaque Luso-Brasileiro de Lembranças*, como revelou o projeto de Vania Chaves e Isabel Lousada «Senhoras do Almanaque», é, no entanto, esquecida hoje pela história literária regional e nacional, fazendo parte do conjunto de escritores que o tempo relegou para o quadro do passado. A sua atuação no campo das letras foi, todavia, muito importante e é essencial considerá-la para melhor compreender o percurso da literatura na Madeira e a escrita de autoria feminina em Portugal.

O historiador literário e ensaísta Carlo Dionisotti sublinhou na sua obra fundamental *Geografia e Storia della Letteratura Italiana* (1967) a importância da atenção dirigida aos propósitos dos homens e às condições em que escreveram, considerando-os mais do que apenas ressonâncias distantes, prestando-se a ouvir a universalidade dos seus escritos (DIONISOTTI, 1999). A posição do estudioso é a de que a literatura nacional não tem uma estrutura unitária, havendo a considerar a existência de diferenças reais e de diversas tradições num país, por isso, o que vulgarmente é considerado património da periferia, quer geográfico, quer de movimentos e de produção artística, deve merecer um estudo que não o afaste para as franjas da história da literatura, mas que lhe dê um lugar no plano maior da literatura nacional.

A história literária de autoria feminina necessita deste tipo de abordagem que valorize o que era produzido fora dos grandes centros de cultura e produção, não raras vezes dominados pela presença masculina. O projeto «Senhoras do Almanaque», coordenado por Vânia Chaves e Isabel Lousada, demonstra justamente a pertinência deste olhar que não se posiciona no alto de uma presumível unidade literária e cultural, mas que se alarga de forma a ver os contornos e os relevos de uma paisagem completa. A variedade de lugares dos quais chegam as produções femininas para o *Almanaque Luso-Brasileiro de Lembranças* exige essa atitude de abertura ao que é mais alargado para se poder com consciência compreender uma época, os seus homens, a sua literatura, no fundo, entender melhor a literatura nacional, que não é só feita dos grandes nomes e obras clássicas inseridos no cânone, mas de autores e leitores que, nas periferias, eram sujeito da literatura e da cultura.

Há, assim, seguindo a lição de Carlo Dionisotti, de resistir à tendência de escolher uma figura para representar um período, um determinado movimento, uma época, e fazer a história dos jornais, das bibliotecas públicas e privadas, recorrendo tanto aos estudos linguísticos e literários como à filologia e historiografia para compor épocas e movimentos, factos, homens e séculos. A visão dos estudiosos privilegia a qualidade e não a quantidade, o centro e não as periferias, mas não devemos negar a evidência de que o juízo dos leitores de uma dada época deve igualmente ser objeto de atenção, principalmente nas periferias geográficas, onde os livros produzidos fora chegavam geralmente depois e a vida intelectual era, presumivelmente, menos dinâmica.

Além disso, há autores que o tempo e o sufrágio posterior afastaram da cena principal por razões várias – que podem estar ligadas à qualidade, mas também a questões de edição, de lugar de produção, de valorização por parte das famílias ou, no caso de mulheres como as escritoras Luzia ou Cláudia de Campos, a uma escolha por parte da história da literatura que é predominantemente dominada pela autoria masculina –, que merecem hoje uma nova visão e revisão. Isto porque nem sempre o tempo tem razão, nem a escolha da maioria é prova de excelência. A imagem da literatura nacional sem essas figuras é, por força, redutora.

Se as histórias literárias nacionais tivessem quotas para as mulheres, o que se constataria é que estas em Portugal não se limitaram aos centros de produção cultural mais importantes, como Lisboa e Porto, mas tiveram uma relevante expressão no todo geográfico. A geografia não pode ser nem considerada um limite nem, no seu oposto, um contínuo comum a todas as regiões. Esta atitude corresponderia a olhar para uma única tradição, enquanto existe, na realidade, uma convivência frutífera de tradições, com elementos históricos e geográficos próprios e condições únicas. Há, assim, que ter em consideração as comunidades mais periféricas, sejam elas geográficas, como é o caso das culturas regionais, sejam

sociais, no que toca, por exemplo, à expressão artística feminina.

A Viscondessa das Nogueiras sofreu de duas periferias – a geográfica, produzindo a sua obra na Ilha da Madeira (relembre-se Bulhão Pato, que afirmou que num «meio mais largo teria sido uma escritora de primeira ordem»), e a social, com a dificuldade presente na época em valorizar a experiência e a liberdade da mulher nas artes. Uma dificuldade presente na forma de pensar e atuar em relação às mulheres que até as próprias geralmente adotavam. De facto, sendo elas parte da sociedade, acabavam por se ver como eram dimensionadas: o elemento feminino que era garante da família, da casa e a educadora dos filhos. A Viscondessa chega mesmo a declarar numa das suas composições poéticas, «A mulher poeta», a primazia do papel de mãe, esposa e filha sobre o de poeta.

[...]
*E sê mulher,
Mil vezes mil,
Antes de seres Musa gentil.*

*Não abandones,
Oh! nunca, não,
Util trabalho
De tua mão
Imita assim
O passarinho
Que gorgeando
Prepara o ninho.
Se és esposa, se és donzella,
Manda aos ceos doce canção,
Terna e amante canta alegre,
Alegrando a habitação.
[...]*

(BETTENCOURT, 1884: 45-47)

Ser poeta é entendido como uma atividade complementar às funções mais importantes ligadas ao papel no interior da estrutura da família. Ainda que o dom da poesia, não deva ser desperdiçado, já que dado por Deus, a mulher arrisca esquecer a sua condição ao se deixar envolver na sua arte quando o faz de maneira exagerada.

O papel que se espera da mulher na sociedade é, segundo a composição da Viscondessa, o de ser portadora da suavidade, quem tem a responsabilidade de manter a paz e o amor: «Se és esposa, se és donzella, / Manda aos ceos doce canção, / Terna e amante canta alegre, / Alegrando a habitação.» A mulher

é, assim, dimensionada em relação ao lugar que ocupa ao lado do homem ou na esfera familiar, o que explica que muitas das mulheres escritoras que não estavam sob um qualquer tipo de guarda masculina tenham tido dificuldades em se afirmar e/ou a sua obra acabou por não perdurar no tempo, como aconteceu com os romances da escritora Maria do Monte, cunhada da Viscondessa, e já no século XX, com os textos de Luzia.

A Viscondessa das Nogueiras dedicou-se, sem nunca esquecer a dimensão de esposa e mãe, principalmente à poesia e ao texto de intenção pedagógica e moral. A faceta poética teve difusão nacional através do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* e o livro *Diálogos entre uma Avó e sua Neta – Para Uso das Criações de Cinco a Dez Anos de Idade*, foi adotado, em 1862, pelo Conselho Geral de Instrução Pública para uso nas escolas públicas, o que lhe granjeou o reconhecimento fora da Madeira. A 30 de abril de 1875, o *Diário Ilustrado*, de Lisboa, publicava a seguinte notícia: «Está doente no Funchal a sra. Viscondessa das Nogueiras.»² Sendo da aristocracia, a Viscondessa tinha uma atenção especial por parte do mundo da comunicação, mas sem dúvida que a sua ocupação artística e o impulso e apoio intelectual que dava a diversos escritores contribuíram para a atenção que lhe era prestada pelo periódico.

A sua atividade passou igualmente pela retroversão, tendo publicado em 1888 a obra de Alexandre Herculano *Eurico, o Presbítero* com o título *Enrico le prêtre: roman historique*, e pela tradução de autores franceses como Lamartine e Emile Bougaud. Dá, igualmente, provas da sua vasta cultura ao escrever sobre *Fastos*, de Ovídio, para o *Archivo Litterario*. O reconhecimento do seu trabalho pelos contemporâneos que nela viam um exemplo é visível, por exemplo, nas dedicatórias que lhe fazem diversos autores, como é o caso de João da Nóbrega Soares e de Maria Rita Chiappe Cadet. O poema que o jornalista e escritor madeirense lhe dedica, recolhido na antologia *Flores da Madeira*, de José Leite Monteiro e Alfredo César D'Oliveira, demonstra a deferência com que era tratada no meio intelectual e o lugar central que tinha no grupo de poetas e escritores madeirenses:

À Ex.ma SNR.^a D. MATHILDE DE SANCT'ANNA MONIZ DE BETEN-
COURT
HOJE
Viscondessa das Nogueiras.

I

*What more changeful than the sea?
But over his great tides*

² *Diário Ilustrado*, Lisboa, 30 de abril de 1875, p. 1.

Fidelity presides.

Wordsworth.

Eu amo o MAR ás horas socegadas
da manha, quando a aragem sonora
levanta as ondas em frementes beijos, –
concerto mavioso, – que dilata
a mente e que se expande livre, harmonico,
ante os meigos suspiros da alvorada.
O ar então mais puro, e doce a brisa,
em constante exultar de affectos castos,
à lembrança me trazem mil saudades,
recordações, memorias e venturas. [...]

(Monteiro & Oliveira, 1871: 83)

Também a escritora Maria Rita Chiappe Cadet preza o convívio com a Viscondessa, de quem era amiga e a quem dedica, em 1870, a poesia «Horas Vespertinas – No Album da Excellentissima Senhora Viscondessa das Nogueiras (Meditação)» (provavelmente escrita no álbum de poesias que a Viscondessa teria e no qual recolheria as suas composições e as das amigas), publicado em *Sorrisos e Lágrimas* (CADET, 1875: 103-105). A Viscondessa, que presta especial atenção à educação e escreve, por isso, *Diálogos entre uma Avó e sua Neta*, teve certamente grande influência no desenvolvimento intelectual e artístico de Maria Rita Chiappe Cadet quando esta esteve na Madeira. De facto, a partir do seu regresso a Lisboa, a autora vai dedicar-se de forma continuada à escrita para crianças, aliando o intuito pedagógico ao incentivo à leitura e à sua fruição.

A herança da Viscondessa mais tocante é, no entanto, a inspiração e o gosto pelas letras que lega aos seus descendentes: o filho, Jacinto Augusto de Sant'Anna e Vasconcelos Moniz de Bettencourt, ministro de Portugal em Washington, deputado, escritor e tradutor, publicou o livro de poesias *Pátria e Amor* (1852), com prefácio de Latino Coelho; uma das netas, Matilde Olímpia Sauvayre da Câmara (1871-1957), foi uma reconhecida compositora musical (Pinto, 2016), a outra, Maria das Dores Sauvayre da Câmara, pianista afamada, e Maria Celina Sauvayre da Câmara (1856-1929) ficou conhecida pela obra *De Nápoles a Jerusalém: Diário de Viagem* (1899).

Maria Celina dedica o seu livro justamente à avó, como se continuasse o diálogo que esta tinha instaurado com o seu *Diálogos entre uma Avó e sua Neta*. No prólogo, a Viscondessa das Nogueiras declarou:

A carência de um livro portuguez adequado á primeira idade, é conhecida e confessada por todos os professores de ensino primario e pelos paes e mães de familia que se entregam á educação dos filhos.

[...] e hoje rodeada de netas, pensei fazer-lhes um não pequeno serviço, publicando um livrinho para a educação da puerícia. [...]

Em todo o caso as minhas netas hão de lê-la algum dia, e darão uma lágrima de saudade á memoria de sua avó. (Bettencourt, 1862: 1)

Mais tarde, a neta escreverá:

A Minha Avó

aquela que semeou em minha alma o gérmen de todas as virtudes (Câmara, 1899: 1)

A sensação do vácuo, da imensidade, levadas por uma frágil embarcação que levantou âncora!... A última página deste jornal que emudeceu e fechei!... A saudade eterna da minha querida avó!... (Câmara, 1899: 196)

Maria Celina narra a sua viagem de Nápoles a Jerusalém, demonstrando ter aprendido com a avó a curiosidade, o espírito de aventura e autonomia, a tolerância e a abertura ao mundo que defendia no livro dedicado à educação das crianças. Ainda que seguidora de uma posição tradicional, a Viscondessa não deixa de integrar exemplos de senhoras que se evidenciaram na história de Portugal, deixando às pequenas leitoras uma lição das capacidades femininas.

Inspirando-se nas obras estrangeiras que leu e juntando-lhe as suas observações, a Viscondessa declara-se capaz de oferecer uma obra de educação portuguesa e para portugueses, seguindo a lição de Garrett, às crianças que estão a aprender as primeiras letras. O seu objetivo é agradar e ser aprovada pelos «professores de instrução pública», pelos pais e mães de família e pelas crianças, a quem espera poder chegar para que possam aprender de forma «mais fácil e agradavelmente» as primeiras noções de todas as disciplinas do ensino primário.

A Viscondessa adota para isso o género do diálogo, mimando uma conversa entre uma avó e a sua neta. Ainda que coloque as duas intervenientes no que parece ser um ato equilibrado, balanceado entre dois iguais, o facto é que uma delas descobre e a outra revela a «verdade». Há, como escreve Adrian J. Wallbank, no diálogo didático e expositivo, o uso de uma tática em que o mentor passa os ensinamentos a um aprendiz, mantendo para si a posição daquele que tem o conhecimento do seu lado (Wallbank, 2012: 184). Assim, não existe um verdadeiro equilíbrio entre os dialogantes, porque a um deles é dado o papel de transmissor de noções edificantes. O próprio género do diálogo pedagógico deixa pouca liberdade ao desenvolvimento das características pessoais das personagens, já que se deve manter fiel ao objetivo de transmissão de conhecimentos de teor edificante.

Os ensinamentos da Viscondessa podem ser divididos em três grandes áreas, segundo a organização da autora: uma, que corresponde ao ler, resumir, compreender e escrever; outra que compreende a gramática, a matemática e a música; e, ainda, um bloco de botânica, geografia e história. Mas, antes da passagem de conhecimentos das disciplinas, em diálogo com a neta, a avó explica o que significa aborrecer os adultos, estabelecendo, implicitamente, regras de comportamento. À pergunta «E o que é importunar, avósinha?», responde:

- a desobediência;
- a extravagância;
- a preguiça;
- a impaciência;
- falar muito;
- não deixar falar os outros;
- não confiar nos adultos para poder distinguir o bem do mal;
- não comer a horas;
- ser gulosa;
- não ser cuidadosa;
- não ser aplicada;
- não ser caritativa;
- não cumprimentar as pessoas;
- tocar sem pedir licença.

A educação religiosa é fundamental para as crianças, porque contém os ensinamentos necessários para a aquisição de tudo, sejam normas comportamentais, sejam conhecimentos científicos. Em relação à mulher, é necessário compreender a vontade de Deus e ter consciência do que é esperado dela. A Viscondessa demonstra nesta matéria a posição tradicional no que toca ao papel da mulher já revelada no seu poema «A Mulher Poeta», ao explicar à neta o que se pode entender por coragem da mulher:

Avó. [...] A coragem na mulher consiste em submeter-se á vontade de Deus; ter paciência, juízo e humanidade.

Neta. Mas como, minha avó?

Avó. Quando nos submettemos a Deus, não nos impacientâmos, porque sabemos que quem manda o que nos acontece é o mesmo Deus, e temos paciência.

Quando temos juízo, sabemos que as queixas e os ais não modificam a nossa sorte; por exemplo: se temos uma dor, é inútil repetir: doe-me a cabeça!
Doe-me um dente!

Ter coragem para uma mulher significa ter humanidade, gostar de tratar dos doentes e socorrer os aflitos, sem receio de apanhar doenças, nem que a sua saúde sofra ao aliviar os que sofrem. As virtudes que dão coragem às mulheres são, por isso, a paciência, o juízo e humanidade e aquelas que as não têm são fruto de uma má educação. Por isso, a Viscondessa aconselha as meninas a aceitar a vontade de Deus e a ter um comportamento corajoso face às adversidades.

Como exemplo da cortesia, da civilidade, da modéstia, da afabilidade e da falta de ostentação, consideradas pela autora qualidades importantes na mulher, a Viscondessa apresenta às jovens leitoras personalidades reais que se evidenciaram ao longo da história portuguesa. De Ana Fernandes, «honrada matrona», D. Isabel de Avelar, «com varonil e generosa paciência» a Luiza Sigea, «notável por seus dotes e talentos»; de D. Isabel da Veiga, «casada com Manuel de Vasconcellos, fidalgo da Madeira, senhora moça de beleza não vulgar, commandou no cerco de Diu uma companhia de mulheres portuguesas», D. Mariana de Lencastre a D. Luiza de Gusmão; de D. Isabel de Castro, D. Luiza de Faro e D. Filipa de Vilhena, as histórias destas mulheres são invocadas, constituindo o conjunto um verdadeiro *exempla*. Todas as senhoras mencionadas representam de uma forma ou de outra a valorização das capacidades femininas num mundo e numa história dominada por homens, servindo-se a Viscondessa das suas ações a atitudes para estimular e incentivar a afirmação das suas pequenas leitoras.

É interessante como a autora também trata de assuntos como a diversidade das raças humanas e os seus direitos ao abordar o assunto da existência de homens de outra cor. Quando a neta exprime o medo que teve ao ver «uns homens tão pretos, tão pretos», referindo que a criada lhe disse que não lhe fariam mal, que podiam ser tão bons como os brancos, a Avó explica-lhe que podem, de facto, ser bons se tiverem uma boa educação. Os negros constituem, aproveita para dizer, uma das três raças primitivas com origem em África, tendo-se espalhado por diversas partes do mundo.

Até há bem pouco, explica, eram vendidos como animais, mas o cristianismo, aos poucos, tem vindo a extinguir o «tráfico infame». No entanto (talvez pela falta de educação a que se referiu anteriormente), os negros são em geral preguiçosos, indolentes e ignorantes, distinguindo-se muitos, apesar disso, pela lealdade e

coragem. Como se pode verificar pelas palavras da Avó, ainda que a consciência dos direitos de todos os homens seja caracterizador da sua posição, opondo-se à escravatura, alguns dos preconceitos em relação à raça negra estão arraigados num pensamento que distingue determinados traços de personalidade como típicos da raça, caso da preguiça e da ignorância.

Há, mesmo assim, uma vontade de esclarecer a neta no que toca a um mundo que não é apenas constituído por uma só raça, desenvolvendo nos leitores uma abertura ao diverso, ainda que esta não se faça num patamar de plena igualdade e aceitação do diferente, já que depende da «boa educação», entendendo-se por esta a aquisição dos valores cristãos e da sociedade portuguesa. É, todavia, um apelo ao respeito e à ideia de que o que é estranho não é necessariamente mau: uma lição que a neta Maria Celina Sauvayre da Câmara parece ter aprendido bem, já que no seu *De Nápoles a Jerusalém* demonstra pelas diversas raças curiosidade, valorizando o que apresentam cultural e socialmente de bom e chegando mesmo a afirmar que os portugueses ganhariam em aprender com as soluções encontradas por outras comunidades no campo, por exemplo, da educação e da assistência.

O papel da Viscondessa das Nogueiras do ponto de vista pedagógico e artístico pode ser considerado, no âmbito do século XIX, inovador no interior de uma conjuntura tradicionalista: a Viscondessa não procura rupturas, defende os valores arraigados na sociedade do seu tempo, não choca, nem repudia, pelo contrário, mas serve, pelo trabalho poético e didático e pela importância dada à educação, a afirmação da mulher e do seu lugar na sociedade. Melhor exemplo da validade da aposta na educação das netas é o caminho de independência, tanto artístico quanto social, das netas, que, cada uma por diferentes meios, marcam a cultura da sua época.

Desconhecer os contributos da Viscondessa e o das outras mulheres é desconhecer a própria história e, por isso, não compreender o presente, ou, como o colocaria a escritora madeirense, por preguiça e indolência, perpetuar a ignorância e o desconhecimento dos exemplos das tantas senhoras que fizeram o hoje. Resta, por isso, reescrever a nossa história literária do ponto de vista geográfico, não desprezando as periferias a favor do centro, e do ponto de vista do género, para não perder a imagem do todo.

Referências Bibliográficas

OBRAS DE Matilde Isabel de Santana e Vasconcelos Moniz de BETTENCOURT, (Viscondessa das Nogueiras)

Poesia:

«A mulher poeta» in *Album madeirense: poesias de diversos auctores madeirenses*, Dir. Francisco Vieira, Funchal, M. J. Teixeira Jardim, 1884, pp. 45-47.

«O rouxinol» in *Flores da Madeira – Poesias de Diversos Autores Madeirenses Colligidas*, dir. José Leite Monteiro e Alfredo César D'Oliveira, Funchal, Typ. da Imprensa Livre, 1871.

«Maio: Sôbre os Fastos de Ovidio» in *Archivo Litterario*, 15 abr. 1863, p. 1.

Prosa:

Diálogos entre uma Avó e sua Neta – Para Uso das Creações de Cinco a Dez Annos de Idade, aprovados pelo Conselho Geral de Instrucção Publica, Lisboa, Imprensa Nacional, 1862.

Tradução:

Enrico le prêtre: roman historique, Alexandre Herculano, trad. par la Vicomtesse de Nogueiras, Paris, Imp. de Charles Noblet et Fils, 1888.

As Castelãs do Roussillon, Eugénie Dutheil, Condessa de La Rochère, trad. Viscondessa das Nogueiras.

História de Santa Mónica, Emile Bougaud, trad. Viscondessa das Nogueiras, 2.^a ed., Porto, Guimarães, 1888.

Genoveva, Lamartine, trad. Viscondessa das Nogueiras.

Bibliografia

ANTUNES, Luísa Marinho (2016). «Câmara, Maria Celina Sauvayre da», *Dicionário Enciclopédico da Madeira – Aprender Madeira*, (14-12-2016) <http://aprendermadeira.net/camara-maria-celina-sauvayre-da/>

CADET, Rita Chiappe (1875). *Sorrisos e lagrimas: poesias*. Lisboa: Lallemand Frères.

CÂMARA, Maria Celina Sauvayre da (1899). *De Nápoles a Jerusalém: Diário de Viagem*. Lisboa: Imprensa de Libanio da Silva.

DIONISOTTI, Carlos (1999 [1967]). *Geografia e Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Einaudi.

MONTEIRO, José Leite, D'OLIVEIRA, Alfredo César (1871). *Flores da Madeira – Poesias de Diversos Autores Madeirenses Colligidas*. Funchal: Typ. da Imprensa Livre, p. 83.

PINTO, Rui Magno (2016). «Câmara, Matilde Olímpia Sauvayre da», *Dicionário Enciclopédico da Madeira – Aprender Madeira*, (29-08-2016) <http://aprendermadeira.net/camara-matilde-olimpia-sauvayre-da/>

WALLBANK, Adrian J. (2012). *Dialogue, Didacticism and the Genres of Dispute: Literary Dialogues in an Age of Revolution*. London and New York: Routledge.

Albertina de Lucena e as *Cousas pátrias*

Maria Carlos Lino de Sena Aldeia¹



Figura 1 – Albertina de Lucena

Albertina de Lucena é o pseudónimo de Maria Albertina de Oliveira Montaury do Nascimento, que nasceu em Lisboa em 1879 e faleceu na mesma cidade, no ano de 1950. Era filha de Pedro Augusto do Nascimento, natural de Lisboa, e

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

de Maria Leopoldina de Oliveira Montaury do Nascimento, natural do Rio de Janeiro, Império do Brasil. Maria Albertina era também neta materna de Marco António de Azevedo Coutinho Ramos de Montaury, fidalgo da casa real e morgado da Quinta da Chorozeira, sita em Aldeia Gavinha, concelho de Alenquer. Foi igualmente em Aldeia Gavinha que Maria Albertina foi batizada, conforme assento de batismo, e onde terá vivido pelo menos alguns períodos dos primeiros tempos da sua vida. A razão da escolha do pseudónimo «Lucena» estará no facto de ser nome de antepassados da família materna, o seu oitavo avô era Sebastião de Lucena de Azevedo. Maria Albertina viveu também em Lisboa, em casa dos seus pais, na Rua Cova da Moura, n.º 29, 1.º e depois na Rua da Arriaga, n.º. 45, r/c. Morreu solteira, sem descendentes diretos, mas teve sobrinhos, pois alguns dos seus poemas são-lhes dedicados. Encontra-se sepultada no Cemitério dos Prazeres, em Lisboa em campa rasa identificada na investigação.

A escritora Albertina de Lucena publicou essencialmente poesia, mas também alguns textos em prosa, nos seguintes periódicos: *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (neste se encontrou a maior parte da sua produção); *A Nação*; *Ecos da Avenida* e *Revista Ilustrada*.

Nuno Catarino Cardoso (CARDOSO, N. C., 1917: 162) refere que também publicou *O Vigilante*, jornalzinho escrito somente por ela, primeiro manuscrito e posteriormente copiografado. Ainda não se logrou encontrar este periódico e nem sabemos se ainda existirá. Quanto a eventual espólio da escritora tivemos o ensejo de localizar um sobrinho-neto, o Sr. Dr. Marcelo Vasconcelos, que generosamente nos facultou cópia de uma fotografia de sua tia-avó e que nos falou do que, de memória, dela recordava. Traçou um retrato de uma senhora da alta burguesia, «de porte altivo, mas sem sobrançeria, de feições doces, um tanto forte». Não seria expansiva, constando ter tido um desgosto amoroso que lhe teria «impresso no rosto os sinais de uma permanente tristeza». Considerando que as informações sobre a escritora não são, até agora, ainda muito abundantes, apoiar-nos-emos essencialmente na leitura da sua escrita nos periódicos referidos e já pesquisados, para formular hipóteses de definição de um perfil de mulher e escritora.

Os seus textos, essencialmente poesia, mas também prosa, revelam um gosto pela natureza simples e tranquila e neles se descrevem quadros de costumes tradicionais campestres mais ou menos idealizados, descrição pitoresca ou de um realismo romântico de motivos rurais. Numa escrita simples, mas graciosa e elegante, o seu bucolismo contém, por vezes, um toque de melancolia. A escritora manifesta também uma religiosidade acentuada e revela compaixão pelos pobres bem como um grande sentido patriótico e desvelo pelas «cousas pátrias», como a própria designou, quer os feitos heroicos dos portugueses, quer os grandes monumentos erigidos em memória desses mesmos feitos.

Albertina de Lucena denota pela sua escrita um perfil recatado, conservador, sem denunciar qualquer simpatia ideológica política, ainda que saibamos que escreveu no periódico *A Nação*, de tendência monárquica. Poderemos ainda especular que sendo a escritora de uma grande religiosidade – o seu sobrinho recorda-se de ver em casa de sua tia um conjunto composto por um grande genuflexório, altar e relicário, que seria utilizado com assiduidade – talvez não lhe fosse fácil aceitar o anticlericalismo e o laicismo em que assentava boa parte da ideologia da Primeira República, período que já corresponde à fase adulta da escritora.

Dos temas tratados por Albertina de Lucena nos seus textos em verso ou em prosa privilegiámos os que se prendem com a exaltação da pátria e a nostalgia de um passado glorioso e seleccionámos como *corpus* os textos que referiremos a seguir. Mas, queremos e consideramos muito importante salientar que a obra da autora abrange outras temáticas vertidas em poemas, porventura de valor estético superior, e que merecem e se espera que venham a ser objeto de futuros estudos.

Albertina de Lucena viveu, como referimos, entre 1879 e 1950, período temporal em que se verificaram grandes conturbações de ordem política e social. Conviveu com o declínio da monarquia e com a agitação social da época, que culminou no regicídio (1908) e na implantação da República (1910), período em que prosseguiram perturbações sociais decorrentes das lutas entre os partidos e o agravamento da situação financeira do país. Datam desse período as guerras em África, a Primeira Grande Guerra (1914-1918), em que a participação de Portugal causou grande ruína aos cofres do Estado e a morte ou o sofrimento de muitos, as aparições de Fátima (1917) e a influência do culto mariano na reorganização do catolicismo em Portugal, a guerra civil entre monárquicos e republicanos, o assassinato de políticos de destaque na *noite sangrenta* (1920), uma grave crise financeira, greves, violências, dissidências, alarme social. Em 1926, instaurou-se no país uma ditadura militar e em 1933 o estabelecimento do regime da república corporativa do Estado Novo, com a proibição do pluri-partidarismo, o cerceamento das liberdades e a imposição da censura em nome de uma nova ordem pública. A par de muitas agitações e desencantos houve, porém, algum progresso e desenvolvimento económico e social, uma alteração de mentalidades e experiências inovadoras no domínio da ciência e da técnica a que a escritora também terá estado atenta.

A sua poesia e a sua prosa de temática patriótica e nacionalista refletem um pouco o espírito dessa época. Nos anos noventa do século XIX e entrando depois no século XX, houve em Portugal uma intensificação e atualização dos ideais patrióticos e nacionalistas cujas raízes se estendem a época um pouco mais recuada, aquando da ocorrência do tricentenário da morte de Camões (1880), al-

tura em que decorreram grandes festejos de enaltecimento do poeta, considerado símbolo da portugalidade e da consciência patriótica. Posteriormente, verifica-se um exacerbamento desses ideais com o *Ultimatum* Inglês (1890), que exigiu a retirada de Portugal dos territórios assinalados no «mapa cor-de-rosa» e que se situavam entre Angola e Moçambique. A par com sentimentos de desalento e impotência gerou-se uma exaltada onda patriótica e nacionalista, fazendo ressurgir mitos messiânicos que nos resgatariam de tamanha vexação. A «Portuguesa», de Alfredo Keil e H. Lopes de Mendonça (1890), adotada posteriormente pelos republicanos como hino nacional, simbolicamente dava o mote, «levantai hoje de novo o esplendor de Portugal». Outros acontecimentos históricos deram continuidade, acalentaram ou reforçaram, esta exaltação patriótica como, por exemplo, a implantação da República, depois a entrada de Portugal na Grande Guerra, as aparições de Fátima, estas ligando a ressurreição da pátria decadente à reabilitação da missão cristã do país, ou o feito heroico da travessia aérea do Atlântico Sul, por Gago Coutinho e Sacadura Cabral (1922). Estas correntes patrióticas e nacionalistas eram transversais à sociedade, isto é, tanto poderiam ser de pendor monárquico como republicano, de cariz liberal como antiliberal, de tendência conservadora ou progressista, religiosa ou laica. Faz-se a apologia de um passado histórico de glória repleto de heróis, alguns dos quais com aura de santidade, que exaltam emoções e até paixões e incutem fé e esperança. O salvador, o redentor, materializa-se em figuras históricas que transcendem a sua dimensão individual e adquirem um valor coletivo como representações simbólicas do Império português ou da raça portuguesa. Tal é o caso de D. Sebastião ou de D. Nuno Álvares Pereira, este o grande líder da Batalha de Aljubarrota, em que a supremacia numérica dos castelhanos tornou a vitória portuguesa numa glória superior. A vitória portuguesa deveu-se a modelos táticos muito específicos, algo inovadores. Mas esta heroicidade transcende-se e mitifica-se e D. Nuno Álvares Pereira excede a sua condição humana de guerreiro heroico para assumir um requisito de santidade.

Esta emotividade patriótica foi muito bem captada por Albertina de Lucena no poema «Aljubarrota», publicado, no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1920*.

Aljubarrota

A caminho da luta os castelhanos
Sorriam da aventura, como uns loucos,
– Se eram tantos! – pensavam eles ufanos,
E os outros – que vergonha! – eram tão poucos...

Castela ia arrogante. Já previa
A volta gloriosa e triunfal,

Em que a sua bandeira subiria
Às ameias de todo o Portugal.

Antevia a derrota do inimigo,
Como uma coisa certa, definida...
Quem vai assim, tão fraco, para o p'riço
Já sabe que no campo deixa a vida.

E seguiam, seguiam com desdém,
Por estradas, atalhos e devesas...
Num isolado val' que fica além
Esperavam as tropas portuguesas.

Nun'Álvares à frente, mais par'cia
O vulto de um arcanjo que um guerreiro,
Quem não o conhecesse não diria
Como ele a batalhar era o primeiro.

Ninguém diria que essa imensa corte
Que perto vinha, cheia de arreganho,
Ele a fazia encaminhar à morte,
Ou dizimá-la como a um rebanho!

.....

Do pôr do sol os raios derradeiros,
Caindo no horizonte docemente,
Batiam sobre os vultos dos guerreiros
Num adeus expressivo e eloquente.

E a luta começou! Com estranho assombro
Castela recuava, já não ria...
E todo o seu orgulho, feito escombros,
Perante as nossas lanças se aluía.

Horas depois cantava-se vitória,
Essa vitória estranha sem igual,
Em que uma auréola de suprema glória
Ergueu ainda mais alto Portugal. (CORDEIRO, O. X., *NALLB para 1920*:
155, 156)

De realçar a qualificação negativa das hostes castelhanas «loucos», «ufanos», «Castela... arrogante», «desdém», a analogia de D. Nuno com a figura da hierarquia celeste «arcanjo» e a vitória dos portugueses salientada como um feito inusitado, visto «Com estranho assombro», «vitória estranha sem igual»,

numa clara remissão para um acontecimento da ordem do transcendente ou, pelo menos, como uma superação da natureza humana, na linha do ideário providencialista camoniano, «Como quem tinha em Deus a segurança / Da vitória que logo lhe daria» (CAMÕES, L. V., s.d.: 256).

A nostalgia de um passado glorioso ressalta também no poema «O solar», publicado no Jornal *A Nação*, de 15/10/1916, e também no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1918*, em cuja essência vislumbramos, porventura, um certo cunho biográfico, pois sabemos que a família materna da escritora teve antepassados ilustres, alguns fidalgos que serviram a família real, e possuía uma quinta e casa senhorial, designada Chorozeira, já referida, sita em Aldeia Gavinha, Alenquer, que poderá ter sido a fonte inspiradora do poema.

O solar

Na antiga panóplia entrelaçadas,
Brilham as velhas armas luzidias.
Dormindo nas bainhas, as espadas,
Sonham co'as glórias dos passados dias

Um raio de sol entrando p'las janelas,
Aponta-nos com gesto soberano,
Um quadro, com as nossas caravelas
Sobre as ondas revoltas do oceano.

Na sala dos retratos, mais além,
Vê-se o d'um marechal, cujo olhar d'aço,
No seu silêncio fala, mostra bem,
Que rija têmpera lhe guiava o braço.

De notável mais nada no solar;
Mas n'esse pouco, perde-se a memória,
Tanta página bela a evocar,
D'um passado que foi a nossa glória. (CORDEIRO, O. X., *NALLB para 1918*: 219)

As «velhas armas luzidias», «Dormindo nas bainhas, as espadas», os retratos de antepassados, evocando as «nossas caravelas», e a figura de um marechal com «olhar d'aço [que] mostra bem, / Que rija têmpera lhe guiava o braço.» servem de mote a evocações «D'um passado que foi a nossa glória.»

Na mesma linha de «O solar», temos o poema «Guerreiro antigo», publicado no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1920*.

Guerreiro antigo

O elmo a rodear-lhe a fronte altiva,
Nessa atitude firme de guerreiro,
Em que ao valor se unia a fé mais viva,
Ainda até no instante derradeiro!

Sobre o peito uma cruz, a mão na espada,
O coração servindo d'alvo às balas,
E o olhar calmo e a alma sossegada,
Como em pleno salão, envolto em galas.

Era belo o guerreiro e bela a raça,
Valente, audaz e sã, de Portugal;
Tão sã, que após um se'lo, outro passa,
E o seu nome na História é imortal! (CORDEIRO, O. X., *NALLB para 1920*:
8)

O poema tem por objeto um modelo de guerreiro de estatuto social elevado, pois transita nos salões «envolto em galas». Subtilmente poderemos adivinhar nesta evocação a projeção do próprio *status* da autora e de sua família. A firmeza, a altivez e a valentia são os traços marcantes e definidores do perfil do guerreiro, «o peito ilustre lusitano» a que se referia Camões, a que acrescem as marcas de uma religiosidade acentuada, «ao valor se unia a fé mais viva» e «Sobre o peito uma cruz, a mão na espada». Aqui nos dá Albertina de Lucena um exemplo da apologia da raça do combatente português detentora de traços diferenciais. Ela é bela, audaz e sã, predicados que lhe dão, na história, o cunho de imortalidade. Afigura-se-nos ver também um desejo genesíaco de reconstrução de uma entidade perdida e de redenção por elevação a um mundo superior, transcendente. Nesta rememoração enaltecida do legado histórico que recebemos do passado, vislumbramos ainda um certo toque de saudosismo pascoalino, e numa linha mais tradicionalista de religiosidade acentuada, a matriz do providencialismo camoniano.

Os dois textos em prosa que fazem parte do nosso *corpus* têm o mesmo título, «Cousas pátrias», mas assunto diverso. No primeiro, publicado no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para 1920*, constata-se que a imagem de Nossa Senhora de Belém se encontra indevidamente colocada na Igreja da Conceição Velha em vez de no Mosteiro dos Jerónimos, porque fora «à beira do Tejo que Nossa Senhora de Belém servi[r]a de boa estrela aos nossos navegadores, que nunca deixaram as águas de Portugal, sem antes ajoelharem ante o seu altar...» (CORDEIRO, O. X., *NALLB para 1920*: 21).

Cousas pátrias

Ter amor às nossas tradições, aos nossos costumes regionais, aos nossos templos, monumentos, museus, a tudo que engrandece e embeleza; tentar reconstruir o que o tempo tiver abalado, e colocar no seu lugar, o que dele estiver afastado por um erro remediável, é um dever patriótico dos mais gratos, e dos maiores.

Quando há tempos me ajoelhei na igreja da Conceição Velha, de Lisboa, e após as minhas orações detive os meus olhos, no altar onde se venera a imagem de Nossa Senhora de Belém, lembrei com enternecimento os nomes de Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral. Ambos, antes de embarcarem nas caravelas, que os conduziram às suas brilhantes descobertas, ouviram missa perante essa imagem na Ermida do Restelo, em Belém, edificada, onde hoje se ergue o majestoso templo do Jerónimos. O Infante D. Henrique, *O Navegador*, Grão-Mestre da Ordem de Cristo, fez oferta da referida imagem aos Cavaleiros da mesma Ordem; estes, crendo-se com direito a ela, mudaram-na para a Igreja de Conceição Velha.

Não é ali, porém, o seu lugar, mas sim nos Jerónimos, para onde a boa vontade dos portugueses a devia reconduzir; era ali, outrora, à beira do Tejo que Nossa Senhora de Belém servia de boa estrela aos nossos navegadores, que nunca deixavam as águas de Portugal, sem ajoelharem ante o seu altar... (CORDEIRO, O. X., *NALLB para 1920*: 21)



Figura 2 – Nossa Senhora de Belém

Texto de exaltação patriótica, com referência expressa às «brilhantes descobertas» e de cunho acentuadamente religioso, nele se defendem também as tradições, costumes regionais e a monumentalidade que temos o dever de preservar como lugares privilegiados da nossa memória coletiva. A imagem referida, belíssima e muito original, em pedra ançã policromada, que saiu incólume do terramoto de 1755, é também designada Nossa Senhora do Restelo e Nossa Senhora do Parto (esta por estar sentada de mãos postas) mantém-se ainda hoje na Igreja da Conceição Velha, sita na Rua da Alfândega, e não está prevista a sua transferência para o Mosteiro dos Jerónimos, pelo que o desejo de Albertina

de Lucena não foi realizado e refira-se que há, ainda hoje duas correntes de opinião de especialistas, divergentes quanto à colocação da imagem.

O segundo é um artigo, publicado no *Novo Almanaque de Lembranças para o ano de 1922*, resposta a um outro de Saíd Kafundanga, também colaborador do *Novo Almanaque de Lembranças*, no qual o autor exalta as memórias que evocam o Mosteiro da Batalha e que, segundo ele, são sobretudo as que se prendem com a epopeia marítima. Albertina de Lucena discorda deste ponto de vista, distinguindo os sentimentos que o Mosteiro da Batalha e o dos Jerónimos lhe despertam. Enquanto no primeiro ela se sente «possuída pela evocação das grandes batalhas», o segundo traz-lhe à memória as grandes descobertas e os grandes navegadores. Esta rememoração patriótica surge mesclada de uma nota de religiosidade.

Cousas pátrias

A Saíd Kafundanga, ilustre autor do artigo publicado a pág. 164 do Almanaque de 1921

O Mosteiro da Batalha, como obra de Arte, é tudo o que de mais belo possui a terra portuguesa, e só quem conhece, aquele prodígio de beleza, pode avaliar a dor dos franceses, ao verem feita em escombros, a sua Catedral de Reims, que era para eles, o que para nós, é o Mosteiro da Batalha. Mas embora D. João I inaugurasse o período das conquistas de além e ainda que o Infante de Sagres durma o seu último sono neste mosteiro, eu ao ajoelhar nas suas naves, sinto-me possuída pela evocação das grandes batalhas, e não das grandes descobertas, vejo as figuras intrépidas e juvenis do Mestre de Avis e de D. Nuno Álvares Pereira, vejo os campos de Aljubarrota, Atouros, Trancoso e Valverde. Mas se em Lisboa, visito o Mosteiro dos Jerónimos, é ali que sinto como que cada pedra murmurar os nomes de Vasco da Gama e de Pedro Álvares Cabral.

Não é, pois, só à Batalha que todos os portugueses devem ir em peregrinação histórica, mas também aos Jerónimos!

Ambos esses mosteiros são padrões de glória, ambos dizem bem alto, o que se fazia outrora, para levantar acima de todos o nome de Portugal. (CORDEIRO, O. X., *NALLB para 1922*: 167, 168)

O poema curto «À memória dos nossos soldados», publicado no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1919*, é, de algum modo, um louvor à pátria, ao «velho Portugal» que se entenece com o sacrifício dos soldados mortos na guerra em nome dessa mesma pátria. A guerra de 1914-1918 em que Portugal tomou parte através das tropas do CEP – Corpo Expedicionário Português, foi um flagelo terrível e os soldados portugueses sofreram as maiores provações nas trincheiras da frente de batalha, na Flandres. Também o esforço de guerra em África, em campanhas de ocupação tentando impedir as ambições

germânicas no ultramar português, foi significativo. Albertina de Lucena faz com este seu poema um louvor ao soldado, independentemente da sua condição social. O herói anónimo português, «o soldado desconhecido», todos são filhos da sua pátria, o que releva a abrangência denotadora de um espírito cristão para o qual toda a vida humana tem o mesmo valor.

À memória dos nossos soldados

Filhos da minha pátria que morrestes,
Longe da vossa mãe,
Fosse um palácio a casa onde nascestes,
Ou uma choupana além...

Choram-vos a cidade mais luzida,
A aldeia, a serra, o vale.
E ora por vós a alma enternecida
Do velho Portugal! (CORDEIRO, O. X., *NALLB para 1919*: 143)

A finalizar destaca-se um quase poema épico intitulado «Na partida do hidroavião português que conduz Gago Coutinho e Sacadura Cabral», publicado no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1924*. Na passagem do centenário da independência do Brasil (1922), os portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral ligaram Lisboa ao Rio de Janeiro numa travessia aérea do Atlântico Sul, nunca antes realizada, feito que foi considerado comparável à grande epopeia marítima de quinhentos e que gerou uma onda apoteótica de grande nacionalismo. Este sucesso da aeronáutica portuguesa foi realizado com poucos recursos materiais, mas com muito estudo, investigação e dedicação. O mérito estava no facto de ser a primeira vez que se percorria uma tão grande distância sobre o mar sem indicações externas, apenas com o auxílio de navegação astronómica a partir do hidroavião. Este foi substituído por duas vezes, mas a viagem acabou bem-sucedida e o feito veio abrir a porta a futuras viagens aeronáuticas. Este notável acontecimento ocorrido numa altura de grande instabilidade política e social viria amenizar um pouco a agrura da época e faria ressurgir a esperança, até então esmorecida, num futuro melhor. Refira-se a título de curiosidade que a primeira mulher portuguesa a obter o *brevet* foi Maria de Lourdes Sá Teixeira.

Na partida do hidroavião português que conduz
Gago Coutinho e Sacadura Cabral

Ergue-se a águia no ar,
Segue-se a luz do nosso olhar,
Sem se cansar de a ver;

Como o seu voo é tão lindo
As grandes asas abrindo
Tão certas no seu bater!

Saudai na águia que passa,
Tão grande na sua graça,
Como grande é o seu ideal,
Um novo mundo a rasgar,
Onde o seu voo vai gravar,
O nome de Portugal!

Nas nuvens em que tocar,
Nas praias em que pousar,
Se ajudar o engenho e arte,
Qual Camões cantando,
Ela espalharia voando,
Esse nome em toda a parte.

Na sua asa formosa,
A Cruz de Cristo gloriosa,
Vai impressa como outrora,
Nas grandes naus! Que essa Cruz
Seja a força que a conduz
Ao raiar da nova Aurora!

Saudai na águia que passa
O sangue da nossa raça
O sangue que tudo vale;
Vai com ela o coração
Deste pequeno torrão
Que se chama «Portugal». (CORDEIRO, O. X., *NALLB para 1924*: 227)

Vemos plasmado no texto referido a exaltação de um feito considerado heroico. De salientar o recurso da metáfora «águia», simbolicamente considerada a rainha das aves e de poder, para designar o avião, também a repetição do advérbio «tão», «tão, lindo», «tão certas», «tão grande», em contraste com o «pequeno torrão / Que se chama Portugal», num claro enaltecimento epopeico, e ainda a intertextualidade com os versos sete e oito da segunda estância do canto I, de *Os Lusíadas*, de Camões, «Se ajudar o engenho e arte» e «Ela espalharia voando / Esse nome em toda a parte.». A apologia da eleição da raça – «O sangue da nossa raça» – que parece ter características muito próprias e diferenciadoras do que Teixeira de Pascoaes chamou «génio lusitano» e a analogia com os feitos marítimos do passado estão, como é habitual nos textos de Albertina de Lucena,

envoltas no manto da religiosidade que caracteriza a sua escrita: «A Cruz de Cristo gloriosa / Vai impressa como outrora nas grandes naus.»

Para finalizar uma breve palavra sobre a situação da mulher escritora no contexto da época. Tem sido longo, difícil e por vezes penoso o caminho da emancipação feminina. No início do século XX, em Portugal, a mulher vivia ainda muito contingentada pelo espaço doméstico e o seu papel na sociedade fora desse contexto era muito limitado num mundo predominantemente masculino. Durante a Primeira República, sobretudo por altura da Primeira Grande Guerra, começaram a ganhar força grupos femininos que defendiam para as mulheres direitos políticos, emancipação económica e direito à instrução. O imenso analfabetismo feminino acarretava a menorização intelectual da mulher. A instrução e a educação vão ser grandes impulsionadores da construção de um novo modelo de vida, conquistando vitórias no sentido da libertação e da afirmação da mulher, numa sociedade, ainda conservadora e preconceituosa, que associava a mulher exclusivamente à domesticidade e à submissão masculina. As carreiras profissionais que permitiriam à mulher alguma autonomia económica também eram muito poucas, mas havia já algumas em resultado de um árduo caminho percorrido por uma vanguarda de mulheres em épocas passadas. A Primeira Grande Guerra veio abrir novas portas a trabalhos femininos fora do lar, contribuindo para o desenvolvimento da emancipação da mulher, verificando-se também uma afirmação crescente no domínio da escrita. A participação feminina na imprensa periódica está intrinsecamente ligada à crescente presença da mulher em vários domínios culturais e já vinha fazendo o seu caminho, desde, pelo menos em passadas mais largas, meados do século XIX. A imprensa periódica vai aceitando a escrita feminina, e a masculina direcionada à problemática da injustiça que dimanava das desigualdades entre os dois sexos, e permitir uma visibilidade cada vez maior da mulher, quer quanto às suas reivindicações sociais e políticas, quer quanto à possibilidade de desenvolvimento dos seus trabalhos literários e afirmação intelectual. A mulher passa de simples leitora a escritora e assim vai fazendo, paulatinamente, o seu caminho para a igualdade e mudança de mentalidades.

Albertina de Lucena era oriunda de família abastada, era solteira, instruída e educada certamente com princípios morais e religiosos conservadores. Terá tido uma instrução e cultura consentânea com o seu estatuto social. Já vimos que o seu perfil de escritora é recatado, nada ousado, mas a escritora teve a coragem de operar uma rutura com a exclusividade da missão doméstica feminina, passar do espaço privado ao público, fazer evidenciar as suas capacidades intelectuais publicando os seus escritos e até fazendo um jornal de edição própria, de dar a conhecer a sua alma de poeta, de mostrar a sua sensibilidade feminina, de defender os ideais que lhe eram caros, afirmar-se na dignidade própria do ser humano, seja ele homem ou mulher, e como uma identidade diferenciada, enfim,

teve o grande mérito de conseguir realizar aquele que seria certamente o seu sonho de mulher-escritora.

Como já referimos esta primeira abordagem ao perfil e à obra literária de Albertina de Lucena dá apenas uma visão parcelar da obra da escritora, obra que merece outras aproximações e que esperamos seja possível concretizar num futuro próximo.

Terminamos com uma palavra de agradecimento ao Sr. Dr. Marcelo Vasconcelos, sobrinho-neto da autora, que generosamente nos prestou, em entrevista, importantes informações e nos permitiu a divulgação de algumas das fotografias apresentadas.



Figura 3 – Sr. Dr. Marcelo Vasconcelos

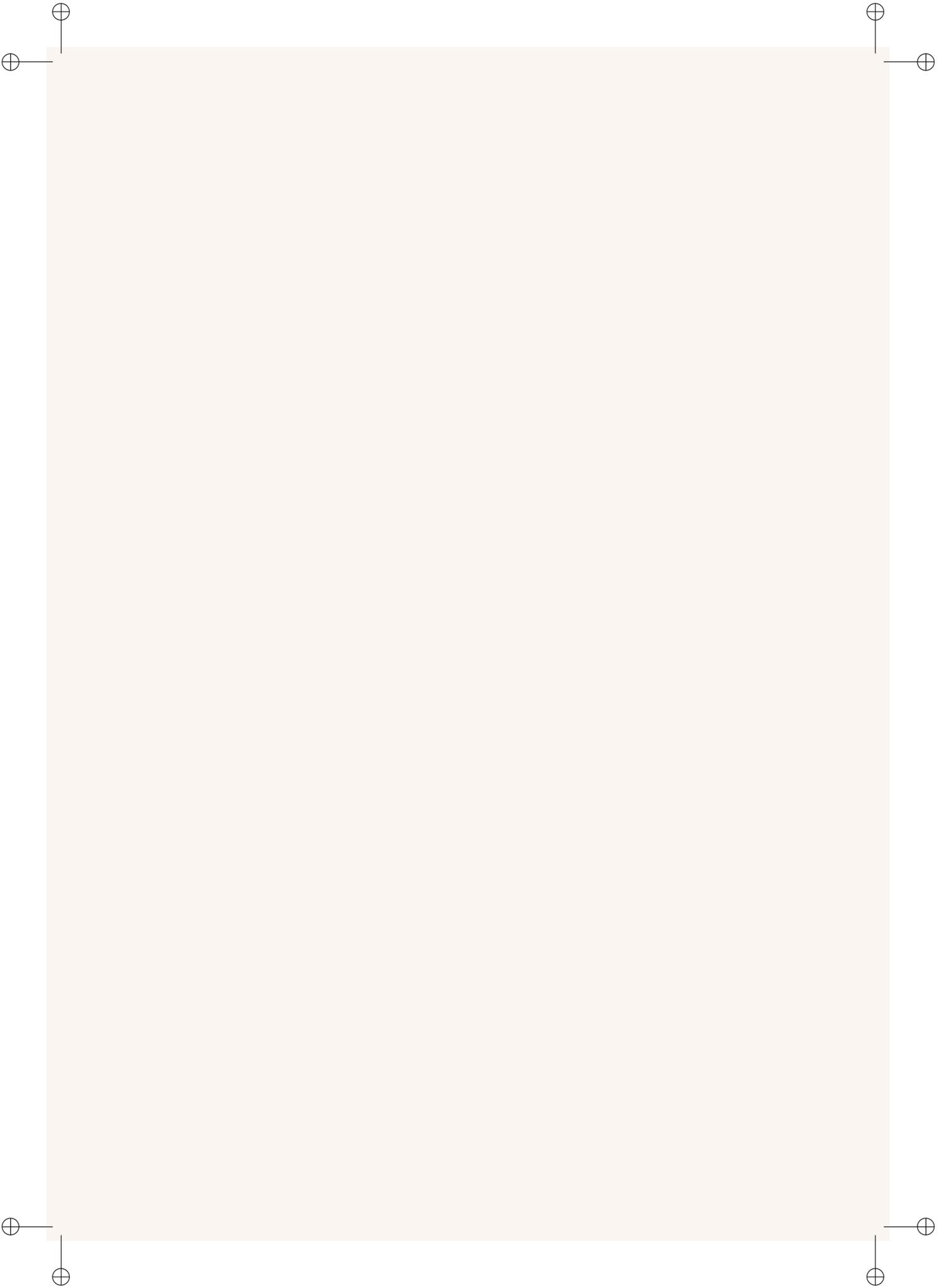
Referências Bibliográficas

- CAMÕES, Luís Vaz de (s.d.). *Os Lusíadas*, Porto Editora, Lda, 6^a. edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: s.e.
- CORDEIRO, O. Xavier (diretor) (1917). *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para 1918*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
- CORDEIRO, O. Xavier (diretor) (1918). *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para 1919*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
- CORDEIRO, O. Xavier (diretor), (1919). *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para 1920*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
- CORDEIRO, O. Xavier (diretor) (1921). *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para 1922*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
- CORDEIRO, O. Xavier (diretor) (1923). *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para 1924*. Lisboa: Tip. da Parceria António Maria Pereira.
- CARDOSO, Nuno Catarino (1917). *Poetisas Portuguesas*. Lisboa: Edição e propriedade do autor.
- D'ARMADA, Fina (2010). *As Mulheres na Implantação da República*. Lisboa: Ésquilo edições e multimédia, Lda..
- LEÃO, F. da Cunha (1973). *O Enigma Português*. Lisboa: Guimarães & C^a. Editores.
- LOPES, Ana Maria Costa, (2005). *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos. Percursos de modernidade*. Lisboa: Quimera.
- LOURENÇO, Eduardo (1982). *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (1997). *Nós como Futuro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MARQUES, A. H. de Oliveira (1986). *História de Portugal*, Vol. III. Lisboa: Palas Editores.
- MATTOSO, José (direcção) (1994). *História de Portugal*, Sexto Volume. Lisboa: Círculo de Leitores, Lda.
- PESSOA, Fernando (2011). *Sebastianismo e Quinto Império*. Lisboa: Ática Prosa, Babel.
- RODRIGUES, Ernesto (2003). *Crónica Jornalística, Século XIX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SARAIVA, José Hermano (1989). *História concisa de Portugal*. Coleção Saber, Mem Martins: Publicações Europa-América.

SENA, Jorge de (1981). *Estudos de Literatura Portuguesa I*. Lisboa: Edições 70, Lda.

SOARES, Maria Luísa de Castro (2007). *Profetismo e espiritualidade de Camões a Pascoaes*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

TENGARRINHA, José (1989). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, SA.



Claudia de Campos a Juliette Adam
– Carta de 1 de setembro de 1893 –

Maria Cristina Pais Simon¹



¹ Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França.

A 1 de setembro de 1893, Claudia de Campos dirige a Juliette Adam uma missiva de oito curtas páginas conservada na Biblioteca Nacional de França e até hoje esquecida ou desconhecida. Apresenta-se, à primeira leitura, como uma resposta cortês a um correio enviado anteriormente pela Francesa: «Je suis surprise et ravie de *ce que vous me dites* et je vous remercie du plus profond de mon cœur, au nom de mon pays...» (p. 3); «... le livre dont *vous me parlez...*»², (p. 5)

Não obstante o seu formalismo, esta carta abre pistas ainda não desbravadas pois não só informa da existência de uma correspondência entre as duas intelectuais, como também do facto que Claudia de Campos já escreveu mais de uma vez sobre Juliette Adam – o que se desconhece – a quem dedicou, aliás, um dos seus primeiros textos: «... plaisir [...] que j'aurai d'exprimer *une fois de plus, par la presse*, la sympathie que m'inspirent votre grand talent et votre belle âme. Vous êtes, Madame, *depuis longtemps*³, une des femmes que j'admire le plus.» (p. 7)

No final da carta, Claudia de Campos acrescenta, com certo humor: «Vous voyez que je ne suis point si anglophile que ça...» (p. 7-8), o que deixa supor que a sua correspondente sabe do seu apego à Inglaterra e do que o motivou.

Além desses aspectos, o documento é também muito importante na medida em que esclarece alguns aspectos das relações entre Portugal e França, a opinião da Europa acerca do país, bem como certo «peso de ser português» nos finais do século XIX, pontos que serão analisados ao longo deste estudo.

As primeiras linhas da carta surpreendem pela sua humildade; a epistolária apresenta-se, de facto, como nativa de um país decadente de que a «Europa culta» (p. 6) se esqueceu e exprime, por conseguinte, a grande surpresa que lhe desperta o facto de Juliette Adam conhecer a língua e a cultura portuguesas:

Je n'ignorais pas que vous connaissiez l'italien, le provençal, le latin et le grec, mais je n'aurais jamais supposer [*sic*] que vous vous donneriez la peine de lire et d'étudier, pour peu que ce fût, le portugais, mon pays, sa littérature et sa langue étant, en général, si dédaignée et si oubliés des autres nations.
(p. 1)

Claudia de Campos explica tamanha admiração pela evidência da resposta dada por Alexandre Dumas Filho a Guiomar Torrezão quando esta lhe mostrou alguns artigos de jornais portugueses sobre *Denise*: «Hélas! Je ne suis pas capable de lire une seule ligne, mais avouez, mademoiselle, que *vous seriez beaucoup plus étonnée si je vous disais que je savais le portugais*⁴» (p. 2). Reafirma, a

² Os itálicos são nossos.

³ Os itálicos são nossos.

⁴ O itálico é nosso.

seguir, o seu amor pela Pátria: «J'aime le Portugal, et je souffre en me rappelant ce qu'il a été et ce qu'il est devenu.» (p. 4), evoca as relações luso-britânicas degradadas, como é sabido, pelo ultimato de 1890 e lança, nos seguintes termos, um apelo à correspondente: «Nous avons tant besoin qu'un esprit vraiment instruit, supérieur et clairvoyant, un esprit comme le vôtre, Madame, s'intéresse (sic) à nous, nous étudie...» (p. 5-6).

Mas quem é precisamente esta figura tutelar e providencial?

É a que Alexandre Dumas Filho denominou «La Grande Française»!

Nascida em 1836, Juliette Lambert faleceu em 1936. Romancista, jornalista, proprietária e directora de revista, foi também uma feminista convicta que utilizou como nomes literários Juliette Lamessine (nome do primeiro esposo, o advogado parisiense Alexis Lamessine), Juliette Lamber⁵, ou ainda Madame Adam (apelido do segundo esposo, Edmond Adam, advogado e jornalista, político influente). Partidária das teorias igualitaristas de Fourier, nacionalista, lutou por um republicanismo radical, distinguiu-se pela sua acção política e social durante a Comuna de Paris⁶, foi conselheira do governo, tornando-se, deste modo, a egéria da Terceira República francesa.

Foram essencialmente as consequências da guerra franco-prussiana, a derrota francesa de Sedan, em 1870, e mais tarde, em 1878, o Congresso de Berlim (que considerou como um segundo Sedan) e a subsequente divisão da Europa que lançaram Madame Adam numa luta política de envergadura internacional que a levou a escrever e a viajar por muitíssimos países europeus, inclusive Portugal, e a tomar posição. Juliette conservou até ao final da sua longa vida o sentimento de que a paz fora assinada em condições iníquas e de que a Prússia e a Alemanha, encarnada pelo arrogante Bismarck, cometeram uma grande injustiça contra os direitos dos povos e das nações⁷. Também nunca pôde aceitar a perda da preponderância da França no contexto europeu a proveito dos países germânicos. Desses agravos retirou matéria para as crónicas que assinou na sua própria revista e noutros jornais.

⁵ Sob o nome de Lamessine publicou, nos anos de 1858 e 1859, uma resposta à obra de Proudhon, *La Guerre ou la Paix (Les idées antiproudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage)*, e *Garibaldi. Sa vie d'après des documents inédits*.

Com o nome «Lamber» assina 14 obras de diferentes géneros entre 1860 e 1888. Trata-se de uma deformação propositada de seu apelido «Lambert», aconselhada pelo livreiro Jules Hetzel, no objectivo de impedir o primeiro esposo, de quem se separou em 1859, de se apropriar dos seus direitos de autora como previa o código civil em vigor.

Como «Madame Adam» assinou 25, entre 1883 e 1930, obras diversas, não contando o trabalho jornalístico.

⁶ Juliette Adam participou política e activamente à Comuna junto ao povo parisiense, organizou cantinas para os pobres, dirigiu um hospital no Conservatório de música no IX^o bairro da capital.

⁷ Pelo tratado de paz assinado em Frankfurt, a França perde a Alsácia e uma parte da Lorena e é condenada a pagar, antes mesmo da retirada dos exércitos inimigos, uma indemnização de guerra de cinco milhões de francos.

No seu salão parisiense, primeiro no 23, boulevard Poissonnière e, a partir de 1887, na «Maison Sallendrouze», nome dado ao 190, boulevard Malesherbes, fez-se e desfez-se a política, estreitaram-se relações diplomáticas, as mais das vezes clandestinas, foram recebidos intelectuais reconhecidos e de vanguarda, maçons e outros detentores do poder. A rainha da Paris republicana reuniu, com efeito, duas gerações de senhores do mundo político e cultural, franceses e estrangeiros: os ministros Charles de Lasteyrie, Edouard Lockroy, Charles de Freycinet, também poeta; Victor Hugo, figura de proa do regime e árbitro nacional; Alexandre Dumas Filho; Elie de Cyon; Pierre Loti; Léon Daudet; Edmond Rostand; Lucien Millevoye; Arthur Meyer; Alfredo Nobel, e muitas outras personalidades entre as quais o seu ídolo, Léon Gambetta, de quem se afastou quando este acedeu à presidência da Câmara dos Deputados.

Madame Adam relacionou-se também com as mulheres mais ilustres do seu tempo: a escritora George Sand; a Condessa de Pierreclos, neta de La Fayette; a Duquesa d'Uzès que pôs a sua fortuna ao dispor da defesa da causa do General Boulanger; Marie de Flavigny, Condessa d'Agoult, que dominou o mundo musical e literário da época e que assinou a sua obra com o pseudónimo masculino Daniel Stein; Alice Durant, premiada pela Academia, e que publicou, sob o pseudónimo masculino Henri de Gréville, romances de inspiração russa na tradição de Daniel Stein e de George Sand; Bertha von Suttner, romancista e jornalista, entre muitas outras.

Nas suas inúmeras relações femininas e feministas, as Russas tiveram uma importância capital porque permitiram conciliar a amizade e as seduções mundanas com as ambições políticas de Juliette Adam.

A hostilidade desta senhora pela Alemanha explica, pois, em grande parte o seu interesse pela Rússia, para onde viajou em novembro de 1881, bem como as subsequentes relações com intelectuais, nacionalistas, activistas políticas deste país que se empenhavam em unir os Estados europeus contra a Alemanha de Bismarck. Distinguiram-se, entre muitas, a Princesa Elisabeth Troubetskoï, promotora de um acordo franco-russo, ao qual associou Juliette Adam, no objectivo de dissolver a aliança Habsburgos-Hohenzollern, autêntica ameaça para a França e para o seu país.

Justine de Glinka é outra russa influente que o General Nicolas Seliverstoff, encarregue em 1870 da segurança política do Imperador, apresentou a Madame Adam. Filha de embaixador, Justine viveu no Brasil e relaciona-se com a família real portuguesa. Antiga aia da Imperatriz, tornou-se em Paris espia da «Santa Aliança» ou «Falange», organismo paralelo que reuniu a alta sociedade russa no objectivo de reforçar o poder imperial. Patrocinada pelo Grão-duque Vladimiro, combateu, para esse fim, os grupos nihilistas refugiados no estrangeiro onde per-

petraram ataques bombistas e atentaram contra a vida do soberano e dos Grão-duques.

Fascinada pela condição social e pelo carisma desta nova amiga que lhe abre as portas da melhor sociedade russa, Juliette Adam, ávida de actos heróicos, passou a colaborar com Justine nos meios da polícia secreta russa.

Cite-se, por fim, Olga Navikoff, elo entre a Inglaterra e a Rússia, e nesse aspecto importantíssima para a «aventureira política»⁸ que é Juliette. Jornalista libertária, nacionalista e feminista, ligada aos meios mais influentes de São Petersburgo, Olga foi nomeada em Londres onde privou com o liberal Gladstone e onde defendeu a causa russa e eslava trabalhando para a *Tríplice Entente* entre o seu país, a França e o Reino Unido.

Ao introduzirem a grande dama da República francesa na sua esfera política, as aristocratas e a jornalista abriram-lhe as portas da sociedade mais requintada e da corte imperial onde o liberal Grão-duque Constantino, irmão do Imperador, se impunha; um meio que Anne Hogenhuis-Seliverstoff descreve do seguinte modo:

... les personnalités qu'elle vient de rencontrer sont des slavophiles, comme elle les appelle, c'est-à-dire des nationalistes blessés dans leur amour-propre qui ne veulent plus entendre parler de l'Allemagne ni de ses produits ni de ses modes qui encore récemment faisaient la loi en Russie. Pour s'en dégager, ils cherchent un appui: «Ce sont de sincères amis de la France». En fait, ce sont surtout des russophiles qui renoncent à libérer des Slaves, comme le souhaitent leurs aînés, pour se consacrer à rétablir une Russie originale et indépendante. (2001: 111)

Porém, os escassos estudiosos de Juliette Adam notam uma viragem na sua ideologia política e nas suas convicções íntimas a partir dos anos de 1878, ou seja, após a grande decepção que lhe causou o Congresso de Berlim que lesou os interesses da França e da Rússia a proveito da Alemanha e da Inglaterra, e em que o país participou muito contra a sua vontade pessoal. Madame Adam desviou-se então dos republicanos de esquerda e do Gambetta do seu coração, enveredou por um misticismo⁹ que evoluiu para o catolicismo, como indicam as

⁸ Denominação utilizada pelo Procurador Probidonostsev para falar de Juliette Adam ao Imperador da Rússia.

⁹ Esta modificação concretiza-se a partir de 1883 quando Juliette Adam compra a propriedade de Gif-sur-Yvette, perto de Port-Royal des Champs, onde vai viver até ao fim da vida. Anne Hogenhuis-Seliverstoff evoca assim a influência da nova residência na sua propretária:

«Gif est un village rural, blotti dans la Vallée de Chevreuse, traversé par un petit ruisseau des plus bucoliques, l'Yvette, avec, autour, des champs, quelques propriétés, le calme, l'harmonie et le bon air. La propriété est située sur le terrain de l'ancienne abbaye de Val-sur-Gif, fondée par des bénédictins au VIII^e siècle, puis liée à celle de Port-Royal, située à peu de distance. Juliette ne partage pas la rigueur intransigeante du jansénisme, mais il lui plaît de voisiner, en toute simplicité, comme la

obras publicadas a partir desse momento, *Païenne* (1883), *Un rêve sur le divin* (1888, prefaciado por Pierre Loti), e finalmente *Chrétienne* (1913):

Elle a réfuté Spinoza et les panthéistes avec autant de courage qu'il lui en avait fallu pour affronter Proudhon. Pascal est entré dans le cercle de ses familiers. Sa trajectoire s'oriente lentement vers le christianisme au moment où la question religieuse partage la société.

Elle n'a pas rejoint l'église établie, mais elle en applaudit les effets sur la société. Elle appuie ouvertement les positions de Mrg. de la Vigerie et le «socialisme chrétien», comme elle le nomme, qui n'a pas été acceptable pour ses amis de la veille, c'est-à-dire Gambetta. Elle en a souffert, dit-elle. Elle se dresse ainsi contre l'aveuglement d'un anticléricalisme républicain. Elle plaide pour le respect de la tradition religieuse dans le cadre de la République, qui reste, évidemment, le meilleur des régimes, mais l'idéal selon elle serait une République ouverte aux catholiques. C'est d'ailleurs le régime vers lequel évoluent les orléanistes du faubourg Saint-Germain. Elle observe avec un détachement perfide: «Chose curieuse, au moment où le groupe dirigeant de la République retourne aux principes de gouvernement du passé, le groupe dirigeant des catholiques, dans toute l'Europe essaie de concilier le catholicisme avec les réformes et avec les institutions et le vocabulaire moderne.» Ainsi, par la religion, Juliette adhère au parti de l'ordre sans avoir quitté celui du progrès. (HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, 2001: 173-174)

Concomitantemente aproximou-se, pelos anos de 1886, do «partido da ordem», ou seja, da direita liberal católica e dos orleanistas, embora também não estivesse a favor de um retorno à monarquia, como se lê na sua crónica «La société de Paris» da *Nouvelle Revue*; Anne Hogenhuis-Seliverstoff analisa do seguinte modo esta viragem política:

Gambetta, bien que disparu y figure en dictateur, Ferry se voit durement exécuté, tandis que Grévy est traité tout en nuances et Francinet, couvert de lauriers. Par contre, les orléanistes ressortent parés de vertus nationales, encore que le retour à la monarchie leur soit déconseillé. L'auteur aimerait les voir s'orienter vers un grand parti libéral qui, à l'étranger, inspirerait la confiance et le respect, un parti catholique-social qui polariserait les forces politiques vers un centre dont la France a grand besoin. Il s'agit de rallier ainsi le faubourg Saint-Germain au régime républicain. Juliette Adam louvoie avec habileté, fait la part belle au comte de Paris, au duc de Chartres et à leurs familles, souligne la sagesse de leurs conduites. (2001: 184)

marquise de Sévigné, avec Racine et Pascal. Autre signe de prédestination, la propriété appartenait à un Alsacien, ancien maire de Strasbourg, et avait été saccagée en 1871 par les Prussiens.» (2001: 165).

Nesta evolução, aproximou-se, no final dos anos 80, da esfera do General Boulanger¹⁰ cuja causa serviu como informadora e desinformadora; aí partilhou novas ideologias e novas amizades, em particular com Maud Gonne, nacionalista e jornalista irlandesa que desempenhou papel notável no «boulangismo» e na aproximação franco-russa¹¹ a fim de debilitar a posição do império britânico.

Por fim, a partir dos anos de 1894, a questão Dreyfus vai revelar o anti-semitismo a que chegou, muito certamente por influência de Edouard Drumond, de Pierre Loti e de Léon Daudet que lhe fez descobrir Charles Maurras. Na sua obsessão anti-germânica não viu no capitão condenado senão um agente secreto ao serviço da Alemanha. Em 1898, o *J'accuse* de Zola, que reduziu pura e simplesmente a um socialista e a um anarquista, e que atacou violentamente na correspondência e na *Nouvelle Revue*, exasperou-a profundamente, como demonstra o desabafo da carta de 3 de abril a Pierre Loti em que denuncia, referindo-se ao Judeu Dreyfus, «les étrangers qui diminuent la France» e em que afirma: «... j'en ai assez de cette République des Zolisants ou Zolistes...» (HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, 2001: 252).

No campo do jornalismo, Juliette Adam fundou em março de 1879 a prestigiosa *Nouvelle Revue*¹² que dirigiu e na qual colaborou durante vinte anos, o que determinou, além da política, a sua nomeada internacional.

E de Portugal, que sabia Madame Adam?

¹⁰ Georges Boulanger foi o chefe do «Boulangisme», política ambígua e populista que durou apenas de 1886 a 1889. Era baseada numa síntese entre tendências políticas muito diversas, nacionalismo, monarquismo, bonapartismo e certas formas de socialismo que, segundo certos historiadores, terão contribuído, mais tarde, para o fascismo. Boulanger acabou por se suicidar em 1891 na campa da amante.

¹¹ Segundo Anne Hogenhuis-Seliverstoff, em 1887, Juliette Adam encarregou Maud Gonne de levar a São Petersburgo, à Princesa Catarina Radziwill, uma mensagem secreta contendo revelações sobre a situação europeia; a missão terá sido cumprida com o maior profissionalismo e o maior sucesso (2011: 210-211).

¹² Propriedade de Juliette Adam, a *Nouvelle Revue* prolongou-se até 1940. Beneficiou, para a sua fundação, da colaboração de Emile de Girardin e dos seus serviços técnicos. Do ponto de vista financeiro, a loja maçónica *Clément Amitié* participou com uma quinta parte do capital. Ao contrário da *Revue des Deux Mondes* que exerce uma autêntica ditadura na opinião pública, e de que se torna o equivalente republicano, e de certo modo concorrente, a *Nouvelle Revue* tem por objectivo restabelecer e consolidar a posição da França na Europa, dar a conhecer ao público a autêntica política estrangeira, e celebrar a ciência e a literatura. Procura ter também uma vertente espiritual como preparação ao século XX. Não contém nenhuma crónica propriamente feminina, mas abarca acontecimentos mundanos. Na *Nouvelle Revue* Gustave Flaubert publica *Bouvard et Pécuchet*; Pierre Viaud (Pierre Loti), *Le Mariage de Loti*; Jules Vallès, *L'Insurgé*. Entre muitos outros colaboradores, geralmente pró-russos e anti-germânicos, cite-se P. Bourget, I. Tourgueniev, S. Mallarmé, P. Claudel, E. de Goncourt, L. Daudet, F. Coppée, J. K. Huysmans, P. Deroulède, figura de proa da poesia republicana, A. Leroy-Beaulieu que aí publicou um célebre texto sobre a Rússia, o Grão-duque Nicolau e o seu médico Elie de Cyon, e também muitas das senhoras citadas: A. Durant, O. Navikoff, C. Radziwill...

Como viu este país que teve a França como modelo durante todo o século XIX?

Preocupada, como se demonstrou, com as relações europeias, a situação de Portugal não escapou, naturalmente, à grande viajante que se mantinha em contacto com a Sociedade de Geografia, correu o continente e visitou duas vezes este país onde privou com a melhor sociedade. Logo em 1886, a convite do Conde de Paris, chefe da casa de Orleães, assistiu, no palacete da rue de Varennes que é hoje residência do Primeiro Ministro francês, ao enlace de sua filha Amélia com o herdeiro do trono de Portugal, D. Carlos de Bragança. Amélia e Juliette, amigas fiéis, vão manter correspondência até ao final da vida da rainha¹³ e, segundo Anne Hogenhuis-Seliverstoff, a escritora ter-lhe-á feito diferentes favores como, por exemplo, facilitar a entrada de protegidos seus na Académie Française (HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, 2001: 273). Em Portugal, Juliette é recebida pela família real na suas duas viagens, em 1896 e depois do regicídio, quando vem dar apoio moral à soberana.

Os agradecimentos expressos na carta de Claudia de Campos pela «intelligente sympathie» e pelo «sincère intérêt» que Juliette Adam tem por Portugal deixam claramente entender que algo escreveu sobre este país nesse ano de 1893, ou pouco antes, caso contrário semelhante reconhecimento não faria sentido. Com efeito, Madame Adam já escrevera sobre Portugal. Em 1884 iniciou na *Nouvelle Revue*, sob o pseudónimo Conde Vasili, que se apresenta como diplomata, uma crónica intitulada «La Lettre sur la politique extérieure» em que esboça quadros das diferentes sociedades europeias e revela aspectos da vida privada da realza. No n.º 3 de 1896, Juliette Adam publicou sobre Portugal o seu primeiro artigo que intitulou: «La Patrie portugaise: les causes de mon voyage» onde anuncia a publicação de um livro sobre este país. No n.º 11 de 1897 sai um segundo artigo: «De Paris à Paris par Lisbonne...», mas é em 1898, no âmbito das celebrações da descoberta do caminho marítimo para a Índia, que diversas crónicas dos n.ºs 1, 3, 5 são dedicadas a Vasco da Gama e à «Âme moderne du Portugal». Precedentemente, a *Nouvelle Revue* só publicara nos n.ºs 3-4 de 1891 um texto intitulado «Le partage de l'Afrique, l'Angleterre et le Portugal» que não é assinado pela diretora, mas sim pelo colaborador Charles Gailly de Taurines.

É a este livro somente anunciado publicamente em 1896 que Claudia de Campos se refere já na carta de 1 de setembro: «J'attends, impatiente, l'apparition du livre dont vous me parlez, et que [sic] doit être pour ma patrie d'une importance capitale.» (p. 5). É a única obra escrita por Madame Adam sobre Portugal; constitui o tomo XX das suas obras completas, sai de facto em 1896, tem por

¹³ Temos neste momento em análise esta correspondência, bem como a que Juliette Adam também manteve com o rei D. Fernando.

título *La Patrie portugaise – Souvenirs personnels* e é dedicado à juventude portuguesa.

A viagem de 1896 pela Europa do sul é aí apresentada como uma consolação após os desgostos provocados pela Alemanha:

Au moment où Kiel devint menaçant, je me sauvai en Portugal avec Camoëns. [...] L'amie qui m'accompagne sait que je vais essayer de semer par les routes ma révolte contre les politiciens sans foi, sans patriotisme. [...] Allons toutes deux apprendre à aimer ce peuple patriote qui regrette ses destinées anciennes, et, lui aussi, rêve de revanches. (p. 6, 7)

No prefácio, a autora expõe os seus desígnios do seguinte modo:

Pas plus que je n'ai eu dans ma *Patrie Hongroise* la prétention d'apprendre la Hongrie aux Hongrois, je n'ai celle d'apprendre le Portugal aux Portugais. Ce que j'ai voulu seulement, c'est esquisser des impressions générales sur ce que j'ai senti et compris du caractère, des traditions, des destinées d'un peuple que je considère comme un ami exceptionnel de la France¹⁴.

Mon ambition serait que ce livre servît d'introduction à une série d'études sur la poésie, les écrivains, les artistes, le théâtre actuel de la jeune Lusitanie.

Il y a des trésors de vitalité littéraire et artistique à découvrir, ayant leur originalité propre, depuis que le sentiment portugais se réveille, que la pensée nationale se retrouve et que l'intellectualité reprend à Lisbonne sa sève de race, se dégageant ainsi de la banalité cosmopolite.

Nesta obra em que afirma a sua «incarnation portugaise» (p. 3), Madame Adam demonstra um conhecimento perfeito, detalhadíssimo, da história do país desde os princípios da nacionalidade, dos partidos e das guerrilhas políticas do momento, das relações diplomáticas (às luso-britânicas dedica todo o capítulo IX), da sociedade, da literatura e das belas-artes, do teatro, da imprensa e das tendências jornalísticas, bem como da língua que analisa no capítulo XIII. Também lamenta constantemente a decadência actual de um país cujos conquistadores diz terem sido superiores aos Romanos (ADAM, 1896: 223) e que esteve outrora à testa de um imenso império que lhe merece os maiores louvores. Fascinada por Camões que considera como a glória das letras nacionais e como a encarnação da alma lusitana (ADAM, 1896: 39), dedica-lhe o capítulo XI onde cita amplamente *Os Lusíadas*¹⁵ e onde desenvolve uma análise em que eleva a epopeia portuguesa ao nível da *Ilíada* e da *Odisseia*. Sublinha também a sua importância em França e a sua exemplaridade para o actual Portugal finissecular:

¹⁴ O itálico é nosso.

¹⁵ Além de Camões, a autora cita também essencialmente *Menina e Moça* e *Sá de Miranda*.

A cette heure, en Portugal, le réveil littéraire, artistique, philosophique, sociologique, scientifique, est complet. Le talent éclate, s'affirme, se prouve partout. L'esprit de Camöens a tiré encore une fois le Portugal de sa léthargie, l'a rappelé à ses fiertés. (ADAM, 1896: 251)

Em *La Patrie Portugaise* Claudia de Campos não é citada no capítulo XIII, dedicado aos poetas e aos escritores, mas sim no capítulo XV consagrado às mulheres e intitulado «Les Femmes». Depois de lembrar o «heroísmo» das Portuguesas (p. 306), a educação que receberam ao longo os séculos; depois de celebrar Brites de Almeida, Leonor Telles, Filipa de Vilhena, a Condessa de Vimieiro, a Duquesa de Palmela, entre muitas outras, Juliette Adam deduz que «la valeur littéraire des femmes écrivains en Portugal leur est bien personnelle.» (ADAM, 1896: 314); opinião que exemplifica através de figuras como Maria Amália Vaz de Carvalho, Guiomar Torrezão, Angelina Vidal e, naturalmente, de Claudia de Campos sobre quem afirma o que segue:

Mme Claudia de Campos possède l'art difficile de la causerie. *Un peu trop éprise de l'Angleterre*¹⁶, où elle a été élevée, elle est malgré tout dans ses livres bien peu saxonne. Son style a de la race, mais latine. *Dernier amour* est un roman très étudié et qui n'a aucune des longueurs et des minuties anglaises. C'est une œuvre d'observation d'un esprit fort dans le bon sens du mot. *En souriant* est un ouvrage à la fois enthousiaste et sceptique, d'une jolie facture, d'un style aisé, un peu cavalier, qui laisse deviner à ravir la jeunesse et la grâce de la femme. (ADAM, 1896: 315)

É, no conjunto de *La Patrie Portugaise*, a única referência à escritora portuguesa de quem Madame Adam parece conhecer aspectos pessoais bem como a obra cujos títulos cita em francês, o que deixa supor a existência de uma tradução neste idioma já em 1896.

Mas, à luz de todos estes esclarecimentos sobre a «Grande Francesa» e a situação internacional, reconsideremos o apelo que Claudia de Campos lança a Juliette Adam na carta que lhe dirige.

A autora de *La Patrie Portugaise* demonstra, com efeito, uma inteligência das relações luso-britânicas que elucida as palavras da missiva. Para a Francesa, que continua a considerar a Inglaterra como a «hautaine Albion»¹⁷, o ultimato de 1890 é «criminalité de l'Angleterre», «insolence gouvernementale anglaise», «offense imméritée et brutale de l'Angleterre» (ADAM, 1896: 181, 190, 191) susceptíveis de perder a monarquia portuguesa, como virá de facto a acontecer alguns anos depois, e afirma:

¹⁶ O itálico é nosso.

¹⁷ Na *Nouvelle Revue*, desde o início da sua crónica política, Juliette Adam ataca severa e diretamente a Inglaterra.

... la hautaine Albion qui domine la politique générale de la Lusitanie, et possède la dangereuse puissance de bouleverser toutes les combinaisons gouvernementales, et de réduire la royauté au rôle d'intermédiaire entre les exigences séculaires du Foreign Office et les résistances du peuple portugais. (ADAM, 1896: 185)

Por razões de integridade moral, provavelmente, e em benefício da sua rede de alianças e de oposições políticas, muito certamente, a defesa da situação portuguesa é para Juliette uma oportunidade, uma arma de combate suplementar, pelo que louva superlativamente, mais do que o país actual abalado tanto pela sua política exterior quanto interior, «a Pátria de Vasco da Gama», o seu «destino místico» de país colonizador e a «civilização superior que leva a África» (ADAM, 1896: 185, 256, 398).

Em contrapartida, para Claudia de Campos e para o Portugal de 1893, ter a «intelligente sympathie», o «sincère intérêt» da «Grande Francesa» é beneficiar do reconhecimento da fina flor intelectual e política da Terceira República; é ser integrado na esfera das alianças e das hostilidades, é existir, o que explica a tonalidade suplicante e um tanto humilde da carta que de modo nenhum pode ser imputada à cortesia e às convenções epistolares:

J'attends, impatiente, l'apparition du livre dont vous me parlez, et que [sic] doit être pour ma Patrie d'une importance capitale. Nous avons tant besoin qu'un esprit vraiment instruit, supérieur et clairvoyant, un esprit comme le vôtre, Madame, s'intéresse [sic] à nous, nous étudie, sachant, sans compassion, voir ce que nous avons de petit et de mauvais, mais aussi ce que nous avons de grand et d'élevé, appelant sur nous l'attention de l'Europe cultivée, corrigeant les déplorables erreurs où sont tombés tant d'écrivains à notre égard, et nous faisant, sans arrière-pensée, justice! (pp. 5-6)¹⁸

Note-se, no entanto, que a escritora portuguesa faz questão, até ao final, de argumentar, de se justificar, como pedindo desculpas por uma anglofilia que a correspondente lhe conhece bem. Assim, após reconhecer as «humilhações», a «brutalidade e o egoísmo revoltantes» de que a Inglaterra faz prova, afirma:

Je connais tout le mal que l'Angleterre nous a fait, et je ne suis pas indifférente aux humiliations qu'elle nous a fait subir dernièrement, et qu'il ne nous sera pas facile d'oublier. Mais il faut reconnaître que si l'Angleterre, comme Etat, est d'une brutalité et d'un égoïsme révoltants... (p. 4)

Ressalva, porém, de imediato, acrescentando: «l'Angleterre, comme antre de science, de philosophie et d'art, et considérée dans les sentiments de famille, de

¹⁸ Os itálicos são nossos.

religion, et dans les vertus intimes, mérite d'être appréciée sans réserves.» (pp. 4-5).

As comunicações apresentadas neste colóquio onde foram evocadas figuras femininas marcantes dos finais do século XIX e dos primeiros anos do século XX, e o nosso próprio conhecimento da questão, levam-nos, no final deste estudo, a formular a hipótese da existência de uma rede intelectual, política e financeira, libertária, feminina e feminista, que tinha Paris como epicentro e que se alargava à Europa e às ex-colónias que permaneciam na sua influência cultural.

A capital francesa era, com efeito, uma placa giratória por onde passavam, quase obrigatoriamente, todos os espíritos esclarecidos. Como terra de liberdade e de desinibição (mais ou menos pretensa), era também refúgio para as minorias a que continuavam naturalmente a pertencer mesmo as mulheres mais evoluídas; foi por exemplo o caso, citado numa das apresentações, da brasileira Eufrásia Teixeira Leite, primeira mulher a entrar na bolsa de valores da capital francesa onde viveu grande parte da sua vida.

Os círculos e as colaborações entre intelectuais, a prática intensa da tradução no século XIX, as alianças entre as grandes famílias europeias contribuíram, sem dúvida, para tecer a suposta rede em que Carmen Sylva, para se citar apenas um exemplo significativo, teve uma importância fundamental. Carmen Sylva foi o nome literário de Elisabeth de Wied (1843-1916), princesa e rainha da Roménia pelo casamento com Karl Hohenzollern-Sigmaringen, neto de Stéphanie de Beauharnais e do Imperador Napoleão III; era também cunhada da soberana portuguesa D. Estefânia, esposa de D. Pedro V, etc.. Além dos laços de família, os contactos da rainha artista com a França de Juliette Adam e, indiretamente, com a de Claudia de Campos, eram, pelos motivos que seguem, inevitáveis. De facto, foi a editora parisiense Calmann-Lévy que publicou, em 1882, a primeira edição das suas memórias, *Pensées d'une reine*, a que a Académie Française atribuiu imediatamente o prémio Botta. A obra só saiu em alemão, língua materna da autora, em 1890. Nas próprias imediações culturais de Carmen Sylva evoluíram figuras importantes que formaram, paradoxalmente, um alargado e restrito círculo artístico e letrado composto, entre outros nomes, pela escritora romena Helena Varesco (1864-1947), aia muito chegada da soberana e também predestinada para reinar; as leis da realeza levaram-na, porém, ao exílio em Paris onde foi premiada duas vezes, em 1925, pela Académie Française¹⁹. Claudia de Campos, por sua vez, terá traduzido algumas obras da soberana, segundo Isabel Lousada e Sandra Patrício, e Juliette Adam menciona-a nas suas crónicas da *Nouvelle Revue*. Entre os homens de cultura que contaram para Carmen Sylva destaca-se

¹⁹ Cf. foi referido na apresentação da Exposição na Biblioteca Nacional de Portugal dedicada a Claudia de Campos, bem como na comunicação de Isabel Lousada e Sandra Patrício no colóquio referente a estas atas.

o poeta Frédéric Mistral (1830-1914) que lhe inspirou o gosto pela língua provençal, que defendeu, e que também Juliette Adam falaria. Distingue-se também Georges Enesco (1881-1955) que compôs a música de muitos dos seus textos poéticos, mas o elo de ligação entre Juliette, Claudia e Carmen e outras, entre a França e o resto da Europa, foi, muito certamente, Pierre Loti²⁰ (1850-1923). Carmen Sylva recebeu-o na Roménia, traduziu em alemão *Pêcheur d'Islande* e *L'Exilée* onde o escritor narra o seu exílio. Das amizades do escritor com Carmen e Juliette resta uma vasta correspondência.

Outro elo importante da cadeia cultural foi também, com certeza, a rainha D. Amélia, mecenas de muitas escritoras portuguesas, próxima dos meios intelectuais e artísticos franceses, e não só, e que os acasos da vida obrigaram a um vaivém entre a sua pátria e Portugal, não excluindo a Inglaterra.

Os exemplos podiam-se multiplicar, mas, não sendo esse o tema da nossa análise, façamos das redes culturais femininas da Europa do século XIX objecto de outras pesquisas.

²⁰ Anne Hogenhuis-Seliverstoff descreve do seguinte modo as relações de Pierre Loti com Juliette Adam: «Pierre Loti [...] par l'âge, pourrait être son fils. Il l'appelle d'ailleurs "maman" et devient pour elle "le fils idéal en même temps que le grand sensible". Ce petit jeune homme sec, secret et distant dans le service, se montre avec elle timide et affectueux. Il lui fait découvrir un Orient d'aventures et l'entraîne dans des conversations chargées de sens, comme elle les aime.

Les dames d'ailleurs forment un public idéal pour les romans qu'il rapporte de ses voyages où la passion nostalgique se fixe sur d'évanescents créatures nées sous d'autres cieux. La *Nouvelle Revue* avait publié sa première nouvelle, *Le Mariage de Loti*, que Juliette Adam l'avait forcé à recorriger jusqu'à la perfection. Il suit toutes ses directives et c'est à elle qu'il s'adressera entre deux voyages afin qu'elle lui trouve une épouse.» (HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, 2001: 169).

É ainda Juliette Adam que lhe abre as portas da Académie Française onde é eleito em abril de 1892.

Referências Bibliográficas

ADAM, Juliette (1896). *La Patrie Portugaise Souvenirs Personnels*. Paris: G. Havard Fils, Editeur.

ADAM, Juliette. *La Nouvelle Revue*, années 1879-1899.

HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, Anne (2001). *Juliette Adam. 1836-1936*. Paris: L'Harmattan.

LOUSADA, Isabel e PATRÍCIO, Sandra (2016). «Introdução ao Romance *Ele*» in CAMPOS, Cláudia de, *Ele*. 3.^a edição. Sines: Câmara Municipal de Sines.

MORCOS, Saad (1962). *Juliette Adam*. Thèse pour le Doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris. Beirut, Dar Al-Maaref – Liban (coll. «Recherches et Documents»).

Lettre de Claudia de Campos à Juliette Adam, 1893
Fonds Juliette Adam de la Bibliothèque Nationale de France
Cote: NAF 28140 (2)

1893

Madame

p. 1

Je n'ignorais pas que vous connaissiez l'italien, le provençal, le latin et le grec, mais je n'aurais jamais supposé [*sic*] que vous vous donneriez la peine de lire et d'étudier, pour peu que ce fût, le portugais, mon pays, sa littérature et sa langue étant, en général, si dédaignée et si oubliés des autres nations.

p. 2

M. Alexandre Dumas a répondu à Mademoiselle Torrezão, quand celle-ci lui présenta, ingénument [*sic*], les journaux portugais qui parlaient de Denise, croyant qu'il les comprendrait: «Hélas! Je ne suis pas capable de lire une seule ligne, mais avouez, mademoiselle, que vous seriez beaucoup plus étonnée si je vous disais que je savais le portugais.» Or j'ai cru que cette réponse ironique

p. 3

serait celle de tout écrivain étranger [*sic*], à se [*sic*] sujet. Excusez-moi chère Madame, si je me suis, pour cette fois, trompée.

Je suis surprise et ravie de ce que vous me dites, et je vous remercie du plus profond de mon cœur, au nom de mon pays, l'intelligente sympathie que vous lui témoignez, et le sincère intérêt qu'il vous inspire.

Quoique vous en pensiez, Madame,

p. 4

j'aime le Portugal, et je souffre en me rappelant ce qu'il a été et ce qu'il est devenu. Je connais tout le mal que l'Angleterre nous a fait, et je ne suis pas indifférente aux humiliations qu'elle nous fait subir dernièrement, et qu'il ne nous sera pas facile d'oublier. Mais il faut reconnaître que si l'Angleterre, comme Etat, est d'une brutalité et [*sic*] d'un égoïsme révoltants, comme autre? (centre ?)

p. 5

de science, de philosophie et d'art, et considérée dans les sentiments de famille, de religion, et dans les vertus intimes, mérite d'être appréciée sans réserves.

J'attends, impatiente, l'apparition du livre dont vous me parlez, et que [sic] doit être pour ma Patrie d'une importance capitale. Nous avons tant besoin qu'un esprit vraiment instruit, supérieur et clairvoyant, un esprit comme le vôtre, Madame,

p. 6

s'intéresse [sic] à nous, nous étudie, sachant, sans compassion, voir ce que nous avons de petit et de mauvais, mais aussi ce que nous avons de grand et d'élevé, appelant sur nous l'attention de l'Europe cultivée, corrigeant les déplorables erreurs où sont tombés tant d'écrivains à notre égard, et nous faisant, sans arrière-pensée, justice! Et au plaisir que, dans ce sens, me (nous?) promet votre œuvre, je dois

p. 7

ajouter celui que j'aurai d'exprimer une fois de plus, par la presse, la sympathie que m'inspirent votre grand talent et votre belle âme. Vous êtes, Madame, depuis longtemps, une des femmes que j'admire le plus. Et j'admire aussi votre France, et sa littérature, que je connais, et que j'aime autant que la littérature anglaise. Vous voyez que je ne suis point

p. 8

si anglophile que ça, et que je sais admirer tout ce qui est bon et beau, sans me soucier des nationalités.

Merci une fois encore, Madame, disposez de moi en tout ce que je puisse vous être utile et croyez à ma profonde reconnaissance.

Claudia de Campos

Lisbonne, 1, septembre, 1893

Eufrásia Teixeira Leite: ficcionalizações de uma brasileira que enfrentou o patriarcalismo oitocentista

Marilene Weinhardt¹



¹ Universidade Federal do Paraná/CNPq, Brasil.

Eufrásia Teixeira Leite, nascida em 1850 e falecida em 1930, descende da nobreza brasileira que sustentou o Império, o que quer dizer casta composta por cidadãos detentores de títulos nobiliárquicos alcançados graças ao poder econômico. Membro de família cuja fortuna foi amealhada inicialmente pela exploração de minas de ouro e pedras preciosas, depois incrementada pela produção e exportação do café para, finalmente, ser ampliada em títulos bancários e ações, investimentos que alcançam esfera internacional na fase em que Eufrásia gerencia o capital. Sem irmãos do sexo masculino, recebe educação inusitada para mulheres na época. Desde cedo o pai a inicia no universo das transações e aplicações de recursos financeiros. Órfã com pouco mais de 20 anos, passa a administrar a herança que cabe a ela e à irmã, cinco anos mais velha, portadora de defeito físico decorrente de acidente. As duas mudam-se para Paris pouco depois de receber a herança familiar. São poucas as viagens que fazem ao Brasil. O retorno definitivo, depois da morte da irmã Francisca, se dá perto do final da vida da remanescente.

Essa condição privilegiada do ponto de vista social e econômico teve alto custo pessoal. O envolvimento da bela «financista», para usar o termo da época, com o jurista, político e diplomata Joaquim Nabuco (1849-1910), originário da região do país hoje denominada Nordeste, então apenas Norte, cidadão que exerceu intensa atividade em prol da abolição, limitou-se a encontros rápidos, breves períodos de convívio e troca de correspondência, por vezes intensa, da qual pouco se conserva.

A impossibilidade dessa paixão recíproca chegar à união legal é matéria de dois romances publicados no século XXI, *corpus* da reflexão que ora se apresenta: *Mundos de Eufrásia*, que traz o subtítulo «a história de amor entre a incrível Eufrásia Teixeira Leite e o notável Joaquim Nabuco», da quase estreada Cláudia Lage – este é seu segundo título romanesco – lançado em 2009, e *Um Mapa Todo Seu*, de Ana Maria Machado, veterana no gênero ficcional, lançado em 2015.

Dados históricos sobre Joaquim Nabuco são abundantes. Além das publicações de própria autoria, entre as quais cumpre destacar o livro de memórias intitulado *Minha Formação*, datado de 1900, a figura pública é do interesse de várias áreas de estudo, sobretudo, mas não somente, em decorrência de sua intensa atuação abolicionista. Sobre Eufrásia Teixeira Leite, ainda que obviamente menos conhecida, também há fontes de teor histórico, em geral marcando o protesto pela pouca atenção dada a essa figura que tem papel de relevo na história econômica, mais significativa por ser mulher em um mundo cujo acesso até então era prerrogativa masculina, e pela mesma razão mais silenciada.

A abordagem que segue não tem como linha mestra a busca sobre em que quantidade e como os dados históricos aparecem no plano ficcional, embora não se esqueça que se está tratando de romances históricos e como tal devem ser

estudados. O que se intenta observar é como a situação histórica é apropriada por duas escritoras, no século XXI, que produzem obras que podem ser lidas, conforme se buscará demonstrar, como focalização e discussão sobre o estatuto da mulher na sociedade brasileira, remontando, para tanto, a outro tempo e a uma figura específica, um passado individual que reflete e resulta do passado histórico.

Fiel à cronologia de publicação, comecemos com *Mundos de Eufrásia*, de Cláudia Lage. O título remete a vários níveis de duplicidade presentes no romance: mundo pessoal e mundo social, o primeiro refratando-se em familiar e afetivo, o segundo bipartindo-se em cotidiano, em sociedade e atividade financeira; ou ainda, mundo nacional e mundo internacional, o primeiro marcando início e fim de vida da protagonista, o segundo comportando o apogeu econômico e a paixão amorosa. O fio que sustenta a ação romanesca é o conflito entre o mundo em que foi dado a Eufrásia viver e a educação que recebeu, aliada à sua capacidade intelectual.

O volume, dividido em blocos curtos, sem título e sem numeração, cada um ocupando de duas páginas a uma dezena, comporta o que se pode perceber desde logo como dois conjuntos, duas narrativas, diferenciadas visualmente pelos tipos gráficos. Uma é composta por quatro blocos breves, três na abertura e um conclusivo. Nesta parte a voz narrativa é em primeira pessoa, em tempo que se depreende ser o presente da escrita. Esse «eu» se apresenta como alguém que está distraída, pelo hábito de começar a devanear quando o assunto é morte, como está acontecendo naquela situação, quando percebe que, justamente no momento em que ela, narradora, estava pensando em formigas, em como não é capaz de lhes fazer mal, o grupo se refere a formigas, ao falar sobre uma mulher, já idosa, que não queria que se exterminassem as formigas que infestavam seu jardim e mesmo o interior da casa. Passando a prestar atenção à conversa e até fazendo indagações, fica inteirada das circunstâncias da vida dessa mulher, sintetizada em «foi uma moça belíssima [...] e muito rica. Mais do que isso, [...] era dona do próprio nariz, em pleno século XIX.» (LAGE, 2009: 22). Diante de sua curiosidade, alguém refere a existência de «um romance publicado sobre a vida dessa jovem, a senhora de oitenta anos,» (LAGE, 2009: 22) finalmente nomeada: Eufrásia Teixeira Leite. Tal narradora retorna no último bloco: «quando terminei de ler o livro...» (LAGE, 2009: 417). Portanto, o que lemos é o livro lido pela narradora, ou melhor, o recurso ficcional usado é encaixar a narrativa que focaliza o século XIX no relato de um episódio contemporâneo. Atentar para mais um trecho desse conjunto introdutório antecipa o centro em torno do qual gira o dito livro lido: «quem contou a história afirmou [...] sussurrando, dona do próprio corpo também. Algumas pessoas se alvorçaram, querendo saber como, quando, com quem? [...] Era o próprio século XIX que desabava sobre nossas cabeças.»

(LAGE, 2009: 22). A narrativa encaixada, em terceira pessoa, ocupando quase a totalidade das mais de quatro centenas de páginas do volume, responde a todas essas perguntas em detalhes, faz com que o século XIX desabe sobre a cabeça de todos os leitores, circulando com igual desenvoltura nas ações e no interior de todas as personagens. Essa onisciência é respaldada em concepção sobre ficção e realidade explicitada no último bloco. Na narrativa apresentada como lida, a correspondência entre os dois amantes é colocada no caixão, sob o corpo de Eufrásia, enterrada com ela. A narrativa em primeira pessoa dá conta de outra versão: «O fogo, me disseram [...] consumiu as palavras antes da tampa do caixão ser fechada. Antes do enterro, Eufrásia pediu, antes de o corpo deitar na terra, as cartas deveriam ser queimadas.» (LAGE, 2009: 417). A narradora não se constringe diante da aparente incongruência: «São as duas possibilidades verdadeiras, digo, as duas verdades, ficção. Não acredito que a realidade é essa máscara de uma só face. Para mim, a realidade é apenas a ficção que nos acontece. Sonho ou pesadelo de nossos dias.» (LAGE, 2009: 417). Sob esse signo é criada a realidade de Eufrásia, sem conjecturas, sem hesitações.

Realidade antecipada em versos de Cecília Meireles, constantes em epígrafe: «Não posso mover meus passos / Por esse atroz labirinto / De esquecimento e cegueira / Em que amores e ódios vão:» [LAGE, 2009: s/p]). Limitações, esquecimento, amores e ódios condutores da vida de Eufrásia são sublinhados em uma segunda epígrafe, uma linha de Caio Fernando Abreu que diz do vazio, incompreensível e vão: «Era escuro e rouco como as coisas que não têm depois.» (LAGE, 2009: s/p).

A cena que abre a narrativa sobre o passado, no momento em que Eufrásia e a irmã Francisca são chamadas para a cabeceira do pai moribundo, traz epígrafe contemporânea da ação, versos de Castro Alves sobre errância, efemeridade e esquecimento: «Ó espíritos errantes sobre a terra! Ó velas enfunadas / sobre os mares!... Vós bem sabeis quanto sois efêmeros... – passageiros que vos absorveis no espaço escuro, / ou no escuro esquecimento.» (LAGE, 2009: s/p). Apesar da onisciência do narrador, o leitor precisa estar alerta para não se sentir perdido no escuro na linha temporal. Esse acontecimento se dá em 1872, pouco antes do meio do tempo coberto pela narrativa, que se estende por quase um século, desde alguns anos antes do nascimento da heroína até sua morte. Analepses e prolepses embaralham as faixas temporais a tal ponto que é preciso atenção para perceber o avanço da linha narrativa.

O uso do termo heroína para a protagonista, neste caso, não decorre apenas da adoção dessa terminologia na abordagem da narrativa romanesca para designar a personagem feminina principal. A figura é construída por Cláudia Lage como portadora de muitas qualidades positivas: bela, inteligente, investidora sagaz, dama que sabe se comportar nos salões de acordo com seu estatuto

social, patroa justa e generosa, filha obediente, irmã dedicada e mulher apaixonada. Seu drama pessoal é a impossibilidade de cumprir esses três últimos papéis concomitantemente. No leito de morte, o pai, que a preparara para ser sua sucessora nos negócios, incutindo-lhe três princípios – a rejeição ao casamento interpares ou intrafamiliar como forma de preservar e mesmo aumentar a fortuna, a resistência a entregar a gerência dos bens ao marido, na forma de dote, e a rejeição à tutoria exercida pela família no caso de solteiras órfãs – cria uma situação que faz com que Eufrásia se sinta presa à promessa de estar sempre ligada à irmã, protegendo-a. Esta, por sua vez, não perde oportunidade para cobrar fidelidade a tal jura, o que significa não se unir ao amado Joaquim Nabuco, filho de senador do partido liberal, portanto adversário político da família, que evidentemente era conservadora, ainda que o pai das moças não o tenha sido na educação delas. Não se trataria, portanto, exatamente de união que extrapolasse os limites entre classes sociais, mas entre grupos e interesses políticos. Tanto são do mesmo universo social que, no plano ficcional, encontraram-se pela primeira vez ainda na infância, por ocasião da regata em homenagem ao Marquês de Pombal, na enseada do Botafogo, quando as famílias se cumprimentaram e os dois ficaram paralisados um diante do outro, a menina impressionada com «aquela criança com olhar de velho» e este com a imagem da «menina à sua frente [...] os fios negros dos cabelos na brisa». (LAGE, 2009: 55). Ainda muito jovens se dá um segundo encontro, oportunidade para se reconhecerem como modificados, nem por isso menos interessados mutuamente. Aí começa uma troca de bilhetes, mediada pela mucama que acompanhará Eufrásia até o enterro. O primeiro encontro secreto coincide com o momento em que a mãe dela está morrendo.

Esses dois acontecimentos concomitantes são trabalhados de modo a alcançar alta voltagem, repercutindo ao longo de toda a narrativa. A mãe morre repentinamente, angustiada por saber que o pai dá às filhas uma educação que não se coaduna com casamento nos *mores* da época, ao mesmo tempo que, esposa conforme o figurino, não ousa contestá-lo. Por sua vez, essa esposa e mãe sabe que precisou renunciar à própria individualidade, simbolicamente enterrando o caderno em que registrara suas primeiras sensações e aspirações. Aceita o destino que cabia às mulheres, nem por isso se sente apaziguada. A filha, por sua vez, enquanto a mãe exala o último suspiro, sente o gosto do primeiro beijo, «a acidez do abacaxi [...] o cítrico adocicado da lima-da-pérsia» (LAGE, 2009: 42-43), para sempre os sabores do amado.

Os lances folhetinescos, explorando informações biográficas ou criando situações possíveis, se sucedem ao longo de toda a narrativa, pontuados com o cuidado e o rigor que merece um caso de amor singular. O que poderia ser apontado como mais inverossímil é justamente o que tem comprovação docu-

mental: uma mulher, brasileira, naquele tempo, frequentando a bolsa de valores em Paris, gerindo os próprios investimentos e ainda com inegável sucesso. O escândalo de uma relação amorosa que chega ao contato íntimo, de forma mais ou menos pública, sem a proteção do manto matrimonial, parece trazer mais prejuízo, ou pelo menos ser mais explorado na vida política dele do que na imagem social dela, que conta com o escudo da vultosíssima fortuna, que nas suas mãos só faz prosperar. Na descrição dos encontros entre quatro paredes, quase sempre em quartos de hotéis, o erotismo é dosado, de modo a marcar a singularidade dessa mulher, sem resvalar para pornografia desabrida.

Importa sublinhar que os dois homens da vida de Eulália, homens adiante de seu tempo em alguns sentidos, não só não colaboraram para que ela se realizasse como ser humano, como ainda contribuíram para a imposição dos limites representados pela sociedade. O pai, ao lhe dar educação diferenciada, se lhe deu condições de ser livre financeiramente em relação a marido e família, a condenou à frustração afetiva. O amado, homem de princípios humanitários que pôs sua verve oratória ao serviço da abolição da escravatura e assim contribuiu decisivamente para a causa, que demonstrava reciprocidade de sentimento na forma como buscava a amada e tentou o convívio, nem por isso deixou de empreender outras conquistas amorosas concomitantes ao relacionamento dos dois e, principalmente, não foi capaz de superar o julgamento social quando ela impôs, como condição para o casamento, o regime de separação de bens. O patriarcalismo tem raízes plantadas tão firmemente que mesmo quando contestado no plano das ideias, por vias por vezes insuspeitas, pode reafirmar sua soberania.

A proposta de defesa do feminismo assumida por Ana Maria Machado se explicita desde o título, *Um Mapa Todo Seu*, remetendo sem disfarce à conhecida militância de Virgínia Woolf, ao parafrasear seu título de 1929, *Um Teto Todo Seu*. A inscrição na causa feminina se dá reiteradamente, inscrevendo-a em uma linhagem feminista. Destaco uma passagem na voz da protagonista: «Ninguém deixou um mapa pronto, a definir esse novo território em que decidi me aventurar [...] estou disposta a arriscar. Posso não ser a primeira pessoa do meu sexo nessa procura. [...] deve haver precursoras [...] ainda que não falemos disso umas com as outras [...]. Mas quero estar entre as primeiras.» (MACHADO, 2015: 61). Nota final, intitulada «Aos leitores», dá conta das fontes usadas e confessa que o ponto de partida foi o interesse na figura de Joaquim Nabuco, oportunidade em que ela descobriu a «dimensão hipnotizante de Eulália» (MACHADO, 2015: 222). Daí o livro, nas palavras da autora, «apenas uma obra de ficção, inspirada em suas vidas. Tomei a liberdade de imaginar cenas, ainda que procurasse jamais agredir a História e, sempre que possível, aproveitar palavras que eles mesmos deixaram registradas.» (MACHADO, 2015: 221). A atenção dedicada a Nabuco, que ocupa espaço alongado na narrativa, pode ser explicado por esse

interesse inicial somado à disponibilidade de material de pesquisa. Diga-se, entre parênteses, que não se pode ignorar que o clímax do romance está situado no momento da abolição, sem a presença da protagonista. Retomando a caracterização da narrativa: o resultado é um romance que se pode qualificar como realista, no sentido da preservação da mediania crível tanto na caracterização do ser humano como na esfera das ações. Tal contenção está antecipada na epígrafe, constituída por uma fala da personagem Rick, extraída do roteiro do filme *Casablanca*, de Julius e Philip Epstein e Howard Hanks: «– Ilsa, não sou muito bom nisso de ter gestos nobres, mas dá pra ver que os problemas de três pessoazinhas não valem um tostão furado neste mundo maluco. Um dia você vai entender isso.» (MACHADO, 2015: s/p). Esse tom terra-a-terra, sem grandiloquência, marca o discurso, seja na narração dos fatos, seja na caracterização das personagens. O par amoroso, sem que se negue a paixão exacerbada, é apresentado como muito humano, ele com seus jogos de sedução e conquista, ela com seus ciúmes. Mas essas questões apenas ocasionam ruzgas e separações temporárias. Nesta narrativa, o que de fato impede que cheguem ao casamento, tantas vezes combinado para logo se desfazer o trato, é a recusa dela em deixar suas atividades financeiras, de modo a acompanhar o marido onde coubesse à atuação profissional e aos interesses políticos dele, enquanto, da parte dele, é a incapacidade de aceitar que uma esposa pudesse ter uma ocupação que exigisse que trabalhasse em escritório próprio, em lugar específico, impedindo-a de acompanhar o cônjuge.

Volume com pouco mais de duas centenas de páginas, a narrativa é dividida em 30 capítulos numerados, cujos títulos são constituídos pela indicação de local e ano em que ocorre a ação, seguindo linearmente, com poucas evocações ao passado, limitadas às explicações indispensáveis para a compreensão das razões para as personagens se encontrarem nesse momento e serem como são. A abertura se dá no porto, «Rio de Janeiro, 1873», quando do embarque em que ela está de mudança para Paris e ele segue para a Europa em viagem de formação, conforme hábito da época nas famílias abastadas. No caso da família Nabuco, a projeção era política, embora já sem condições econômicas para manter a posição sem sacrifícios. Nesta narrativa, o primeiro contato se dá nessa ocasião e logo sobrevém o namoro, que imediatamente defronta-se com acirrada oposição da irmã Chiquinha. Ele é Quincas, ela Zizinha. O uso de alcunhas, só adiante aparecendo prenomes e nomes de família, contribui para o clima de intimidade dominante no universo narrativo. Entretanto, as sugestões de contatos íntimos entre os protagonistas são bastante raras. As cenas que focalizam o casal, em vários lugares da Europa, são quase sempre passeios ao ar livre. Só na temporada em Petrópolis, já em 1885, coabitam no quarto de hotel. Em dois capítulos a voz é dela, em um é dele, recurso para caracterizar o

modo de ser e pensar de cada um. O uso do *itálico* diferencia estes dos demais capítulos, que são em terceira pessoa. A voz narrativa, situando-se no presente da escrita, não se furta de opinar, de manifestar dúvida quanto à fidedignidade das fontes, em expressões como «há quem diga» (MACHADO, 2015: 192) ou «como muitos contam» (MACHADO, 2015: 209), de confrontar os hábitos do século XIX e os contemporâneos, de analisar a sociedade, especialmente quanto à condição e ao papel da mulher. Esse aspecto tão didático, quase panfletário, tem sua contraface em evocação a plano mágico, com a presença de divindades afro-brasileiras, que se interessam pelos protagonistas e tentam protegê-los.

No entanto, a força dos padrões sociais é mais forte do que qualquer paixão humana ou proteção extraterrena. Há a oposição familiar, representada especialmente pela irmã. Nesta narrativa, é ela quem dá a ideia de inventarem que houve a promessa, no leito de morte do pai, de não se casarem e ficarem juntas, como forma de as duas se furtarem à imposição do tio de contraírem núpcias com os primos. Depois ela passa a crer na própria mentira e tortura Zizinha com a cobrança à fidelidade a esse juramento que não houve. Essa irmã, deficiente e dependente, é uma força impositiva, tem delineamento psicológico bem definido, mas é sobretudo simbólica como representante do oponente, do impedimento.

Nos dois romances, seja na figuração idealizada de Cláudia Lage, seja na figuração realista de Ana Maria Machado, a impossibilidade de final feliz não decorre apenas de ações externas, são os valores arraigados nos próprios amantes que se impõem e os condenam. A mulher, emancipada financeiramente, situação extraordinária no contexto do tempo, em especial no Brasil, não conseguiu abrir mão dos valores capitalistas da classe a que pertence, enquanto o político liberal e abolicionista, porta-voz da ideologia mais avançada da época, não foi capaz de renunciar à posição de cabeça do casal. Naquele momento e naquela sociedade, não há autonomia feminina possível, a custo da realização afetiva. A posição da mulher é inapelavelmente de vítima, seja pela sujeição ao marido e à família, seja pela submissão aos valores de classe.

Vale observar ainda que são dois romances históricos, escritos por mulheres. Se a presença feminina na cena literária contemporânea já não é um fenômeno que precise ser festejado, a autoria feminina de romances históricos é bastante recente na cena literária brasileira. Nada a estranhar que mulheres escrevam sobre mulheres, bem como que romances versem sobre relações amorosas. Também não cabe cobrar o que a criação não faz, não se propõe a fazer. No entanto, é de notar que, quando chegam a merecer registro, são vagos os comentários sobre atividades de Eufrásia Teixeira Leite como profissional do universo financeiro. O mesmo não acontece quanto à atuação de Joaquim Nabuco, como jurista, como político, como orador, como diplomata. Pode-se usar, como justificativa para a diferença de tratamento, que sobre ele existe grande disponibilidade de material

de pesquisa. Mas, afora o fato de o romance não depender de apoio documental, pode-se contrapor que, justamente por se tratar de figura e de fatos corriqueiros nos estudos históricos, não haveria motivação para receber tanto espaço na ficção. O fato de uma mulher, brasileira, ser financista na época que é fenômeno relevante. Cumpre destacar também que, nos textos de caráter informativo e histórico, quando se trata de Joaquim Nabuco, a paixão por Eufrásia Teixeira Leite costuma ser citada, como uma curiosidade da vida afetiva do grande cidadão, enquanto, quando ela é a focalizada, é essa relação amorosa que ocupa o maior espaço. Entretanto, de início se anunciou que não haveria possibilidade, nesta abordagem, de paralelismo com outros tipos de texto. Fiquemos nos limites da ficção. Afinal, o amor é matéria romanesca por excelência, com larga vantagem sobre o universo das finanças.

Referências Bibliográficas

LAGE, Cláudia (2009). *Mundos de Eufrásia: a história de amor entre a incrível Eufrásia Teixeira Leite e o notável Joaquim Nabuco*. Rio de Janeiro: Record.

MACHADO, Ana Maria (2015). *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Objetiva.

NABUCO, Joaquim (2015). *Minha Formação*. Rio de Janeiro: Saraiva. (1.^a ed., 1900)

Mariana Coelho: literatura e afeto – o caderno de capa verde

Rosana Cássia Kamita¹



¹ Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq, Brasil.

A proposta deste texto² é a de destacar a escritora e feminista portuguesa Mariana Coelho (nascida em Portugal, em 1857 e falecida no Brasil, em 1954) e o papel preponderante que desempenhou no Brasil, em finais do século XIX e primeira metade do século XX. A escritora transfere-se de Portugal para o Brasil em 1892, levando, como herança paterna, a sua vocação literária. Dentre suas várias publicações, pretende-se ressaltar o livro *Um Brado de Revolta Contra a Morte Violenta*, o qual registra uma conferência proferida por ela em 1934, onde defendia ideais pacifistas. Porém, o maior interesse em relação a esse livro, e que será o destaque neste texto, foi a possibilidade de reconstrução de uma parte importante da biografia de Mariana Coelho. Através da dedicatória a uma sobrinha e, entretecendo literatura e afeto, chegou-se ao caderno de capa verde, cuidadosamente organizado pela escritora, com minuciosos registros desta sua obra.

Uma embaladora utopia, um sonho apenas

A pedido do Centro de Cultura Feminina, no Paraná, Mariana Coelho proferiu, em 1934, uma conferência em que lamentava a Primeira Guerra Mundial e defendia os ideais pacifistas, especialmente aquele que se referia à extinção da pena de morte. Um ano depois, publicou o livro *Um Brado de Revolta Contra a Morte Violenta*, o qual reproduzia a citada preleção. O impactante exemplo escolhido pela autora foi a execução por fuzilamento de Mata Hari, acusada de espionagem, o que ensejou a oportunidade de se debater sobre a emancipação da mulher, da qual era árdua defensora.

A própria autora explicita que seus questionamentos estarão divididos em três partes, as quais versarão, consecutivamente, sobre: a guerra, a pena de morte e a execução «grandemente rumorosa em todo o mundo», da qual nesse início ela não fornece detalhes, nem mesmo de quem se trata. Em «A guerra», Mariana referiu-se à Primeira Guerra Mundial. Em sua reflexão, expôs que, ao lado de pessoas que não titubearam em derramar o sangue durante os anos de confronto, havia pessoas firmemente convictas da necessidade da valorização da paz mundial em detrimento de interesses de alguns países. Ela denuncia o poder econômico que regia os conflitos: «Um dos primeiros obstáculos por cuja destruição se devia principiar, são as fábricas que fomentam as guerras – cujo letal funcionamento reclama o seu aniquilamento urgente e completo.» (COELHO, M., 1935: 8).

A segunda parte do livro refere-se à pena de morte, que à época era praticada em diversos países, dentre os quais, Inglaterra, Alemanha, Áustria, França,

² Uma versão anterior deste texto integra o livro *Resgates e ressonâncias: Mariana Coelho*, publicado a partir de minha tese de doutoramento.

Estados Unidos. A autora considerou um contra-senso países ditos «civilizados», manterem uma prática como essa em que são utilizadas a força, a guilhotina ou a cadeira elétrica, chamados por ela de «imoralíssimos instrumentos de morte». Causava-lhe repulsa pensar nos verdadeiros espetáculos que constituíam as execuções dessas penas máximas, às quais ocorria uma assistência de pessoas que se esqueciam de que não viviam – ou ao menos não deveriam mais viver – em tempos de barbárie.

A terceira e última parte da obra intitulada «Uma rumorosa execução consequente da guerra», revela-nos a feminista Mariana Coelho, que até então não havia se manifestado de modo contundente nesse livro. A figura de destaque nesse ponto é Mata Hari, executada por um pelotão de fuzilamento, acusada de espionagem. A autora esclarece que seu intuito não era o de assegurar a inocência ou a culpa da famosa espiã, mas o objetivo seria o de denunciar o suplício pelo qual passou e a sua execução «a mais escandalosa de todas as execuções consequentes desse horrível tufão bélico que furiosamente sacudiu o mundo!» (*id.*: 38).

A dançarina holandesa Marguerite Gertrude Zelle nasceu em 1876 e recebeu esmerada educação. O matrimônio foi considerado por Mariana o maior motivo para o destino trágico de Mata Hari: «O seu casamento desastrado foi a origem de toda a sua vida escandalosa e do seu lamentável martírio [...]» (*id.*: 39). O marido da futura espiã era tido como um alcoólatra libertino. Mariana Coelho considerava a educação feminina voltada exclusivamente para o casamento como algo negativo para as mulheres, porque se entregavam a uma união muitas vezes apenas para cumprir preceitos sociais, ou seja, constituir uma família, tornar-se esposa e mãe, na maior parte das vezes assumindo uma posição secundária em relação às principais decisões familiares. Quando o matrimônio se mostrava um equívoco, a situação da mulher era bastante difícil, como o demonstra o exemplo de Mata Hari. Tornou-se dançarina e cortesã, o que de certa forma, na reflexão de Mariana Coelho, reforça o estereótipo da mulher separada, outro preconceito muito comum à época. A autora procurou analisar a vida de Mata Hari sem apegar-se ao mito. Para Mariana, independentemente de ela ser culpada ou inocente, continuava sendo uma vítima, pelo fracassado casamento, pela vida de cortesã, por ter sido executada.

O livro *Um Brado de Revolta Contra a Morte Violenta* teve por objetivo questionar a violência ocasionada pelas guerras, em especial o conflito mundial ocorrido entre 1914 e 1918 e o cenário não muito promissor para os próximos anos, uma vez que a autora ressaltou em vários momentos da obra que temia pelo futuro das nações, pois questões políticas graves estavam se encaminhando para serem decididas pela força bélica. Alertou para os interesses econômicos e vaidades pessoais de certos governantes. Guardou para o final o expressivo

exemplo da dançarina e cortesã e foi então que falou mais uma vez a voz da feminista convicta, que fazia de suas obras também o canal de comunicação para a emancipação feminina que apenas se efetivaria com intenso trabalho de debate de ideias, pois ela acreditava que somente em uma sociedade evoluída a mulher seria de fato valorizada e considerada igualmente responsável por um mundo mais promissor.

O caderno de capa verde

O trabalho com o livro *Um Brado de Revolta Contra a Morte Violenta* terminaria, no entanto, um precioso achado fez com que se estendesse. Essa pesquisa envolveu o resgate e a reavaliação da obra de Mariana Coelho (composta por ensaios, contos e poemas), nascida no século XIX e, portanto, as fontes são menos acessíveis, exigindo empenho para que fossem compiladas. Desde o início, havia lacunas também em relação aos dados biográficos da escritora. Isso estimulou a busca por informações, investigação essa que extrapolou as prateleiras das bibliotecas e se espalhou de forma atordoante muitas vezes, quando julguei que estaria enredada definitivamente em dúvidas. No entanto, a dedicatória da escritora a um casal de parentes me fez buscar informações utilizando os sobrenomes. Encontrei, finalmente, um fio que me conduziria a algumas informações fundamentais. Contatei com a sobrinha-neta da escritora, Sr.^a Irene Lupion de Moura Brito, a qual fui visitar em Curitiba no ano de 2003. Através dela, conheci muitos fatos sobre a autora que foram relatados ao longo da tese e estabeleci contato com outra sobrinha-neta, Sr.^a Júlia Follador, a qual relatou que um primo havia falecido e entre seus pertences pessoais fora encontrado um pequeno caderno, pertencente a Mariana Coelho. Segundo ela, nesse caderno havia recortes de jornais, correspondências e algumas anotações. A alegria foi intensa, porque tive a certeza de que seria um documento valioso. Alguns dias depois recebi pelo correio o pequeno caderno de capa verde organizado pela própria escritora com todas as referências sobre a conferência «Um brado de revolta contra a morte violenta», que posteriormente havia sido publicada em livro. Tudo metodicamente organizado por datas: recortes de jornais, convites, cartões, cartas, recibos, zelosamente colados ou, no caso de haver verso, presos por alfinete. Portanto, prossigo analisando a referida obra, agora com o inestimável auxílio da própria Mariana.

Os primeiros recortes de jornal datam de 1934 e se referem à conferência promovida pelo Centro de Cultura Feminina, no Paraná, onde a escritora residiu, dentre os quais podem ser citados (todos eles anexados ao caderno verde):

Assim, as distintas senhorinhas diretoras do Centro, vêm de convidar a con-

sagrada escritora paranaense, sr^a Mariana Coelho, uma das mais brilhantes figuras da nossa intelectualidade, para realizar uma palestra, convite que foi aceito gentilmente. («Centro de Cultura Feminina», *Gazeta do Povo*, 1934: [sem indicação de autoria e de página]).

A conferencia da sr^a Mariana Coelho no Centro Paranaense de Cultura Feminina

Conforme foi anunciado realizou-se no dia 5, no Centro de Cultura Feminina, a conferencia da sr^a Mariana Coelho, intitulada «Um brado de revolta contra a morte violenta».

Dado o interesse da mesma a ella compareceram varias autoridades, litteratos, representantes de associações, syndicato operário, Centro Israelita, etc. A sr^a Mariana, numa demonstração da sua cultura invulgar, da exuberante erudição que possui em alto gráu, focalizou os mais importantes problemas que vem agitando o mundo todo. Na primeira parte da conferencia, «a guerra», ella salienta todas as questões a isso referentes, mostra a inutilidade da mesma, defende as classes proletarias, condemna a perseguição das raças e prega a fraternidade humana. Na segunda parte, «a pena de morte», faz um historico da mesma, com um profundo e bellissimo estudo dessa instituição em todos os tempos. Na terceira parte faz o commentario da celebre execução da espiã Mata-Hari, tornando essas paginas de uma extraordinaria belleza.

Essa magnifica e significativa conferencia prendeu, pelo espaço de uma hora, a atenção de todos os presentes tal o interesse do assumpto e o magnifico desenvolvimento que a ella deu D^a Mariana Coelho, que mais uma vez orgulha o scenario intellectual do Paraná. («A conferencia da sr^a Mariana Coelho no Centro Paranaense de Cultura Feminina», *Diário da Tarde*, 1934: [sem indicação de autoria e de página]).

Os textos acima oferecem importantes subsídios para se ter conhecimento da forma como a escritora era considerada pela sociedade da qual fazia parte. Não se economizavam elogios sobre a capacidade intelectual da autora e todos os artigos publicados nos vários periódicos paranaenses a tratam respeitosamente, denotando a consideração que lhe devotavam.

A partir de então, Mariana organizou os documentos do ano de 1935, quando o livro *Um Brado de Revolta Contra a Morte Violenta* havia sido publicado. Em artigo de autoria do jornalista Francisco Stobbia, ao fazer a apreciação crítica do livro em questão, citou a obra anteriormente publicada, *A Evolução do Feminismo*, ressaltando que nela a escritora havia enaltecido «a verdadeira missão da mulher no mundo». Ou seja, Mariana Coelho era, à época, conhecida e respeitada por seu pensamento, e se havia os antifeministas, que a amofinavam com questões inoportunas, havia aqueles que a apoiavam, em assuntos que ainda hoje encontrariam contendores.

Mariana Coelho enviou exemplares de seu livro para várias pessoas e instituições. Há a carta de uma professora de Vitória, Espírito Santo, igualmente chamada Mariana, enviada em 23 de março de 1935. Dirigia-se à «D. Maria-ninha», agradecendo o envio do livro e elogiando o conteúdo abordado. O que chamou a atenção foi o seguinte trecho: «Gostei imenso, irei relel-o para gravar bem em meu fraco cérebro as impressões suas, que bem merecem ser classificadas as dum espírito culto, acompanhador do interesse e progresso mundial [...]» (Trecho de carta anexada ao caderno de capa verde). Talvez fosse por comentários como esse que Mariana Coelho se exasperava tanto e redobrava seus esforços para que a mulher deixasse de ser a eterna tutelada. Receber uma confissão da amiga de que tinha «fraco cérebro» seria por certo desanimador para uma feminista obstinada como ela, que se dedicou integralmente para que a mulher ampliasse sua participação na sociedade e fosse respeitada na profissão que escolhesse.

O escritor paranaense Silveira Netto escreveu um artigo fazendo uma apreciação crítica sobre o lançamento do livro de Mariana e citou também o livro *A Evolução do Feminismo*, além de refletir sobre os ideais defendidos pela autora:

Livros femininos

Silveira Netto

Muito grato sou a D. Mariana Coelho pela offerta do seu novo livro – *Um brado de revolta contra a morte violenta*. Com *A evolução do feminismo*, volumosa historia das reivindicações da mulher na sociedade humana, V. Ex^a não só confirmou seus credits de escriptora ha muito applaudida entre nós, como impoz de vez às letras nacionais o seu nome de notavel manejadora da prosa. Conhecida no Brasil e na sua gloriosa patria, V. Ex^a atesta, com o labor intensivo da penna, o quanto se pode elevar o espirito feminino quando o reforçam a intelligencia e a cultura. Seu livro *Evolução do feminismo* veio encontrar victoriosa nos paizes de lingua portugueza e em muitos outros, a vasta aspiração da mulher no convívio social do mundo, e brilhantemente justifica essa victoria sendo, como é, grande repositorio dos factos que constituiram a demorada e impetuosa campanha aberta no mundo inteiro pelos direitos da mulher, a que até a Asia se tem rendido em bem curto espaço de tempo.

Com a copiosa erudição, vasada em estylo de aprimorado vernáculo, qualidades que são a força precipua desse livro, é elle uma prova robusta de quão legitimis são os direitos que defende, e é um elemento necessario, onde quer que se trave ou continue o prélio feminista. Com elle, *Um brado de revolta contra a morte violenta* abre uma vereda de idéas claras e justas entre o emmaranhado de ideologias da nossa época. Sou de pleno accordo com as suas paginas contra a pena de morte, como o sou tambem contra a auto eliminação da vida, a menos que esta não resulte de uma alienação mental e,

portanto, irresponsavel. Crente na sobrevivencia do espirito, na realidade da vida alem do tumulto, sempre tive, na minha philosophia interna, a certeza de que no mundo não faltará nunca o recanto preciso onde se refugie e aplaque um desespero humano. Se ao individuo não cabe o direito de destruir, em si próprio, o dom supremo que o integra na vida universal, como não condemnar os que se arrogam exerce-lo para com outros, seja em nome de que principio fôr? Se há degenerados monstruosos na especie humana, cujo convivio social não pôde ser permittido, ha do mesmo modo os enfermos incuraveis, que mais soffrem por si mesmos do que pelo mal causado a outrem, e a medicina, embora discuta a questão, não se resolveu ainda a fulminal-os; ao contrario, investiga e manipula, apostolarmente, para a descoberta do remedio. Se aquelles são enfermos de maior perigo á communhão social, é sequestral-os desta, obrigando-os a um regimen de vigilancia e trabalho. Evitar-se-á por essa forma assassínios barbaros como o de Miss Edith Cavel e o da bella e descontrolada Mata Hari de quem o seu livro nos traça um quadro de linhas vivas e impressionantes. V. Ex^a é um nobre exemplo de actividade espiritual na sociedade que se honra de tel-a em seu meio, e na época de reivindicções em que a mulher assignala uma das mais energicas vontades nesse terreno. (NETTO, S., 1935)

O artigo escrito por Silveira Netto demonstra que Mariana Coelho era bem acolhida pela crítica literária e muito considerada pela sociedade curitibana, uma vez que em vários textos os autores se dizem honrados por sua presença em terras paranaenses. Ela era reconhecida por sua postura feminista e em vários textos que tratam dos livros por ela publicados, havia sempre referências sobre sua luta pela emancipação da mulher. Não havia uma divisão entre sua escrita e os pensamentos que defendia, sua obra é o reflexo direto de seus ideais, talvez por isso a prosa ensaística tenha sido a forma mais comum pela qual Mariana optou para escrever. Seu estilo direto e incisivo encontrava aí melhor meio de expressão, não era uma narradora, mas a própria Mariana Coelho sempre firme em seus propósitos, incansável e obstinada em atingir suas metas.

As palavras iniciais de outro artigo oferecem-nos em boa medida o que acaba de ser dito: «Entre as hostes aguerridas do feminismo no Paraná, D. Mariana Coelho é, inquestionavelmente, vanguardeira. O seu livro *Evolução do Feminismo* revelou-a uma escritora erudita, uma intrépida defensora dos direitos da mulher.» («Um brado de revolta contra a morte violenta», *Diário do Comércio*, 1935: [sem indicação de autoria e de página]).

O caderno organizado por Mariana Coelho traz uma carta enviada em 1935 pelo Grêmio Israelita Hakoah, de Curitiba, na qual a escritora é parabenizada porque «de uma maneira feliz e inteligente, demonstra e traduz os seus sentimentos de amor ao próximo.» (Trecho de correspondência anexada ao caderno de capa verde). A autora mostrou-se sempre contrária aos preconceitos, não

apenas contra a mulher, mas opunha-se às ideias pré-concebidas que impediam a evolução da sociedade.

Há correspondências recebidas por ela de Portugal, Rio de Janeiro, Niterói, Petrópolis, São Paulo, ou seja, mesmo residindo no Paraná, Mariana Coelho sempre manteve contato com pessoas e instituições de vários locais.

Através desses documentos de época foi possível conhecer melhor Mariana Coelho. Dentre outros aspectos, o cuidado em guardar metodicamente aquilo que compunha as memórias de seu livro *Um Brado de Revolta Contra a Morte Violenta*; suas relações pessoais, no Paraná, em outros estados, em Portugal; o alto conceito que se tinha da escritora. Para quem se dedicou a uma pesquisa que envolvia refazer antigos caminhos traçados literariamente, foi um privilégio indescritível ter um caderno como esse em mãos, preparado pela própria escritora; cria-se um vínculo que se estende além de uma pesquisa acadêmica.

Em *Um Brado de Revolta Contra a Morte Violenta*, a autora demonstrou concepções feministas mais apuradas, fruto de anos de reflexão acerca do assunto. A postura séria adotada por toda a vida, fez com que aquela mulher que se sentia como um *urso*, tamanha curiosidade despertava por caminhar sem ninguém a seu lado, fosse nesse momento convidada para ser conferencista.

Esse fato demonstra como sua contribuição no campo conceitual era valorizada, apesar das dificuldades encontradas. O tema abordado voltava-se para a necessidade de um mundo pautado pela paz entre os povos e há alguns trechos que lamentavelmente nos soam bastante familiares nos dias de hoje; para ela, a aspiração à paz era «uma embaladora utopia, um sonho apenas». Com o ânimo mais arrefecido do que o apresentado no início do século XX, provavelmente não seria apenas um mundo em paz que lhe pareceria dificilmente ser possível. Contudo, não se mostrava derrotada, apenas mais ponderada, o que não diminuía sua determinação.

A sociedade dava sinais de avanço em alguns pontos, no entanto, convém que se registre, o texto de Mariana ficou bem distante da propalada «natureza» feminina. Apesar de refletir sobre o prejuízo em vários níveis causados pelas guerras e enaltecer a paz, o fez sem poupar críticas, revelando que o espírito feminista era aquele da mulher preparada aos embates intelectuais.

O feminismo de Mariana Coelho não a fez alhear-se de outras pertinentes questões, ao contrário, é possível perceber, através de seus textos, que ela concebia o feminismo a partir de um amplo contexto, tornando-se necessário, então, refletir e questionar os fatos que impulsionavam a sociedade em diferentes direções. A emancipação feminina teria que se dar nesse espaço político e ideológico, impulsionado por interesses diversos.

Ao discorrer sobre os casos de suicídio, destacou que a maior parte dos cometidos por mulheres são por casos de amor desfeitos. Aponta ainda a violência

contra a mulher, que muitas vezes parece pelas mãos de um companheiro e salientou que somente cultivando os ideais pacifistas esses problemas diminuiriam.

É interessante notar que, por ser uma conferência, quando ela se dirige aos assistentes, utilizava o vocativo «senhores», como, por exemplo, quando exalta a classe operária: «Eu tenho uma íntima fé, Senhores, nas classes trabalhistas, nas classes proletárias, nas multidões operárias grevistas – limpas de tudo o que se relacione com o terrorismo sectário.» (COELHO, M., 1935: 10). Constituiu-se uma exceção, em 1934, na capital de um estado ainda bastante vinculado a antigos padrões de comportamento, haver uma mulher conferencista, discursando de forma crítica sobre a necessidade da paz em um mundo prestes a vivenciar uma Segunda Guerra Mundial. Esse termo «senhores», portanto, é simbólico nesse sentido, confirma as ideias há tempos defendidas por Mariana Coelho, a mulher era sim, capaz de participar ativamente da sociedade à qual pertencia e passar de um papel omissa a protagonista de um evento; expor seu ponto de vista crítico a uma plateia constituída por esses senhores confirmou os argumentos através dos quais pautou sua atuação como feminista.

Referências Bibliográficas

«A conferencia da sr^a Mariana Coelho no Centro Paranaense de Cultura Feminina». *Diário da Tarde*. Curitiba, 8 de dezembro de 1934 [sem indicação de autoria e de página, anexado ao caderno de capa verde].

«Centro de Cultura Feminina». *Gazeta do Povo*. Curitiba, 29 de novembro de 1934 [sem indicação autoria e de página, anexado ao caderno de capa verde].

COELHO, Mariana (1935). *Um Brado de Revolta Contra a Morte Violenta*. Curitiba: A Cruzada.

Gazeta do Povo. Centro de Cultura Feminina. Curitiba, 29 de novembro de 1934, [sem identificação de página, anexado ao caderno de capa verde].

KAMITA, Rosana Cássia (2005). *Resgates e Ressonâncias: Mariana Coelho*. Florianópolis: Editora Mulheres.

NETTO, Silveira. «Livros Femininos». *Diário da Manhã*, Curitiba, 26 de maio de 1935 [sem indicação de página, anexado ao caderno de capa verde].

«Um brado de revolta contra a morte violenta». *Diário do Comércio*, Paranaguá, maio de 1935 [sem indicação autoria e de página, anexado ao caderno de capa verde].

O difícil caminho das mulheres:
a tradução de um conto de Carmen Sylva e
seu enquadramento numa investigação
sobre mulheres esquecidas

Susana Ventura¹



¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, Brasil.

No âmbito da investigação que realizo no momento junto ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, o conto *A rainha das formigas*, de Carmen Sylva faz parte de um *corpus* de contos escritos por mulheres que não têm ainda fortuna crítica no Brasil, parcialmente pela falta de traduções no país e majoritariamente pelo apagamento editorial das obras de autoria feminina que não ficaram consagradas pelas sucessivas edições estrangeiras que são, via de regra, modelos para novas edições. Assim, traduzi esse interessante e inusitado conto, em que as virtudes femininas mais louvadas pelo ocidente se voltam contra a protagonista de modo a determinar-lhe um destino terrível e ele será futuramente examinado em diálogo e contraponto com contos da autoria de Juliana Horatia Ewing (1841-1885), Laura Gonzenbach (1842-1878), Mary de Morgan (1850-1907) e Rokheya Sakhawat Hossain (1880-1932).

Gostaria de apresentar a tradução e sinalizar que o que sobressai do conjunto analisado é o difícil caminho trilhado pelas protagonistas dos contos, mulheres confrontadas com situações das mais diversas e que agem incessantemente para melhorar suas condições de vida. Com projetos de escrita muito distintos, os contos escolhidos dessas cinco escritoras mostram modos peculiares de viver realidades desafiadoras e que as colocam, por vezes, diante de situações limite. A investigação está em processo, mas creio que a divulgação da tradução de *A rainha das formigas* pode, de imediato, colaborar para ampliar o conhecimento em torno da obra de Carmen Sylva.

Furnica²

Carmen Sylva

There was once a beautiful maiden, Viorica by name; she had hair like gold, and eyes like the blue sky, and cheeks like carnations, and lips like cherries, and her body was as lithe as the rushes that sway by the riverside. All men rejoiced when they beheld this fair maiden, yet not so much on account of her beauty as because of her wondrous diligence. When she went to the spring with her pitcher on her head she carried her distaff in her girdle and spun the while. She could weave too, and embroider like a fairy. Her shifts were the finest in the whole village, wrought with black and red stitches, and with wide seams of broidery on the shoulders. She had adorned her petticoat, and even her Sunday hose, with flowers wrought in the same way. In short, it seemed as though the little hands could never rest; in field and meadow she did as much work as in the house; and all the lads turned their eyes upon the fair Viorica, who should one day be such a notable housewife. But she never turned her eyes toward them; she would hear no talk of marriage; there was plenty of time for that, she said, and she had to care for her old mother. Thereupon the mother would bend her brows, and say that, for her part, she thought a stalwart son-in-law would be but a prop the more. But this troubled the little daughter, who would ask whether she were of no more use at all, that the mother should be so set upon having a man into the house.

«The men do but make a deal more work for us,» said she; «for we must spin and stitch and weave for them as well as ourselves, and then we never find time to get the field-labor done.»

Then the mother would sigh, and think of her dead son, for whom she had made so many fine linen shirts, and washed them so dazzlingly white that all the village maidens gazed their eyes out, looking after him. It had never been too much trouble for her – but then, what will not a mother do, indeed, and never be weary!

The hour came when Viorica had to own that her mother had been right to wish for a son-in-law, even as though something had warned her that she was not much longer for this world. She began to fail, and all her daughter's love was powerless to hold her upon earth. The fair maiden had to close the beloved eyes; and now she was all alone in the little house. For the first time, her hands lay idle in her lap. For whom, indeed, should she work now? There was no one left to her.

² Texto extraído de Project Gutenberg — ebook *Legends from River & Mountain* by Carmen Sylva (H. M. the Queen of Roumania) e Alma Strettell (compiladora e tradutora do alemão). London: George Allen, 1896. Disponível em <http://www.gutenberg.org/ebooks/52417>, acessado em 12/5/18 às 20 horas.

One day, as she sat upon her threshold and gazed sadly forth, she saw something long and black moving across the ground towards her; and, behold! it was an endless procession of ants. No one could have told whence the creeping host had travelled, it reached so far into the distance. But now it halted, forming into a mighty circle round about Viorica, and one or two of the ants stepped forth and spoke thus:

«Well do we know thee, Viorica, and oft have we admired thy industry, which we may liken to our own; and that is a thing we seldom notice among mortal men. We know, too, that thou art now alone in the world, and so we pray thee to go hence with us and be our Queen. We will build thee a palace, finer and larger than the largest house thou hast ever seen. Only one thing thou must promise – that thou wilt never return to dwell among men, but stay with us faithfully all thy life long.»

«I will stay with you gladly,» replied Viorica, «for I have nothing more to hold me here except my mother's grave; but that I must still visit, and bring flowers, wine, and cake to it, and pray there for her soul.»

«Thou shalt visit thy mother's grave; only thou must speak with no man on the way, else wilt thou be unfaithful to us, and our revenge shall be terrible.»

So Viorica went forth with the ants, a far, far way, until they reached the spot that seemed most fitting for the building of her palace. Then Viorica saw how far the ants surpassed her in skill. How could she have raised up such a building in so short a time? There were galleries, one above another, leading into spacious halls, and farther yet, into the innermost recesses where the pupæ, or infant ants, dwelt, that were carried out whenever the sun shone, and brought quickly under shelter again as often as there was a threatening of rain. The chambers were daintily decked with the petals of flowers, fastened on to the walls with pine needles; and Viorica learnt to spin cobwebs, out of which canopies and coverlets were fashioned. Higher and higher grew the building, but the apartment that was prepared for Viorica was more beautiful than any vision of her dreams. Many galleries led to it, so that she could hold communication with all her subjects with the greatest rapidity. The floors of these galleries were laid over with poppy-leaves, so that the feet of the Queen should rest on nothing but purple. The doors were of rose-leaves, and the hinges were spiders' threads, so that they could open and shut noiselessly. The floor of the room was covered with a thick velvety carpet of edelweiss, into which Viorica's rosy feet sank softly down; for she needed to wear no shoes here, they would have been far too clumsy, and would have trodden the flower-carpets to pieces. The walls were hung with a tapestry cunningly woven of carnations, lilies of the valley, and forget-me-nots, and these flowers were constantly renewed, so that their freshness and perfume were always entrancing. The ceiling had a tent-like covering of lily-

leaves stretched across it. The bed had taken the diligent little ants many weeks to prepare; it was all made of pollen, the softest they could find, and a cobweb of Viorica's spinning was spread over it. When she lay there asleep she was so lovely that the stars would have fallen from heaven, could they have seen her. But the ants had built her room in the most secret recesses of the palace, and guarded their beloved Queen jealously and well; even they themselves scarcely dared to look upon her in her sleep.

Life in the ant-hill could scarce have been made happier or fairer than it was. One and all, they took a pride in doing the most they could, and trying to surpass each other in pleasing their industrious Queen. They were as quick as lightning in carrying out her every command; for she never gave too many orders at once, and never unreasonable ones; but her gentle voice sounded ever as though it were but giving some friendly advice or opinion, and her eyes expressed her thanks in a sunny glance. The ants often declared that they had the sunshine dwelling within their house, and exulted over their good fortune. They had made a special terrace for Viorica, where she could enjoy air and sunlight when her room grew too confined; and from thence she could observe the progress of the building, which was already as high as many a mountain. One day she sat in her room embroidering a dress, upon which she had sewn butterflies' wings with the threads from a silkworm that the ants had brought in for her. None but her dainty fingers could have accomplished such a task. All on a sudden there was a tumult round about her mountain; the sound of voices rang forth, and in a moment all her little kingdom was thrown into alarm, and her subjects came breathlessly crowding about their Queen and crying, «They are overthrowing our house; evil men are trampling it down. Two, nay, three galleries have fallen in, and the next is threatened. What shall we do?»

«Is that all?» asked Viorica calmly. «I will bid them stay their course, and in a few days the galleries will be built up again.» She hurried through the labyrinth of galleries, and appeared suddenly upon her terrace. Looking down, she beheld a splendid youth, who had just dismounted from his horse, and was engaged with some of his followers in turning up the ant-hill with sword and lance. But when she appeared they all stopped short, and the noble youth stood shielding his dazzled eyes with his hand as he gazed upon the radiant figure in its shining draperies. Viorica's golden hair fell in waves to her very feet, a delicate colour flooded her cheeks, and her eyes shone like stars. She dropped them, indeed, a moment before the young man's glance; but soon she raised them again, and from her rosy mouth her voice came ringing forth –

«Who are ye that have laid such rude hands upon my kingdom?»

«Forgive, fairest lady!» cried the youth, «and as surely as I am a knight and a king's son, I will henceforth be thy most zealous defender! How could I guess

that a fairy – nay, a goddess – reigned over this kingdom?»

«I thank thee,» answered Viorica. «I need no other service save that of my faithful subjects; and all I ask is, that no foot of mortal man shall intrude upon my kingdom.»

With these words she disappeared as though the mountain had swallowed her up, and those outside could not see how hosts of ants were kissing her feet and escorting her back in triumph to her chamber, where she took up her work once more as calmly as though nothing had happened. And outside, there, before the mountain, the king's son stood as though in a dream, and for hours could not be prevailed upon to remount his horse. He still kept hoping that the beautiful Queen would appear again – even though it were with angry word and glance, he would at least see her once more! But he only saw ants and yet more ants, in an endless stream, busying themselves with all diligence in repairing the mischief that his youthful thoughtlessness had occasioned. He could have crushed them under foot in his anger and impatience, for they seemed not to understand, or perhaps not even to hear, his questions, and ran quite boldly in front of him, in their new-found sense of security. At last he dejectedly mounted his steed, and so, plotting and planning how he might win the loveliest maid his eyes had ever beheld, he rode on through the forest till nightfall, to the great discontent of his followers, who consigned both ant-hill and maiden to the devil, as they thought of the supper-table and the bumpers of wine that had long been awaiting them.

Viorica had gone to rest later than any of her subjects. It was her wont to visit the nurseries herself, to see to the infants and feel if their little beds were soft enough; so she glided about, lifting one flower-curtain after another, with a fire-fly clinging to her finger-tips, and looked tenderly after the little brood. Now she went back into her room, and dismissed all the fire-flies, who had been lighting her about her work for many hours. She only kept one little glow-worm beside her while she undressed. She was used to fall at once into the deepest and quietest sleep, but to-night she tossed restlessly to and fro, twisting her hair about her fingers, sitting up and then lying down again, and all the time feeling so hot – oh, so hot! Never before had she been sensible of a lack of air in her kingdom, but now she would gladly have hurried forth, only that she feared to be heard and to corrupt others by her bad example. Had she not already, though under much pressure from the others, been obliged to pass many a harsh sentence, to banish some ants from her jurisdiction, because they had indulged in forbidden wanderings – nay, even to condemn some to capital punishment, and, with a bleeding heart, to see them ruthlessly stung to death?

The next morning she was up earlier than any of the rest, and gave them a surprise by showing them one of the galleries that she had built up all alone.

Doubtless she herself did not know that whilst doing so she had cast several glances towards the forest, and had even stood listening for a few moments.

She was scarcely back in her chamber again before some of the ants hurried to her in terror, crying, «The bad man who came yesterday has returned, and is riding round our hill!»

«Let him be,» replied Viorica, the Queen, quite calmly; «he will do us no more harm.» But the heart of Viorica, the lovely maiden, beat so fast that she could scarce draw breath.

A wondrous unrest had come over her; she roamed about far more than was her wont; she was always thinking that the baby-ants were not enough in the sunshine, and carrying them out herself, only to bring them in again as quickly; and she often gave contradictory orders. The ants could not tell what had befallen her, and took twice the pains to do all their tasks quickly and well. They surprised her with a splendid new vaulted hall, too; but she gazed at it with an abstracted air and praised it but scantily. The sound of horses' hoofs was now constantly heard, both late and early, round about the mountain; but for many days Viorica never showed herself. A desperate yearning for the companionship of human beings, which she had never yet felt, now seized upon her. She thought of her native village, of the Hora, of her little house, of her mother, and of her mother's grave, which she had never again visited.

After a few days she announced to her subjects that she thought of making a pilgrimage to her mother's grave, and at this the ants inquired, in alarm, whether she were no longer happy with them, since she had begun to think of her home again.

«Nay,» replied Viorica, «I would go for a few hours only, and be back among you before nightfall.»

She refused all escort, but one or two of the ants followed her, unobserved, afar off. Everything looked greatly changed to her, and she thought she must have been away a long time. She began to reckon how long it could have taken the ants to build the great mountain wherein they dwelt, and said to herself that it must have been years. Her mother's grave was no longer to be found, the spot was so overgrown with grass and weeds, and Viorica wandered about the churchyard weeping, since here too she was nought but a stranger. Evening drew on, and still Viorica was seeking for the grave she could not find. Then close beside her she heard the voice of the King's son. She would have fled, but he held her fast and spoke to her of his mighty love, with such gentle and moving words that she stood still with bowed head, listening to him. It was so sweet to hear a human voice once more, and to hear it speak of love and friendship. Not until the night had grown quite dark did she remember that she was no forlorn orphan, but a Queen forgetful of her duties, and that the ants had forbidden her

to hold any further converse with mankind. Then she broke away and fled in haste from the King's son; but he pursued her, with caressing words, to the very foot of her mountain. Here she prayed and implored him to leave her, but he would only consent upon her promising to meet him again the following evening.

She glided noiselessly in, feeling her way along the galleries, and looking fearfully behind her, for she fancied she heard the sound of hurriedly tripping feet and whispering voices all around. No doubt it was but the anxious beating of her heart, for as soon as she stood still all was silence. At last she reached her chamber and sank in exhaustion upon her couch, but no soothing sleep fell on her eyelids. She felt that she had broken her promise; and who would now hold her in respect, since her word was no longer sacred? She tossed uneasily to and fro; her pride revolted against any secrecy, and yet she knew the ants only too well – their implacable hate, their cruel punishments. Many times she raised herself on her elbow to listen, and always she seemed to hear the hurried tripping of thousands of little feet, as though the whole mountain were alive.

When she felt that morning drew near, she lifted one of the rose-leaf curtains to hurry out into the open. But what was her amazement when she found the doorway completely stopped up with pine-needles! She tried another, then a third, until she had been the round of them all. In vain – they were all filled in to the very roof. Then she called aloud, and lo! the ants appeared in hosts, creeping in through countless tiny, invisible openings.

«I must go forth into the air,» said Viorica in commanding tones.

«Nay,» replied the ants, «we cannot let thee forth, or we shall lose thee.»

«Do ye then obey me no more?»

«Yea, in all things, save this one. Crush us under foot in punishment if thou wilt; we are ready to die for the good of our community, and to save the honour of our Queen.»

Viorica bowed her head, and tears gushed from her eyes. She implored the ants to give her back her freedom, but the stern little creatures held their peace, and all at once she found herself alone in those dark halls.

Oh, how Viorica wept and wailed and tore her beautiful hair! Then she began to try and dig an opening with her tender fingers, but all she scooped out was filled in again as quickly, so that she was fain at last to throw herself upon the ground in despair. The ants brought her the sweetest flowers, and nectar and dewdrops to quench her thirst, but all her prayers for freedom remained unanswered.

In the fear that her wailing might be heard without, the ants built their hill higher and higher, till it was as high as the peak *Vîrful cu Dor*, and they called their mountain *Furnica*, or «the ant.» The King's son has long since left off riding

O difícil caminho das mulheres: a tradução de um conto de Carmen Sylva e
seu enquadramento numa investigação sobre mulheres esquecidas

345

round about the mountain, but in the silence of the night one can still hear the
sound of Viorica's weeping.

Furnica/A Rainha das Formigas³

Carmen Sylva

Era uma vez uma bela donzela chamada Viorica. Tinha cabelos como ouro, olhos como um céu azul, faces como cravos vermelhos e lábios como cerejas. Seu corpo era tão gracioso como são as águas de um rio fluindo. Todos ficariam gratos por estar ao lado de tão maravilhosa donzela, não apenas por sua beleza mas também por sua grande diligência. Quando ela ia à fonte com seu cântaro na cabeça, carregava sua roca presa ao cinto e fiava enquanto se abastecia. Ela podia tecer também, e ainda bordar como uma fada. Suas blusas eram as mais belas de todo o vilarejo, tecidas em linhas negras e vermelhas e com uma larga faixa bordada ricamente na altura dos ombros. Ela havia adornado sua saia e até mesmo suas meias dominicais com flores bordadas da mesma forma. Parecia que suas pequenas mãos nunca tinham descanso. No campo e nas veredas ela fazia tantos trabalhos quanto os de casa e todos os rapazes voltavam seus olhos para a bela Viorica que seria um dia uma renomada dona de casa. Mas ela nunca olhou para eles e nem podia escutar falar em casamento. Viorica dizia que não tinha tempo para isso, pois devia zelar por sua mãe idosa. Ouvindo isso, sua mãe franzia o cenho e dizia que pensava que um genro poderia ser uma ajuda adicional. Mas isso perturbava a jovem, que perguntava se ambas não eram suficientes para levar a vida, uma vez que a mãe sugeria a necessidade de ajuda para a casa.

– Os homens fazem pouco além de trazer mais trabalho para nós – dizia Viorica – pois ainda devemos fiar, costurar e tecer para eles como o fazemos para nós mesmas, e desse jeito nunca acharemos tempo para finalizar o trabalho nos campos.

Então a mãe suspirava e pensava no filho que havia morrido, para quem ela havia tecido tão belas camisas e as lavado até que ficassem tão brancas que todas as donzelas do vilarejo não podiam tirar seus olhos dele. Ela nunca havia sentido que isso era muito trabalho. Mas as mães são assim, o que elas não fazem sem se sentir sobrecarregadas?

Mas chegou a hora em que Viorica teve que admitir que sua mãe estava certa em querer um genro. Parece que algo a avisava de que a mãe não estaria mais por muito tempo neste mundo. Ela começava a falhar e todo o amor de sua filha não foi capaz de mantê-la sobre a terra. A bela donzela teve de fechar os olhos de sua amada mãe e então se sentou sozinha em sua pequena casa. Pela primeira vez suas mãos ficaram paradas em seu colo. Para quem, realmente, deveria trabalhar agora? Ela não tinha mais ninguém.

³ Tradução de Susana Ventura.

Um dia, quando estava sentada e olhando tristemente o horizonte, ela vislumbrou algo comprido e negro se movendo em sua direção. Eis que era uma longa procissão de formigas! A fila avançava pela estrada sem que se visse seu início e ninguém poderia dizer a distância de que provinham. Mas pararam e formaram um enorme círculo ao redor de Viorica, e algumas delas deram um passo adiante e falaram:

– Nós a conhecemos bem, Viorica, e sempre admiramos sua capacidade de trabalho que a aproxima de nós mesmas – uma coisa que não vemos muito em humanos. Nós sabemos também que agora você está sozinha no mundo, então convidamos você para ser nossa rainha. Iremos construir um palácio para você, maior e mais belo do que a maior casa que você jamais viu. Apenas você deve nos prometer que jamais voltará a viver com os humanos e que ficará conosco por toda a sua vida.

– Ficarei com vocês com prazer – respondeu Viorica – pois não tenho nada mais que me prenda aqui, exceto o túmulo de minha mãe. Eu quero visitá-lo e trazer flores, vinho e bolo, para rezar por sua alma.

– Você poderá visitar o túmulo de sua mãe, mas não deverá falar com ninguém no caminho, do contrário estará sendo infiel a nós e nossa vingança será terrível.

Então Viorica foi com as formigas por um longo, longo caminho até que encontraram o lugar que pareceu mais propício para a construção do seu palácio. Viorica pode constatar como as formigas eram muito mais habilidosas do que ela mesma. Como elas foram capazes de construir um tal edifício em tão pouco tempo? Havia galerias, uma após a outra e elas levavam a espaçosos átrios e, para além deles, aos berçários onde as formigas recém-nascidas ficavam e eram cuidadas. Elas eram levadas para tomar sol e trazidas rapidamente de volta para os berçários, tão logo ameaçava chover. Os quartos eram belamente atapetados com pétalas de flores. As paredes eram recobertas por ramos de pinheiro e Viorica aprendeu a fiar teias de aranha, a partir das quais dosséis e cobertores foram feitos.

Os prédios cresciam e ficavam mais e mais altos, mas o quarto que foi preparado para Viorica era mais bonito do que qualquer um com que ela pudesse ter sonhado. Muitos corredores levavam a ele, de modo que ela podia receber mensagens sobre todos os assuntos que a interessavam com grande rapidez. Os pisos desses corredores eram cobertos com pétalas de papoula, e assim os pés da rainha repousavam sobre puro carmim. As portas eram feitas de pétalas de rosas e as dobradiças eram de fios de teias de aranha, sendo sempre abertas sem ruído. O piso do quarto era coberto por um grosso e aveludado tapete de edelweiss no qual os pezinhos rosados de Viorica se afundavam suavemente, fazendo com que ela não precisasse de sapatos ali. As formigas haviam sido bastante desajeitadas e tinham trazido o tapete de flores em peças. As paredes tinham sido

ornadas com uma tapeçaria inteligentemente tecida com cravos, lírios do vale e amores perfeitos, e essas flores eram constantemente renovadas, para que seu frescor e perfume fossem permanentemente inebriantes. O teto era forrado por um tecido entremeado por botões de lírio. A confecção da cama levava semanas de trabalho de uma equipe de diligentes formiguinhas e era feita de pólen de flores, o mais suave que elas puderam encontrar e era recoberta por roupa de cama feita dos tecidos que Viorica teceu a partir das teias de aranha. Quando Viorica deitava-se ali para dormir ela ficava tão adorável que as estrelas teriam caído do céu se a tivessem visto. Mas isso não era possível pois as formigas haviam construído os aposentos dela no mais secreto e bem guardado espaço para garantir enciumadas o perfeito descanso e bem estar de sua rainha. Mesmo elas não ousavam observá-la em seu sono.

A vida no formigueiro dificilmente podia ser mais feliz e boa do que era. Elas pareciam orgulhosas e ocupadas em realizar tudo o que pudessem para se superarem diante de sua industriosa rainha. Eram tão rápidas quanto a luz ao executarem qualquer comando, embora a rainha nunca desse muitas ordens ao mesmo tempo nem pedisse nada fora do razoável, mas sim falasse com voz tão gentil que parecia que, ao invés de dar ordens, estivesse apenas oferecendo sugestões ou dando amigáveis conselhos, e seus olhos expressavam uma gratidão solar.

Com frequência as formigas diziam que tinham abrigado o próprio sol dentro de casa e se congratulavam por sua boa sorte. Havia construído um terraço especial para Viorica onde ela podia usufruir de ar puro e luz do sol quando seu quarto lhe parecesse um espaço muito confinado e dali ela podia observar o progresso do edifício que já estava tão alto quanto uma montanha.

Um dia ela estava sentada em seu quarto bordando um vestido, sobre o qual havia costurado asas de borboletas; ela usava fios de um bicho da seda, que as formigas haviam trazido para ela. Nada a não ser seus dedos super treinados teriam sido capazes de deslindar aquela tarefa. De repente, houve um tumulto na base da montanha, o som de vozes subiu até ela, e, num momento, todo o reino estava posto em alarme, e várias súditas estavam diante da rainha gritando:

– Estão destruindo nosso palácio! Homens maus estão colocando nossa morada abaixo. Duas, não, três galerias foram derrubadas e uma quarta está ameaçada. O que faremos?

– É tudo? – perguntou Viorica calmamente – Eu vou dizer para que parem com isso e, em alguns dias, as galerias estarão novamente em pé.

Ela correu através do labirinto de galerias e saiu em seu terraço. Olhando para baixo ela vislumbrou um jovem esplêndido que acabava de desmontar de seu cavalo e, com alguns seguidores estava colocando o formigueiro abaixo com espada e lança. Mas, quando ela apareceu eles se detiveram imediatamente e o

nobre jovem ficou parado, olhando para ela com olhos vidrados em sua figura radiosa. O cabelo dourado de Viorica caía em cachos até seus pés e seus olhos brilhavam como estrelas. Ela baixou-os por um momento ante o olhar do jovem mas logo os levantou novamente, abriu sua boca rosada e gritou em tom imperativo:

– Quem são vocês que colocam essas mãos rudes em meu reino?

– Perdoe-nos, bela dama! – respondeu o jovem – E tão certo quanto eu sou um cavaleiro e filho de rei eu serei seu mais zeloso defensor. Como eu poderia adivinhar que uma fada – não, uma deusa! – reinava aqui?

– Não, obrigada – respondeu Viorica – Não preciso de nenhuma proteção a não ser a de minhas próprias súditas, e tudo o que peço é que nenhum humano ponha os pés no meu reino.

Com essas palavras ela desapareceu e foi como se a montanha a tivesse engolido. Assim, ninguém de fora pode ver como centenas de formigas beijavam seus pés e a escoltavam em triunfo de volta ao seu quarto, onde ela retomou calmamente seu trabalho como se nada tivesse acontecido. Do lado de fora, diante da montanha, o filho do rei ficou parado, como num sonho, por várias horas e não podia ser convencido a remontar seu cavalo. Continuou ali, pensando que a bela rainha podia reaparecer, mesmo que fosse para olhar feio e dizer palavras zangadas, ao menos ele poderia vê-la uma vez mais. Mas ele só viu formigas e mais outras formigas numa fila interminável, ocupadas em reparar os estragos que seu excesso de energia e exuberância juvenil haviam ocasionado. Ele poderia havê-las pisoteado com raiva e impaciência, pois elas pareciam ignorar ou não compreender suas perguntas e passavam diante dele como que tomadas por um recém descoberto senso de segurança. Por fim ele montou seu cavalo, muito a contragosto. Pensando e planejando como podia ganhar a adorável donzela cuja visão seus olhos jamais esqueceriam, ele adentrou a floresta e cavalgou pela noite para grande descontentamento de sua comitiva que desejava que tanto o formigueiro quanto a donzela fossem para o diabo quando pensavam na mesa da ceia e nos copos de vinho que estavam à espera deles há já tantas horas.

Viorica foi descansar mais tarde que suas súditas todas. Tinha por hábito visitar sozinha o berçário e olhar se as caminhas estavam suficientemente macias e então ela foi de ambiente em ambiente, levantando as cortinas de flores uma após a outra, com um vagalume pendurado em seus dedos e parecia enternecida após o curto passeio. Então voltou para seu quarto e dispensou todos os vagalumes que tinham iluminado seu trabalho por tantas horas. Apenas manteve um consigo, até que fosse se deitar. Normalmente, ela caía imediatamente no sono mais profundo e tranquilo, mas nessa noite ela se virou sem repouso de um lado para o outro, passando as mãos pelos cabelos, sentando-se na cama e depois voltando a se deitar durante toda a noite e se sentindo com tanto calor

– tanto calor! Nunca antes ela havia sentido uma falta de ar em seus domínios, mas agora ela teria corrido para o ar livre se não temesse dar mau exemplo às súditas. Não tivesse sido ela obrigada, sob muita pressão das súditas, a dar mais que uma sentença dura, que banir algumas formigas do reino por terem se desviado em passeios proibidos e até condenado à morte, com o coração partido e ainda tido que assistir à morte de algumas?

Na manhã seguinte ela se levantou antes das demais e surpreendeu-as mostrando uma das galerias que construía sozinha. Sem dúvida ela mesma não tinha se dado conta de que enquanto construía lançava, vez por outras, olhares para a floresta e tinha ficado atenta a ruídos que vinham de lá.

Ela acabava de chegar de volta ao seu quarto quando algumas das formigas correram até ela aterrorizadas, gritando:

– O homem mau que veio ontem voltou e está cavalgando ao redor de nossa montanha!

– Apenas deixem-no! – respondeu a rainha Viorica, bem calma – Ele não nos fará nenhum mal.

Mas o coração de Viorica, a doce donzela, batia tão rápido que ela mal conseguia respirar.

Uma estranha inquietude tinha se abatido sobre ela. Ela andava pelo palácio mais do que era seu hábito, sempre pensando se as formigas-bebê não estavam tempo suficiente à luz do sol e carregando-as pessoalmente de volta ao palácio, para depois fazer o contrário rapidamente e dar ordens algo contraditórias às demais. As formigas não sabiam o que fazer para atendê-la e dobraram seus esforços para realizar todas as tarefas rapidamente e bem. Elas a surpreenderam com um átrio novo e deslumbrante mas Viorica mal reparou nele e mal elogiou o trabalho realizado.

O som dos cascos dos cavalos cercava a montanha dia e noite, e por muitos dias Viorica não saiu ao terraço. Uma necessidade desesperada de conviver com humanos, que ela jamais havia sentido, cresceu dentro dela de repente. Ela pensou em seu vilarejo natal, no jardim, em sua pequena casa, em sua mãe e no seu túmulo que ela não havia voltado a visitar.

Após alguns dias ela anunciou às súditas que havia decidido visitar o túmulo da mãe e a isso as formigas perguntaram, alarmadas, se ela não estava mais feliz com elas, já que havia voltado a pensar em sua casa novamente.

– Oh, não – respondeu Viorica – Eu apenas quero ir por algumas horas e estarei de volta entre vocês antes do cair da noite.

Ela recusou qualquer companhia, mas uma ou duas formigas a seguiram, disfarçadamente, de longe.

Tudo lhe parecia muito mudado e ela pensou que deveria ter estado longe por muito tempo. Ela começou a se dar conta de quanto tempo havia se passado

para que as formigas construíssem a grande montanha onde agora se abrigavam e disse a si mesma que possivelmente haviam se passado anos. O túmulo de sua mãe não pode mais ser encontrado. O lugar estava tão tomado pela grama e pelas raízes que Viorica vagou pelo jardim da igreja chorando, e também ali ela não era mais que uma estranha. A noite chegou e Viorica ainda procurava pelo túmulo que não era capaz de encontrar. Então, bem ao seu lado, ela escutou a voz do filho do rei. Ela tentou escapar mas ele a segurou rapidamente e falou com ela sobre o grande amor que sentia com tão doces e tocantes palavras que ela ficou parada com a cabeça baixa, escutando-o falar de amor e de amizade. Ela só se lembrou que não era uma pobre órfã, mas sim uma rainha esquecida de suas obrigações quando a noite estava já escura e foi quando também se lembrou de que as formigas haviam-na proibido de ter contato com os humanos. Ela então começou a caminhar e deixou o filho do rei para trás. Mas ele a perseguiu dizendo palavras cativantes até chegarem aos pés da montanha. Ali ela pediu e depois implorou para que ele a deixasse, mas ele consentiu em partir apenas quando ela prometeu encontrá-lo novamente na tarde seguinte.

Ela deslizou para dentro sem fazer ruído, intuindo os caminhos pelas galerias e olhando com medo para trás pois lhe parecia estar ouvindo o som de patinhas que caminhavam rápidas e também vozes que sussurravam por toda parte. Sem dúvida que se tratava das batidas ansiosas do seu coração pois assim que ela parou, tudo ficou silencioso. Por fim, ela alcançou seu quarto e afundou exausta em seu sofá, mas nenhum sono reparador fechou suas pálpebras. Ela sentia que havia quebrado sua promessa e quem agora a respeitaria se sua palavra não era mais sagrada? Ela lutava com seu orgulho que se revoltava contra qualquer segredo e então ela soube que conhecia as formigas bem demais: seus ódios implacáveis, suas punições cureis. Muitas vezes ela levantou o tronco e apoiada no cotovelo pôs-se a escutar, e a cada vez lhe pareceu escutar os barulhos apressados de milhares de patinhas, como se toda a montanha estivesse viva.

Quando ela sentiu que a manhã se aproximava, ela abriu a cortina de pétalas de rosas para sair ao ar livre. Mas, para seu espanto, ela encontrou a porta completamente pregada por agulhas de pinheiro! Ela tentou outra porta, e depois uma terceira, até que tentou todas elas. Em vão – todas as portas estavam bloqueadas. Então ela chamou alto, e oh, as formigas apareceram em hordas, se esgueirando por incontáveis e pequenos orifícios.

– Eu preciso ir para fora – disse Viorica num tom de comando.

– Não – responderam as formigas – Não podemos deixá-la ir ou iremos perdê-la.

– Vocês não me obedecem mais?

– Sim, em todas as coisas menos nessa. Pisoteie-nos para nos punir se você desejar. Estamos prontas para morrer para o bem de nossa comunidade e para

salvar a honra de nossa rainha.

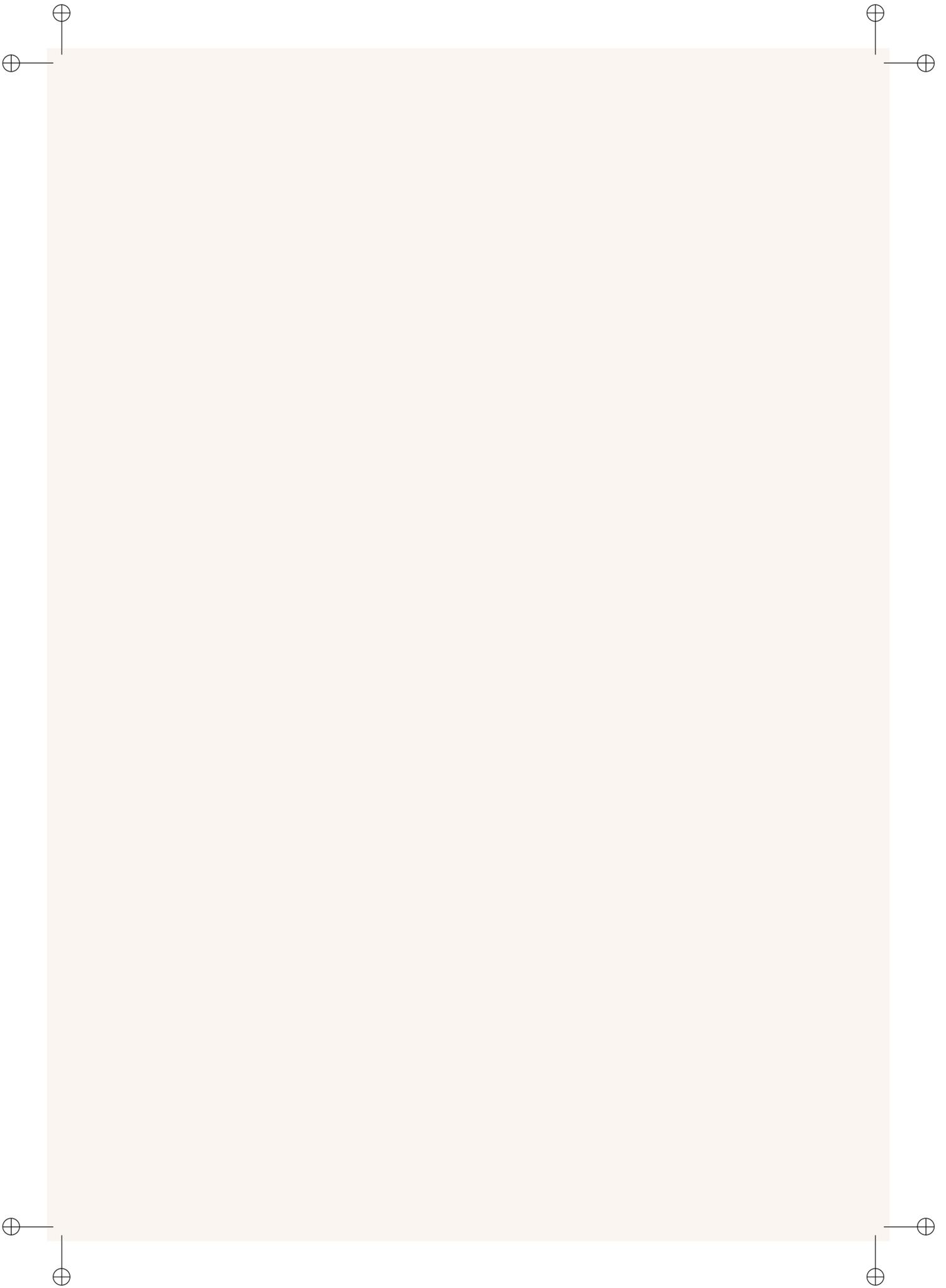
Viorica abaixou a cabeça e lágrimas brotaram de seus olhos. Ela implorou às formigas para restituírem sua liberdade, mas as teimosas criaturinhas ficaram em silêncio e logo ela se viu sozinha naqueles átrios escuros.

Oh, como Viorica chorou e lutou e puxou seus belos cabelos. Então ela começou a tentar cavar um buraco com seus dedos macios, mas tudo o que ela cavava era repostado tão rápido que finalmente ela, exausta, se atirou no chão em desespero. As formigas trouxeram-lhe as mais doces flores e néctares e mel para matar sua sede, mas todos os seus lamentos ficaram sem resposta.

Com medo que seus lamentos pudessem ser ouvidos do lado de fora, as formigas construíram mais e mais até que a montanha ficasse tão alta quanto o pico Varful Cu Dor, e eles chamaram sua montanha de Furnica, ou 'a Formiga'. O filho do rei há muito desistiu de cavalgar ao redor da montanha, mas, no silêncio da noite, pode-se ainda ouvir o som do choro de Viorica...

Bibliografia

JARVIS, Shawn e BLACKWELL, Jeannine (2001). *The queen's mirror: fairy tales by German Women (1780-1900)*. Lincoln: University of Nebraska Press.



Female characters in Carmen Sylva's *Short Stories*

Onorina Botezat¹



¹ Faculty of Foreign Languages and Literatures, Dimitrie Cantemir Christian University, Bucharest, Romania.

La femme doit subir l'amour, souffrir pour enfanter, partager vos soucis, conduire votre maison, élever votre famille, être jolie et aimable par-dessus le marché.
Que disiez-vous donc de sa faiblesse, tout à l'heure? (SYLVA, C., 1882: 39, 1st edition)

The *Short Stories* written by Carmen Sylva – poet, mother and queen – are translated from German to French in 1886, by Félix Salles, with the queen's authorization. Published with the Librairie Hachette, the work is preceded by a comprehensive biographical note on the author, where Salles, an Austrian born French man of letters, notes that the *Short Stories* are based on *Handzeichnungen* (Hand drawings, published by Alexander Duncker, Berlin, 1884) and *Ein Gebet*.

The *Short Stories* are translated in Romanian under the title *Nuvele* in 1888, by GION and published with the publishing house Editura Librăriei Socecu & Comp. in Bucharest (București on the cover). Gheorghe Ionescu-Gion, by his full name, was a journalist, publicist and official at the Ministry of Public Instructions and Cultures, member of the *New Journal* group and he also translated the novel *Astra* (Socec, 1887), written by Dito and Idem.

The Romanian *Nuvele*, that unfortunately have no preface or note from the translator, include eleven short stories: O scrisoare (A letter), În voia vântului (The wind's will), Simplu de tot (Simple as that), Sirocco, Noapte de lună (The moon night), Noroc nemțesc (The German's luck), Sirena (The mermaid), Rea întâmplare (Bad happening), Fericiții (The happy ones), Sângerul (The dogwood), and Năluca (The ghost). The French edition gathers only ten stories: Une prière (A prayer), Une lettre (A letter), Une feuille au vent (A leaf in the wind), Tout simple (Simple as that), Dégel (Föhn), Nuit de lune (The moon night), Sirène (The mermaid), Les heureux (The happy ones), Le hêtre sanguin (The sanguine beech), and Revenants (The revenants). As we can see, there are three stories that lack subsequent translations in the above mentioned editions: Noroc nemțesc (The German's luck) and Rea întâmplare (Bad happening) do not appear in the French edition of the *Short Stories*, while Une prière (A kind request) is not included in the Romanian *Nuvele*. When quoting from the French edition, we shall use the original text while for the Romanian edition, we shall give our English translation.

La femme perdue ne voit dans la femme honnête qu'un miroir qui lui montre ses rides; elle voudrait le briser de rage. (SYLVA, C., 1882: 41, 1st edition)

Berthalda and Editha, the brunette and the blonde, the passionate and the

timid, are the main female characters of the first short story of the French edition, *Une prière* (*A prayer*). Raoul, brother for Berthalda and cherished beloved for Editha, is meant to become priest and overcome his maternal heritage of nonobedience; he struggles between the family duty and his love for Editha. *Ein Gebet*, the German title of the story, was inspired from real events, as Salles mentioned in the foreword (SYLVA, C., 1886: 64) and was described by the Romanian historian Nicolae Iorga, as being of inferior quality than the the *Fairy Tales of the Pelesch* and resembling the Werner's style: «Combien reste inférieur le vague récit romantique *Ein Gebet*, qui est de la même époque, avec son sujet d'amour romantique, à la façon d'un Zacharias Werner, mais sans rien des suggestions mystérieuses de l'époque ou florissait ce gout, maintenant si périmé» (IORGA, N., 1935: 29). Editha seems to be supportive and understanding of Raoul's future, for loving him means accepting his will and she is determined to become a nun, while Berthalda confronts them both, wishing to be free as a dragonfly, for she is not made to kneel, pray and sing. The scene, set in a prairie, near the woods, introduces three young people envisaging their future: Raoul could see himself a priest, Editha resembled already a nun and Berthalda wished a life full of joy, gold brocade, big neckless and rings on all fingers. As we shall see that Isi, the main female character from *A leaf in the wind*, took after her mother the bad feature, in this short story as well, Carmen Sylva puts an emphasis on the genetic heritage of a child, so that Raoul overheard his grandmother's demand upon conducting him to the church's school for him to be treated very strictly, as he had taken after his mother and was predisposed to everything that was evil. It took him a long time to overcome the sadness that those words provoked. Nevertheless, life proved wrong the grandmother, for Raoul was the best pupil in school and was very dedicated in pursuing his studies, while Berthalda, who always thought of herself that she took after her grandmother and was the loved and the spoiled child, ended to embrace the evil and by means of a sorceress brought death to her friend Editha, being jealous that the young man that was supposed to marry her – Tassilo – chose the young, shy and cold blonde instead.

Berthalda rapporta ces paroles à Tassilo, en ajoutant:
«Ce n'est pas ainsi que je comprends l'amour.
– Non? Dit Tassilo; c'est alors une autre sorte d'amour...
– Que lequel?
– Que l'amour ordinaire.
– Ces blondes sont froides, en général.
– Vous croyez?
– Oui, je le crois, affirma Berthalda, et elle le regarda en face.
– Peut-être les brunes sont-elles trop ardentes?
– Probablement le feu est trop chaud pour la glace» dit-elle et elle s'éloigna.
(SYLVA, C., 1886: 82)

Tassilo's parents arranged the marriage with Berthalda's grandmother but little by little, Tassilo felt in love with Editha. However, at a point, he was determined to fulfill his parents' will and ask Berthalda's hand, but right in front her door, he overheard voices. It was Berthalda shutting at her friend and accusing her of doing everything to take Tassilo away from her.

– C'est toi, toi seule qui l'as détourné de moi; car il m'était destiné par ses parents et les miens; mais il a fallu que tu te misses entre nous, avec ta douce voix! Il t'a fallu pleurer devant lui, pour l'attendrir; il t'a fallu te pâmer, pour l'effrayer et le rendre jaloux, quand on disait que tu étais amoureuse de Raoul! Toi, fille sans pudeur! Qui sait quel philtre amoureux tu lui as fait boire, afin qu'il oubliât la noire sorcière et qu'il s'amourachât de ta figure de poupée! A combine de jeunes gens veux-tu donc encore faire tourner la tête? – dis-le tout de suite afin que je les prévienne!

– Mais, sanglotait Editha, tu sais bien toi-même que veux me faire nonne! (SYLVA, C., 1886: 91)

The fragile line of the magic story that the author introduced once Editha met a woman in the street, telling her to stay away from the priest and urging her that the evil would come from the priest's hand, reappears with Berthalda pretending that Editha used a magic philter to make Tassilo love her. The confrontation hurt Editha deeply. She was there struggling, trying to find her way through, between her friend and her mother and the love of her life. On one hand she loved Raoul and wished to become nun to keep their love sacred and on the other there was Tassilo who wanted to marry her, thus bringing joy to her mother, who saw in that a secure future for their family and causing a fight between friends, upsetting Berthalda. Tassilo heard Berthalda obliging Editha to refuse the marriage and threatening with death her friend rather than giving her place, near Raoul. The day of the marriage was approaching and Berthalda was pale, depressed and turned to a witch, as she said. The author chooses not to be explicit about the person who goes to see Barbara «une femme soigneusement voilée, et enveloppée de vêtements flottants qui déguisaient toute espèce de forms» (SYLVA, C., 1886: 101). The sorceress read in the mysterious woman's hand that she inherited from her mother the hate and the ugly. Under the threat of revealing her real occupation and be burned in front of the village, Barbara handed the woman «a little object» that she would put in the church the night before the marriage. So that when Raoul found all the needed strengths to officiate the marriage of his true love to another, Editha cried «Raoul» with her opened arms and fall dead.

After she was buried, Berthalda confessed to Raoul – the priest, that overwhelmed by hate she went to search advice from Barbara, and took to the church what she gave her. Like in other short stories where the author argues the genetic inheritance, she also drafts events that recreate the parents' or grandparents'

path, as to give one more proof that the destiny is more powerful than us, so is the case in the *Une prière* (*A prayer*) where Raoul's sister asks him for forgiveness with the same words they heard stories about their mother: «C'est pour cela que me voici: sauve les innocents, dis qu'une pauvre pécheresse t'a confessé son crime et que tu as...» (SYLVA, C., 1886: 111). Raoul didn't give pardon to his sister. After such a long and painful night, Raoul welcomed the morning with the white hair. For receiving the confession of the criminal, he had to leave the village and was sent to the Orient, to the pagans. At the end of the story we learn that he returns to his village, kneels at Editha's funeral tomb and finds a letter from his sister that reads: «A présent, tu peux me pardonner, Raoul. Prie pour moi, car prière est sainte, je crois à sa puissance. – Moi aussi!» dit Raoul, et un profond soupir sortit de sa poitrine, «moi aussi!» (SYLVA, C., 1886: 116).

Une femme malheureuse est une fleur exposée à la bise; elle reste longtemps bouton, et, Lorsqu'elle devrait s'épanouir, elle se fane.
(SYLVA, C., 1882: 46, 1st edition)

O scrisoare / Une lettre (*A letter*), the first story in the Romanian edition and the second one in the Salles's translation tells the narratives of two female friends, Agata and Sofia, through the letters they write to each other, after sixteen years of silence. Agata dreamed of a true love and married, within her family arrangements a wealthy man. Sofia Lehn, on the other hand, dreamed of a «Don Juan, rich, thin and pale, in conflict with himself and the world, that eventually would have been brought to life by her» (SYLVA, C., 1888: 7) and married a simple man, void of poetry. Sofia begs for another letter from her friend, after such long period of silence, that she presumes based on Agata's motherhood happiness, for she knows that at some point in life one would find pleasure in talking, rather through a pen than through words – an autobiographic feature of the author, that mentioned in her memoirs that once something important happens, she needs to put it on paper, by means of words, otherwise the event is not remembered.

The moment Agata sits at the table to write back to her friend Sofia is very tensioned as she tries different modes of beginning the letter where is to say «my beloved» is a bad opening for someone that one hadn't written to in twenty years, or to say that the received letter brought «great joy» was another lie, or to pretend that Sofia's son coming was also a joy was another lie. Carmen Sylva underlines the whole spectrum of feelings that women live when meeting friends from their youth: panic, hypocrisy, the need to show big, the fear to seem less

successful. From here the observation that a simple conversation with an old friend brought two lies in the first line: «Une simple causerie avec une vieille amie, et, dès la première phrase, deux mensonges!» (SYLVA, C., 1886: 121).

Writing back to her friend, made Agata to remember everything that happened in her life and she even asked herself where to begin with. She very soon discovered a disorder in her husband's behavior, a mental illness that miraculously had found a cure in the end. Confronting the drama of an unhappy marriage and a duty to remain devoted to her husband, Agata depicts in the letter to her friend Sofia some of the stereotypes, proposed by the author, in the style of already published aphorisms *Les pensées d'une reine*, published in Paris, by Calmann Levy in 1882: «You women are all the same: once you see someone polite, you become very familiar» (SYLVA, C., 1888: 23). The author also approaches sensible matters – the domestic violence: «Reinhold has not brought me the less sign of happiness and was so violent, beyond limits, he made me tremble and there were times when I hid only hearing his steps» (SYLVA, C., 1888: 12) and the jealousy that brought unhappiness to the couple: «It took me years to understand how jealous he was. After parties, he was very irritated and have me lectures all night long» (SYLVA, C., 1888: 12) or «God, how many stories he invented! How many times he searched the house upside down to find the pretended rival whom I would have hidden.» (SYLVA, C., 1888: 14). As it was not enough to make her life miserable, their only child was ill as well and through the tough years when she was the single one to take care of her husband and child, Herbert – a generous man that hosted them – supported her with abnegation and love. She spent so many nights on her knees to pray to take the right decision, to make him leave, but when morning came she could not wait for him to come over. He would keep the right distance and tell her that he loved her as a brother, but one day he made a declaration «solennellement, chaleureusement» (solemnly, warmly) (SYLVA, C., 1886: 147) in the French edition and «foarte viforoasă» (very stormy) (SYLVA, C., 1888: 48) in the Romanian one, a declaration that one could find only in books. And it was a very peculiar declaration, it was about the fact that a divorce was possible and it was not a crime in case of incurable madness and the answer was unexpectedly noble: she could not love him anymore, if she were to be unfaithful. With his broken heart, Herbert concluded that there was hope for a mad man, but there was no hope for him, so who was unhappier? In balancing her thoughts and feelings, Agata brought some very modern arguments into thinking, as what if Herbert would not suffer her child, or if Reinhold would heal and come back and suffer. The woman remained strong, although she suffered almost physically from the choice she had made. They hold each other in their arms though, when the letter announcing Reinhold's healing and come back. She thought of herself than that she did not

die. And like a magic, Heny – their child, stood right on her feet and said her first word «mother». They spent their life quietly, walking and reading together. Heny grew up, but said only a few words that only her parents understood. At the end of the letter, Agata concludes that she does not have a home to welcome a young boy but thanks her old friend for writing her, admitting that all of that memories made her good. An interesting footnote at the end let us know that this story was translated by Miss L. M. that might be Livia Maiorescu, the daughter of Titu Maiorescu and Clara Kremtitz, who also translated Carmen Sylva's *Bate la ușă*.

Les femmes combattent surtout dans leurs enfants les défauts de leur mari et ceux de sa famille. (SYLVA, C., 1882: 46, 1st edition)

The short story *În voia vântului / Une feuille au vent (A leaf in the wind)* frames some universal, though quite modern for that time themes, such as destroyed and reconstructed families, the oppressed love of children towards the departed parents, and the difficulties that the step parenting brings.

The short story opens with a childish cry: «Tous les petits oiseaux, les petits renards et petits ours ont une maman! Il n'y que moi qui n'en aurais pas?... Maman, maman!» (SYLVA, C., 1886: 157). Somewhere on a hill, under a tree – so typical décor for the author that grew up on German woody and green land, from what she has chosen a part of her nom de plume – the child cried in a woman's arms, asking her to stay, for the sake of her and her little brother. The woman replied with trembling lips: «My little snowflake» (SYLVA, C., 1888: 66). Félix Salles chose to keep the German word «Ma Schneewittchen» (SYLVA, C., 1886: 157) and within the frame of a footnote explained that the «Schneewittchen is the white and rose girl of one of the German fair tale published by the Grimm's Brother, almost the Snowflake» (SYLVA, C., 1886: 157-158) upholding the culture-bond element, while Gion translated it directly Snowflake. When a male voice shouted loudly for his little angel to come home, the woman took off violently the little girl arms from her and ran away. As for all characters, Carmen Sylva takes time to pause from the action and to portrait in details the personages: the color of their hair, eyes, eyebrows and lashes. Luisa had black, big eyes and curled black lashes. Her father did not know that she was in her mother's arms, as no one knew, for Isi wiped up her tears. Her stepmother tried to gain her heart, but every time she started a conversation with Isi, the girl was cold, rude and in denial. When she said that they have the same names, she was Elisabeta, but people called her Elsbeth, the little girl responded that she

was not at all Elisabeta, but Luisa, as her mother. Isi faced with disgrace and repulsion that her father was going to marry for the second time. At first she thought that he was bringing back their mother, but once she was told that it was Elisabeta she shouted that she would like to live with her mother, because she was alive. The author depicts little details that a step parenting brings: before the second marriage her father did the schooling with her, now she has nanny, the long walks in the park that she enjoyed with her father, now are scheduled alone, her father spending all of his time with her step mother. She once told Isi that «A divorced man is not a widow. And if it is hard to replace a mother that is passed away, there is nothing to do against the mother that lives. But I am better than her» (SYLVA, C., 1888: 76). Things went worse and worse, till one day, when confronted by her father to apologies towards her stepmother, Isi said that «it is not a sin to love both parents, her mother and her father» (SYLVA, C., 1888: 80).

With her perspicuous talent of observation, Carmen Sylva puts the wisdom in a child's mouth and give her parent the stereotyped role of a divorcee: «Your path is between them: choose» (SYLVA, C., 1888: 80), what resembles another Queen's aphorism: «Quel douloureux spectacle de voir l'enfant servir de refuge et de protection à la mère!» (SYLVA, C., 1882: 49, 1st edition). Isi chose to move to her mother, along with her brother, Wolfgang. The author completes the portrait of troubles by drawing the other reconstructed family, her mother being remarried as well. While in the father's second family there was jealousy between the stepmother and the daughter, in her mother's second family, where Isi found stepbrothers as well, Wolfgang – for whom was no space in the house, because he was not expected at all – was oppressed and eventually sent to a boarding school and poor Isi was a step from being abused by her stepfather. The reader may observe the inequalities among children regarding the financial matters, there was no money for Isi's lessons, but the rest of the children were tutored. Surprisingly, the jealousy arose between Isi and her mother, when the late told Isi that «Papa is preoccupied only by you» (SYLVA, C., 1888: 94). Isi found the expression «papa» as inappropriate as the request of her father to call her stepmother «mother», arguing that she could not call two men «father» nor two women «mother». After the terrible incident with her stepfather she returned to her father's house and found him dying. Like her mother at the beginning of the story, he called her «Schnee... Schneewittchen!» (SYLVA, C., 1886: 178), recognizing his beloved daughter before lying dead.

Without her little brother, her father dead and with no intention to return to her mother's house, Isi turned to her father's sister and asked her aunt to take her in, under the promise that she would take care of her. At her aunt's home, Isi took lessons of French, English, dance and read a lot. Her first ball was

a triumph. She met there her true love, officer Rense. Carmen Sylva uses the same framing to let her characters discover the truth, overhearing conversations. Isi listened at the door all Rense's mother told her aunt and overheard a very inflamed conversation between Rense and a friend at a ball, both underlined the fact that she was orphan and her mother left the Christian path very early, leaving the family. Rense's friend even mentioned that «Such a girl is to be loved, but not married!» (SYLVA, C., 1888: 117) and recommend him to wait until another marries her and then take advantage and comfort her. It did happen, Isi married an old man Von Rune. But she did that because it was the only possibility to inherit the money her father had left her and she needed that money to bring her brother back from the boarding school and take care of him, as a mother. She confessed her aunt that «Be him or another, they are all the same. Love is something ridiculous» (SYLVA, C., 1888: 119) and from the day of her marriage on she never was a Snowflake again. After the marriage, she changed a lot, becoming a cold and insensitive woman, caring only for her brother. One day he would find out that he was the real son of their stepfather and very ashamed of the news left the country. Isi did follow him because she wanted to prove everyone that she was nothing alike her mother – frivol and easy. They made an understanding that within a year the one who would not write is dead. Along with the first letter from her brother, Isi received one from Bertha Rune, Von Rune's wife. The letter announced her that there was another wife, Luisa Rune and three children. It was of course the possibility to sue the man for bigamy, but in that case Von Rune would face prison and Bertha's children – the poorness. Isi could not bear the thought other children would live misery like her. She wrote back to her brother that she was coming to him and to Bertha Rune that she would disappear for the sake of the children. The story closes up the loop of the intrigue with Isi's words: «Just like her mother! Just like her mother! [...] At least, I didn't hurt anyone... O! Mother, mother! If only you could see me» (SYLVA, C., 1888: 127).

Souvent la vertu de la femme doit être bien grande, puisqu'elle doit suffire pour deux. (SYLVA, C., 1882: 49, 1st edition)

In the epistolary style, that would grow and develop more during the collaboration with Mite Kremnitz, under the nom de plume Dito and Idem, the short story *Simplu de tot / Tout simple (As simple as that)* sets up a scene in which a young lady – Susănica – Suschen in the French version, married to Leon – confesses to her mother her unhappy marriage and the difficulty that she has

to deal with the prejudices of the society: «Oh, my, one year of marriage and no sign of a child!» (SYLVA, C., 1888: 135). The story is filled with examples of gender differences, in a short and condensed exposure: «Men are absolutely different from us. They don't understand a lot of things. For example, they don't know what offenses and hurts us, and each minute they find something that is not decent nor opportune» (SYLVA, C., 1888: 136) or «Leon would say Oh! Women; caprices and nerves!» (SYLVA, C., 1888: 139). That is quite interesting to observe the difference of syntactic choices Salles and Gion make when translating the text: while the first puts a question mark after the idea «Men are absolutely different from us,» thus creating a question of a young married woman addressed to her more experienced mother, the second puts a period, turning it into a statement, more of a general truth. The differences occur in the way Salles and Gion cut the ideas into paragraphs, the French translation presenting long paragraphs that gather more ideas within, while the Romanian edition of the *Short Stories* designs for each idea a layout space. There are semantic differences as well, Gion chose a French expression «un casse-tête chinois» and a French calque «pasiență» for patience, both in italic letters and added to the text, in order to underline Susănica's point of view towards the marriage that she found «a game of patience» (SYLVA, C., 1886: 145 and SYLVA, C., 1888: 205).

She is so desperately unhappy in her marriage that she wishes to die. Like Isi, Susănica does not believe in love:

«Oh! mother! Why could not I remain forever a girl?! I can't stop laughing when I hear some people talking about the honey moon, and when I see the young ladies burning of wish to know something about those happy times! Those sweet weeks are at home! near father and mother the months are made of honey, and the years are short as days. When you marry, then days become years! Oh! You cannot imagine how old I feel! I wonder that I don't have wrinkles or white hair, that old I feel» (SYLVA, C., 1888: 136-137)

The story addresses another issue in marriage, the lack of communication. Leon finds the letter before she has the time to send it and the outcome dismisses all the prejudices enounced, he promises to change and is thankful to have found the letter, otherwise they would have been miserable all of their lives.

The title of the short story *Sirocco*, given by Gion and translated by Salles in French *Dégel* with the footnote «*Föhn* – a name for the South wind that melts the snow, a kind of sirocco» (SYLVA, C., 1888: 213) represents another example of the personal touch of the translator.

Frosi, the most beautiful girl from upper Rhine, is a very beautiful and strong woman that loves and cherish her husband, standing by him and caring for him through his recovery after being shot and disfigured. But his ugliness causes her repulsion and disgust. A strong character, Frosi struggles with her feelings. She

addressed her priest for answers and both Matei – her husband – and her wished to die rather than living in unhappiness. Depicting the characters, the author uses gender assumptions to switch roles: Froși is strong and made of steel, like a man and Matei, with the illness becomes «like an old lady: he complained and whine all the time.» (SYLVA, C., 1886: 185)

In *Short stories*, Carmen Sylva addresses important issues ahead of her time, approaching social and familial problems, framed in short stories based on simple, everyday situations, thus drawing a picture of the Romanian society at the end of the 19th century. She openly sets scene for the unhappy marriage – Agata and Reinhold in *A letter*, Susănica in *As simple as that*, the divorce – as a legal choice for an unbearable situation, like the observation that one could get a divorce, if the spouse was mentally ill, without committing a crime, in *A letter*. The author approaches the divorcee's children's trauma as well, underlining the fact that a child may choose to love his real parents, even if they are apart, as Isi who couldn't call two women mother and two men father, in *A leaf in the wind* framing the whole picture of the reconstructed families. We find the social blamed topics like the bigamy in *A leaf in the wind* and the domestic violence, in terms of verbal and physical abuse: confronting jealousy, Agata cut her hair to stop her husband being jealous; Wolfgang, Isi's brother was beaten by his stepfather and Isi was abused by her stepfather. And finally, Carmen Sylva depicts women's insecurity, depending on a marriage, the lack of money for children's education and the maternal love – Heny, *A letter*, Isi, *A leaf in the wind* or Susănica, *As simple as that*.

Bibliographic references

SYLVA, Carmen (1882). *Les pensées d'une reine*. Paris: Calmann Levy.

SYLVA, Carmen (1886). *Nouvelles*. Traduites de l'Allemand avec l'autorisation de l'auteur et précédées d'une étude biographique d'après des documents originaux par Félix Salles. Paris: Librairie Hachette et C^{ie}.

SYLVA, Carmen (1888). *Nuvelé*. Traducțiune de GION. Bucuresci: Editura Librăriei Socecu & Comp.

IORGA, N. (1935). *Pour se souvenir de la reine Elisabeth de Roumanie*. Bucarest.

Carmen Sylva, rewriter of folklore

Maria Măţel-Boatcă¹



¹ Associate Professor, PhD. Faculty of Foreign Languages and Literatures, «Dimitrie Cantemir» Christian University of Bucharest, Romania.

Carmen Sylva is the pen-name used by Queen Elizabeth of Romania in the 19th century, a name under which she achieves two goals: she publishes her prolific literary work and, at the same time, she helps consolidate the reputation of Romanian culture, and especially that of Romanian literature, in Western Europe.

If Carmen Sylva's literary texts are mainly the result of a process of original creation, however, another undeniable proof of the writer's imagination is her rewriting of both Romanian and German legends. Our approach focusses on the volume *Pelesch-Märchen*, written in German, and published in 1883. The tales were translated both in Romanian and in English, and the first ten of them were included in the volume *Legends from River and Mountain*, printed in 1896. The texts were also translated in Russian, French, Hungarian, Italian, Serbian and Dutch, all these versions having been published before 1898. The Romanian version is entitled *Poveştile Peleşului*, and, since the first issue published in 1908, new editions of the collection appeared in 1933, 1991, and 2016.

Based on Romanian legends explaining the appearance of mountains such as the Jîpi, Piatra Arsă, Furnica or Vârful cu Dor, that of rivers and waterfalls such as Ialomiţa and Urlătoarea, the short stories are conceived in the Romantic vein. I. Oprea even describes them as «gothic fantastic» (SYLVA, C., 2016: 4th cover), an affirmation which can easily be supported by quoting the abounding mystical elements. Nevertheless, starting from the folkloric inspiration and continuing with the dichotomic characters portrayed as tormented heroes and with the frequent depictions of natural elements mirroring human misfortune, a significant number of themes converge towards the idea of a Romantic rendering of Romanian folklore.

Moreover, the texts have a supplementary finality: they are written with a view to present – and represent – Romanian culture for the benefit of the foreign reader. Thus, the ethnological details pervade the narrative structure, and they are corroborated with physical portraits tending to emphasize an imagologically coherent typology.

The maidens seemed to hover in the air, as though their dainty feet, peeping out from the narrow petticoat, never touched the ground. Their shifts were gaily and richly embroidered, and glittered with gold, like the coins that hung on their necklets. The dance moved on, in circles both great and small; ceaselessly it moved, to the ceaseless music of the lute-players, like the pulsation of a vein, or an undulating wave. (SYLVA, C., 1896: 39)

The numerous characterizations of naïve fairy-like young girls and of braves create the general image of an innocent people of shepherds, in-between the Voltairean «kind savage» and biblical Adam and Eve before their fall from Paradise.

The atmosphere rendered is that of a magical realm, simultaneously fantastic and real. The region surrounding the Peleş Castle is depicted as a sentimental geography, the legendary explanations being embellished with imaginative considerations on human behaviour, destiny or relationships.

Descriptions of natural elements and landscapes border on hyperbole, as is the case with the personifications used in the depiction of the two mountain peaks called «Jipi» (in Romanian, «Jepi»):

There is in Roumania [sic] a group of mountains named the Bucegi-group. Among these the two peaks of Jipi tower aloft, close together, as though gazing defiantly at one another, and between them the Urlătoare, or «roaring stream», dashes down, a cloud-like waterfall, into the valley below, and storms onward over every barrier towards the town of Prahova (*Ibid.*: 3).

The Jipi are proud as only two men could be and they defy each other in the manner of two warriors awaiting confrontation. Moreover, the waterfall «Urlătoarea» acquires itself the capacity of an attacking army while rushing over all possible obstacles on her way to the town of Prahova. At present, however, «Prahova» is the name of an administrative district, and it does not denominate a town or a city.

The succinct frame of the Romanian legend is supplemented with omniscient renderings of the characters' banter or inner thoughts. For instance, after having enumerated the typical folkloric comparisons related to masculine physical beauty – «They were *as fair as morning and evening, as slender and straight as lances, as swift as arrows, as strong as young bears.*» (*Ibid.*: 3. Our italics.) – the narrator resorts to a reinterpretation in indirect speech of their brotherly jokes on their future spouses:

They often jestingly declared that they should have to wed one wife only between them, since they were sure never to find two quite alike, and that the best plan would be for them never to wed at all. But of this their mother would not hear, for she longed to cradle her sons' sons upon her knee and sing them lullabies. (*Ibid.*: 4)

Numerous digressions are used in order to convey authenticity, but also with an explanatory purpose. In the legend *The Jipi*, Carmen Sylva provides the reader an image of daily life in a Romanian home, with detailed costumes and with the mother embroidering, spinning or weaving by the fire while the rest of the family, having performed their usual assignments, gather around her for comfort and companionship:

She would often sing the ancient lays of their country to her boys, of an evening, while she sat spinning and the noble lads hung fondly about her.

Andrei would kneel at her feet, while Mirea leant upon the arm of her chair, and drew in the sweet scent of the heavy, dark braids that shone lustrous through her delicate white veil (*Ibid.*: 4).

Other authorial intrusions are part of an imaginative register, expressing a variety of feelings – maternal and filial love, mutual respect and appreciation, but also subtle critics against patriarchal or masculine authority, and even a certain admiration for the widowed mother’s charms which could be interpreted in oedipal terms:

«We shall find no wife worth our mother», continued Mirea, kissing the veil upon her head.

«Thou dost cast them all into the shade», laughed Andrei, and kissed the fingers that were spinning such wondrous fine threads.

«Our father was a happy man», cried the one. «And we are lucky children», rejoined the other. Then the mother would smile at the tender dialogue, and tell them tales of their grandmother, and of the rough times she lived in – of her stern father and yet sterner husband (*Ibid.*: 5).

In *Furnica*, the dialogue between Florica and her aging mother reveals a set of feminist convictions, surprisingly modern for the time: «The men do but make a deal more work for us», said she; ‘for we must spin and stitch and weave for them as well as ourselves, and then we never find time to get the field-labor done’» (*Ibid.*: 72-73). The young girl argues that, in spite of her renowned diligence, she does not embrace marriage because of the encumbering supplementary work it would inflict on her. After having accepted to live as a queen of ants, Florica discovers reciprocal love and tries to flee with the king’s son, but is imprisoned by the jealous ants in an enormous ant-hill which becomes known as the Furnica Peak (the Romanian word for «ant»).

The text includes allusions to several folkloric Romanian tales. An example of intertextuality consists in the fact that Florica’s roaming the village during her first escape from the ant-hill is described with the same stylistic devices, conveying the same loneliness in immortality as the return of a sad Prince Charming from fairyland in *Youth without end and life without death* (*Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, a well known Romanian fairy-tale).

Everything looked greatly changed to her, and she thought she must have been away a long time. She began to reckon how long it could have taken the ants to build the great mountain wherein they dwelt, and said to herself that it must have been years. Her mother’s grave was no longer to be found, the spot was so overgrown with grass and weeds, and Viorica wandered about the churchyard weeping, since here too she was nought but a stranger (*Ibid.*: 61-62).

Unlike the unhappy prince, who slowly decays and transforms into ashes once he reaches his earthly native land, Florica survives her voyage and even succeeds in meeting her beloved, only to find herself at the mercy of the betrayed ants upon return.

In the legend entitled *Vârful cu dor* [*The Peak of Longing*], in exchange, the authorial intrusion diverges from rhetorical amazement, meant as a *captatio benevolentiae* device – «What a stamping and shouting there were amid the merry dancers!» (*Ibid.*: 39) – to theatrical directions concerning the heroes' posture, gestures and mimicry: «Only for a moment had his eyes glanced uncertainly around; now they had discovered what they sought, and their sparkling gaze was fixed upon a maiden, who did not seem to notice him at all» (*Ibid.*: 40).

The simplicity of the folkloric tale is significantly challenged and these expressions of authorial subjectivity converge towards the Romantic preoccupation for the psychological aspect of characters' evolution.

With Carmen Sylva, national representation is multi-layered, comprising both a historical and an ethnological dimension. In the historical perspective we may include themes like Ovid's exile in Tomis (from the short story entitled *The Serpent Isle*) or Romanians' battles against the nomad invaders. In exchange, elements of the ethnological perspective consist in the detailed presentation of Romanian costumes (the boy's head cover worn by Urlanda, Jonel and Irina's folk dress), dances like *hora* or pastoral traditions, such as the departure of sheep from the mountains towards the Danube in the autumn.

The Romantic elements are overwhelmingly present throughout the tales. Among others, the vast majority of characters are tormented, at odds with destiny and with themselves. It is the case of the young lady Urlanda, haunted by a forbidden love for two brothers and whose dual personality would ultimately lead to suicide. Moreover, fantastic creatures are frequently evoked as an element of the Romantic fairy-tale atmosphere, and, at the same time, as a constant reminder of the stories' folkloric origin.

«But who art thou, *little wood-fairy*? Perchance some *witch* in disguise, who will work our undoing.» «Who can say?» answered the maiden. «Perhaps I am a witch – grandfather often says so; and, indeed, I have only been with him a week yet, and he has had no more of his old pain since I came» (*Ibid.*: 7. Our italics.).

The shepherd Jonel, from *Vârful cu dor*, is torn between his beloved sheep, a symbol of his social function but also one of his dignity, and the sacrifice required by the woman he admires. He chooses to obey Irina, who, in reality, disregards his passion:

Now of a sudden the lute-players stopped upon a shrill, high note, the lads each turned their partners round under their arms and once about, and Jonel

drew Irina's hand downwards with a firm grasp. There was deep significance in this, but Irina only shrugged her shoulders and laughed (*Ibid.*: 41).

Nevertheless, it is not Irina who betrays the promise of never ending love, but Jonel, who, alone on top of the mountain after having deserted his herd to the safekeeping of his friends, hears from the dwarf king that he is punished, paradoxically, not for his brief desire to join the underwater queen, but for having neglected his duty:

«Thou art surely to blame, Jonel; thou hast forgotten thy duty for the sake of a fair woman. Thy faithfulness to her is beautiful and great, but thine unfaithfulness to thy duty is greater; and though I may understand the feeling that overmastered thee, I cannot avert the punishment that awaits thee.» (*Ibid.*: 52-53)

Another undeniably Romantic element is the description of nature as mirroring human misery. Storms, wind, waterfalls, and deluge represent the background upon which suffering is projected. It is, for instance, the case of the scene when Jonel awaits his death accompanied solely by a violent tempest:

With a heavy heart did Jonel take his stand once more upon the lonely peak, around which the storm was still raging. Its violence increased with every moment, as though it would fain have cast down the solitary mortal from the height whereon he stood, to dash him into a thousand pieces. (*Ibid.*: 53)

Mystical atmosphere is created by portraying a variety of fantastic creatures. Some of them descend from Romanian fairy-tales, like Velva (an avenging creature of the forest, in Romanian, «Vâlva pădurii»), or the moon and her trail of stars personified as beautiful maidens (an allusion to «Zburătorul», the Romanian myth of impossible love). However, other heroes are inspired from German folklore, like the dwarfs who find the wounded shepherd, carry him in their underground realm, heal him with miraculous spring water and display his body in a manner similar to the display of Snow-White after having eaten the poisoned apple.

All these elements, as well as the Voltairean-like odes to the primeval innocence of man and the various dissertations on misfortune – a theme similar to the Romantic *mal-de-siècle* – integrate Carmen Sylva's work within the Romantic literary trend.

In the same vein, folkloric inspiration relies on a thorough rewriting of Romanian legends and myths. The author provides explanations for the appearance of mountains (The Jipi, The Peak Omul), rivers (Ialomița, Dâmbovița), waterfalls (Urlătoarea), and of plants (moss, water-lilies, edelweiss). Moreover, her work is also a reinterpretation of several Romanian myths: death as a wedding – for

instance, the shepherd in *Vârful cu Dor* calls his favourite ewe «Mioritza», an allusion to the homonym myth: «He passed his hand caressingly over their rough coats, and then called his 'Mioritza', or the ewe that led his flock. 'Brr, brr, Oitza', he called; 'brr, come hither'» (*Ibid.*: 45), unattainable or forbidden love (Traian and Dochia – *The Jipi*; Zburătorul – *The Lake*).

To conclude with, assuming her role both as a responsible queen and as a cultivated artist, as a Romantic rewriter of folklore, but also as a promoter of the Romanian culture and way of thinking, Carmen Sylva remains a Romanian by heart, creator of a European literary work.

Bibliographic references

NIXON, Laura Elizabeth (2014). *The 'British' Carmen Sylva: recuperating a German-Romanian writer*. PhD thesis. University of Nottingham. URL http://eprints.nottingham.ac.uk/13946/1/Laura_Nixon_-_PhD_thesis.pdf. (October 5th, 2016)

RAY, Sheila (2004). «Eastern Europe: Bulgaria, Poland, Romania». In HUNT, Peter (edited by). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London and New York: Routledge (2nd edition), volume 1, pp. 1042–1044.

SYLVA, Carmen (1883). *Pelesch Märchen*. Leipzig: Wilhelm Friedrich (1st edition).

SYLVA, Carmen (1896). *Legends from River and Mountain*, translated in English by Alma Strettell. London: George Allen (1st edition).

SYLVA, Carmen (2016). *Poveștile Peleşului*. București: Saeculum I. O.

WARNER, C.D. et alii (1917). *The Library of the World's Best Literature. An Anthology in Thirty Volumes*, chapter Elisabeth, Queen of Roumania (Carmen Sylva) (1843–1916). Critical and Biographical Introduction. URL <http://www.bartleby.com/library/prose/5073.html> (October 10th, 2016)

<http://www.carmensylva-fwa.de/en/introduction.html>

http://www.carmensylva-fwa.de/blog/wp-content/uploads/2015/12/FSCSFWA_07_201502.pdf

<https://sylvaregina.wordpress.com/category/pelesch-marchen-povestile-pelesului/>

Carmen Sylva – the forgotten writer

Ana-Maria Chisega-Negrilă¹



¹ Associate Professor, PhD. «Carol I» National Defense University, Bucharest, Romania.

Introduction

Elisabeth Pauline Ottilie Luise zu Wied, later known as Carmen Sylva, was born in 1843 in Neuwied and became queen of Romania in 1869 when she married Carol I, who had been crowned the king of Romanian United Principalities (Wallahia and Moldavia) three years before. He was the first member of the Hohenzollern-Sigmaringen dynasty who ruled Romania and his reign was marked by national effervescence and by the wish for independence and sovereignty eventually established in 1877.

Queen Elisabeth supported her husband and acted as a protector and promoter of Romanian national heritage not only through her works, but also through her correspondence with cultural personalities from all over the world, but especially from Germany, France, Great Britain, etc. where she also published some of her poems.

It was a time for national reconstruction and reconfiguration of traditions of two regions, Wallahia and Moldavia, that had been apart for many centuries, but which eventually found their common roots. Admiring the items of the traditional Romanian arts, Carmen Sylva encouraged local artisans, not only through the workshops established around Pelesch Castle, but also by giving a personal example and wearing the Romanian national clothing on several occasions.

She was active during the Russo-Turkish War in 1877, founding hospitals and emergency services to treat the wounded and later she was involved in charity work, treating poor people and providing them with medication through *Queen Elisabeth Society*.

Literary activity

Considering herself first poet and then mother and queen, Carmen Sylva became the patron of Higher Education for Women and encouraged women to express their thoughts and feelings through writing. Fluent in German, English, French, and Romanian she wrote in all these languages under different pennames. She became an example for Romanian women, being a writer and then a promoter of Romanian artists.

Her early works were written in collaboration with Mite Kremnitz, one of her maids of honor, daughter of surgeon Heinrich Adolf von Bardeleben. They published together under the penname *Ditto and Idem*, between 1881 and 1889, and their cooperation resulted in a number of poems, novels, short stories, and a tragedy. As *Ditto and Idem*, they published: *Aus zwei Welten*, a novel, 1884, *Anna Boleyn*, historic drama, 1886, *Astra*, an epistolary novel, 1886, translated in 1887 in Romanian by G. Ionescu-Gion, *Feldpost (The Postal Service)*, *Rache*

und andere Novellen (The Revenge and Other Short Stories), 1888, *In der Irre*, short stories, 1887. They also published in Romania, at Edit. Librăriei Socec & Comp, 1887, a novel, *Bate la ușă (Knocking at the door)*, translated by Livia Maiorescu.

Actually, her first translations appeared in 1881 when, listening to Vasile Alecsandri's advice, she put together a book of poems by Eminescu, Bolintineanu, Alecsandri, Candiano-Popescu, Negruzzi, Romanian poets and writers, who were very well known at the time. In 1883, she published in Paris, at Calmann Levy Printing House, *Les pensees d'une reine*, with preface by Louise Ulbach,

Throughout her life, Carmen Sylva cooperated with Romanian artists, either supporting their work, translating their poems, or writing together in the same effort of promoting Romania and its people. In 1893, she published a German translation of the selected poems of Vasile Alecsandri and Dimitrie Bolintineanu, at the *Institut der graphischen Künste Carol Göbl*, Bucharest,

Her works were translated into Romanian, but also in other languages. In 1882, Titu Maiorescu published in Craiova, at Editura librăriei S. Samitca, a collection of four novels entitled, *Patru novele de Carmen Sylva, Alarcon, Bret-Harte, și din chinezește (Four novelettes by Carmen Sylva, Alarcon, Bret-Harte, and others from Chinese)*. Livia Maiorescu, Elena Rosetti, Lia Hârsu or Hélène Poénaro were responsible for the Romanian version of her works. *Flores y Perlas* was translated into Spanish by Dona Faustina Saez de Melgar while Edith Hopkirk translated into English *From memory's shrine* and *A Beai Queen's Fairy Tales* (MIHĂILĂ, R., 2013: 737).

She encouraged her ladies in waiting to write and even prefaced some of their writings as in the case of Bucura Dumbravă, whose novels, *Haiducul (The Outlaw)* and *Pandurul (The Pandour)*, were inspired by historical events, especially by the life of Iancu Jianu and Tudor Vladimirescu (id.: 739).

Even if Carol I was not so close to his wife's literary activity, he was familiar with it and to Mite Kremnitz's (DOCEA, V., 2013: 8) as he chose her to work with him on his biography.

Promoter of Romania

Throughout her life, Carmen Sylva militated against the segregation of German and Latin races, as she stated in a letter from 1887, and considered that the power of words and literature could bridge this gap. She used Romanian folklore to write a series of books entitled *From Carmen Sylva's Kingdom*, the first being *Fairy Tales of the Pelesch*, published in 1883 and given as book prize to children in its Romanian version. The book began with Carmen Sylva addressing her people as their mother:

Where crags the ancient forest crown,
 Where mountain streams dance wild adown,
 And countless blossoms spread,
 And odours sweet are shed;
 There lies the land – all glad and green –
 Where I am Queen! (STACKELBERG, N., 1890: 255)

The fairy tales are inspired by the local folklore, but contain motifs encountered in German tales, thus being an interesting combination of reality and imagination. The volume has thirteen stories that depict well-known places in the mountainous area of Sinaia intermingled with fictional and legendary characters of Romanian folklore and with other characters that are more frequent in German stories: *Peleşul*, *Vârful cu Dor*, *Furnica*, *Piatra Arsă*, *Jepii*, *Caraimanul*, *Peștera Ialomiței*, *Omul*, *Valea Cerbului*, *Cetatea Babei*, *Ceahlăul*, *Valea Rea* and *Robia Peleşului*.

Through the centuries (1887) is the second volume of *From Carmen Sylva's Kingdom*, where the writer collected other fairy tales, but also ballads written in prose ranging from the fall of Decebal to the taken of Vidin. They tell the story of Romanian national heroes, Decebal, Stephen the Great, but also of characters from Romanian ballads such as Meșterul Manole. Most tales have a tragic ending in accordance with the Romanian stories, but Carmen Sylva also explains this as, «when I let my characters die, I am only like nature, in which everything ends in death» (*apud* STACKELBERG, N., 1890: 257).

The next volumes should have contained legends of birds and flowers (as Carmen Sylva mentioned in her diary) inspired by *Păsările noastre și legendele lor* (*Our Birds and their Legends*) by Simion Florea Marian. Some of the stories appeared in many languages, but the project was not finalized.

However, she continued to write about Romanian heroes or popular characters. In 1892, she published a drama having the builder of Curtea de Arges Monastery (Manole) as the main character, and later she wrote the libretto of the opera *Neaga*, by the Swedish composer Ivar Hallström, published in 1904. The opera is set in Romania and depicts the life of peasants and people working in the salt mines.

She dedicated a couple of articles to the capital of Romania: *Bucarest*, par Carmen Sylva (S. M. la Reine Elisabeth de Roumanie in *Les Capitales du Monde*, no. 12, 1892, and *Bucharest*, an article by Carmen Sylva in *Harper's Weekly February*, 1893). In 1892, she also publish a book with the title *București* (translated by Dumitru Stăncescu) at Universul Publishing House, Bucharest.

Other works were written in Romanian and displayed her cooperation with Romanian artists: *În luncă. O idilă* by Carmen Sylva, illustrated by the Romanian painter, Nicolae Grigorescu, and dedicated to George Enescu, first published in

1904, in W. Wunderlings Hofbuchhandlung, as *In der Lunca, Rumänische Idylle*, the Romanian edition appearing one year later. In addition, she translated in English *The Bard of the Dimbovitza*, Elena Văcărescu's collection of Romanian folk-songs, and prefaced Bucura Dumbrava's *Der Haiduck*. She supported Romanian poets and she was a friend of Vasile Alecsandri and an admirer of Mihai Eminescu regardless of his opinion about regality.

Carmen Sylva – the forgotten writer

Regardless of her contribution to the promotion Romanian values at the end of the 19th century and the beginning of the 20th, her works have not had many later editions. Natalia Stackelberg was one of her first biographers and published *The life of Carmen Sylva (Queen of Roumania)* in 1890, and in 1905, George Bengescu published in Paris, *Carmen Sylva intime*, another account of the queen's life. Other biographies and articles were written during her lifetime, contributing to the image of Carmen Sylva as an unconventional and romantic character. However, the official biographies are far from the one she published in 1908, *Mein Penatenwinkel*, in which her life is presented in a different, more sincere light.

Her works were praised during her lifetime, being published and translated in many languages, but after her death in March 1916, her image as a writer began to fade. She was portrayed by her successor, Queen Maria, as a dreamer, a poet (she stated the Carmen Sylva considered that she could make anyone dream), an image contrary to the one she had all her life, as a militant for several causes (BADEA-PĂUN, G., 2014). It is true that at the end of the 19th century she appeared on covers of French magazines, a situation that made her become known as a model to young women who were then beginning their process of emancipation. Carmen Sylva liked publicity and used it to promote her literature and her involvement in charity. Her activity included tens of volumes translated in many languages as she managed to publish 2-3 books each year (id.: 5-6).

After 1916, her image fades or is distorted and her activities are soon forgotten in the turmoil of the World Wars. Some of her books continued to be published until 1940, but after that Romania fell under the communist regime, which tried to distort and even wipe out the contribution of regality to the formation of the modern State. Some of her poems and fairy tales were still reedited until the Second World War; in 1936 a collection of her poems, *Poezii de Carmen Sylva (Poems by Carmen Sylva)*, was published, in a volume illustrated by Rodica Maniu, a well-known Romanian painter, who died in 1958.

In 1941, Elizabeth Burgoyne wrote a biography of the queen, *Elizabeth, Queen Consort of Charles I, King of Romania, Carmen Sylva: Queen and Woman*,

that went virtually unnoticed because of the impending war. Still, an article in the *Spectator* on 10th July 1940 welcomed the new biography, «As Rumania has been in our minds of late, Miss Burgoyne's pleasant life of her first queen, Elizabeth of Wied, makes an appropriate appearance» (*Spectator*, no. 5898, 1940: 20).

In 1940, another edition of Pierre Lotti's *Carmen Sylva and Sketches from the Orient* (Editorial Cervantes, 1940) was published in Barcelona. Written in 1887, it evoked Pierre Lotti's visit to Pelesch Castle and his encounter with the queen, who appeared before his eyes as a fairy, all dressed in white and wearing a long veil.

Few accounts of her life and works have been published in the last 20 years – Roger Merle, *Carmen Sylva, l'extravagante Reine Elisabeth de Roumanie* (Michaël Ittah, 1999); Gabriel Badea-Păun (2014), *Carmen Sylva – uimitoarea regină Elisabeta a României (Carmen Sylva – the amazing Queen Elizabeth of Romania)*, and Irina Zimmerman (2013), *Regina poeta. Literatura în serviciul Coroanei (Die dichtende Königin. Elisabeth, Prinzessin zu Wied, Königin von Rumänien, Carmen Sylva. Selbstmythisierung und prodynastische Öffentlichkeitsarbeit durch Literatur)*.

Conclusion

Due to her poetic nature, but also to her education, Queen Elizabeth made her first writing attempts when she was a teenager, but it was a traumatic event – the death of her daughter, Maria, followed by Vasile Alecsandri's advice to find her peace in poetry – that made her start to publish her works in 1881. She devoted herself to charity, taking very seriously her role as *mother of the country*, and she became an emblematic figure and a well-known writer praised for her collections of poems and fairy tales. Publicity brought her notoriety and made Romania, a newly emerging State from Eastern Europe, known for its beautiful landscape, traditions, and troubled history. She contributed to the translation of many Romanian poets and writers in German, French, and English, and supported them when possible.

Far from her notoriety in the beginning of the 20th century, Carmen Sylva's image continues to puzzle. Seen as a promoter of equality for women and a supporter of progress, Carmen Sylva is still mentioned among the extraordinary women who lived a century ago.

Bibliographic references

BADEA-PĂUN, Gabriel (2014). *Carmen Sylva – uimitoarea regină Elisabeta a României*. București: Editura Humanitas.

STACKELBERG, Natalie (1890). *The life of Carmen Sylva (Queen of Roumania)*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, & Co Limited.

DONCEA, Vasile (2013). «Regele citește». In DONCEA, Vasile. *Lecturn*, nr.1, Biblioteca Centrală Universitară, 'Eugen Todoran', p. 9.

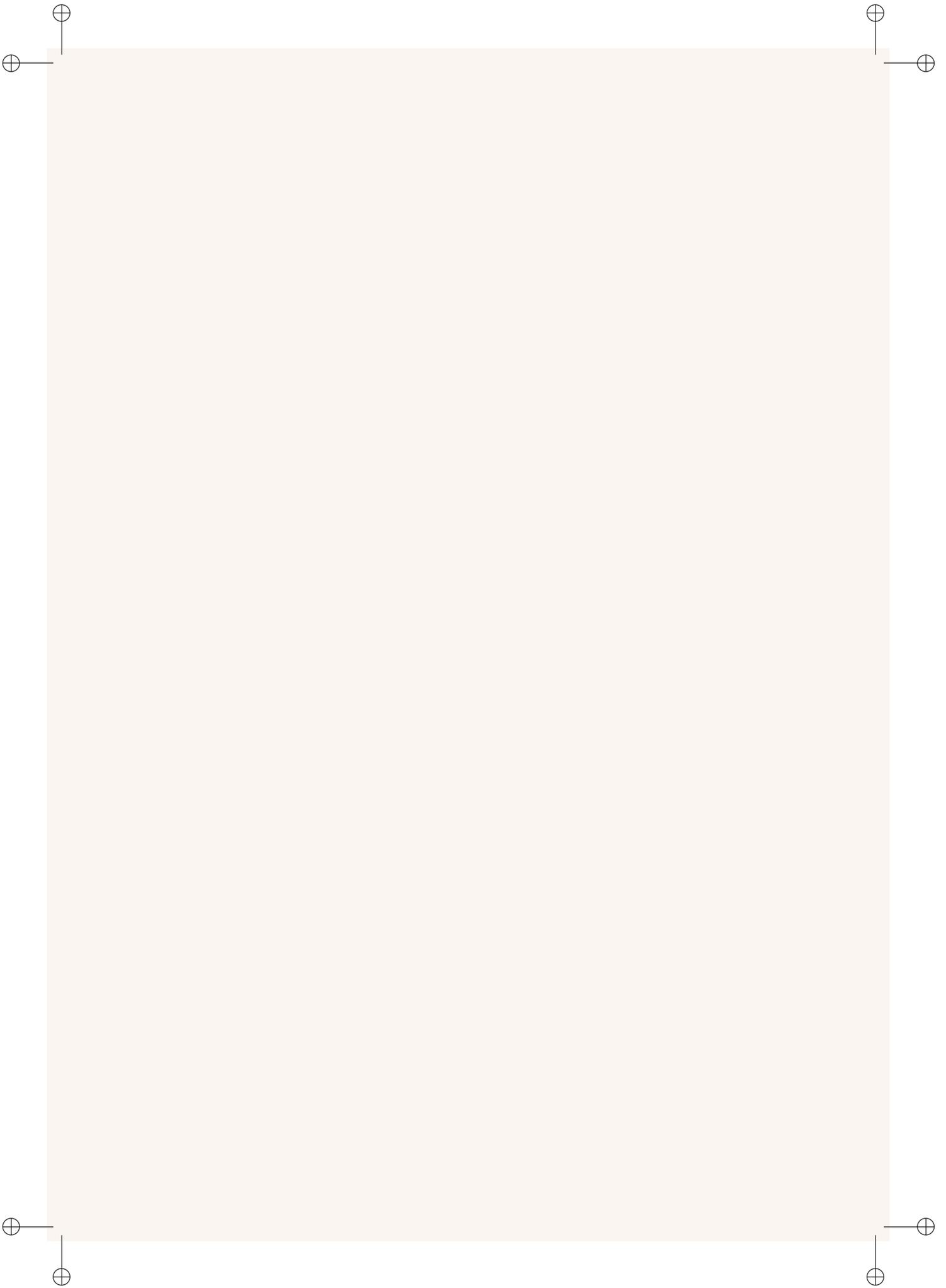
MIHĂILĂ, Ramona (2013). «Gender(Ed) Discourse: Images and Experiences in 19th Century Women's Writing», In: *The Proceedings of the International Conference Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*. Section: Language and Discourse, 1. Tîrgu-Mureș, Arhipelag XXI Press, pp. 734-741.

ZIMMERMAN, Irina (2013). *Regina poeta. Literatura în serviciul Coroanei*. București: Editura All.

List of Carmen Sylva's works <https://catalog.hathitrust.org/Search/Home?lookfor=carmen%20sylva&searchtype=all&ft=&setft=false> (retrieved 19.12.2016).

Bibliografia românească modernă, <http://www.biblacad.ro/bnr/brmautori.php?aut=c&page=280&limit=10> (retrieved 19.12.2016).

Carmen Sylva, Queen and Woman. By Elizabeth Burgoyne (1940). In *Spectator*, no. 5898, 10th July 1940, p. 20, <http://archive.spectator.co.uk/article/11th-july-1941/20/carmen-sylva-queen-and-woman-by-elizabeth-burgoyne> (retrieved 29.12.2016).



1916: Feminine destinies in the romanian literature history

Daniela Varvara¹



¹ Școala Gimnazială „Gheorghe Lază”, Corbu, Constanța, Romania.

The year 1916 is the element that connects on one side Cláudia de Campos and the cultural/literary destinies of the Romanian literary history proposed to presentation in this article: Carmen Sylva and Jeni Acterian. On the other hand, it is an element of connection between the two Romanian figures, because the first is deceased this year, as is the Portuguese writer and the second one, who was little known to the public, is born in 1916.

Because our purpose is to highlight the two feminine figures of the Romanian literature and culture, that don't have any connection apart from the year 1916 and the writing, we will firstly sketch the portraits of the two cultural personalities. The unification line is the matrix through which we will review their work and the angle (method) on which we will subdue to analysis: construction and deconstruction of the images of the two women-writers, and also of the image of the woman in their work. In other words, we will try to analyze from the perspective of gender identity.

On a first stage, we will review the main aspects related to the personalities of the two ladies, of their work, then of their reception in the epoch. Finally, we will proceed to outline the gender identity with reference to the political, psycho-social, economical and cultural factors for each context.

CARMEN SYLVA is the literary pseudonym of the first queen of Romania, Elisabeth of Wied (born on 29 December 1843, Neuwied, Germany – deceased on 18 february 1916, Curtea de Arges, Kingdom of Romania), full name: Elisabeth Pauline Ottilie Luise zu Wied. After a high class education she receives in the humanist domain and on the natural sciences, after long periods of staying at the European royal courts, in 1869, at the age of 26 years, the princess of Wied marries the ruler of the Romanian United Principalities, Carol of Hohenzollern-Sigmaringen. On 10 may 1881, he becomes the first king of Romania, known as Carol I, to whom Romania owes greatly the emancipation, the modernization of the state and its European recognition. During his 48 years of reign, Carol I obtains the country's independence, regains the Dobrogea region, establishes specific institutions for a modern state. Queen Elisabeth is the one who opens the doors to Europe, but not politically or diplomatically, as her husband, but through culture, through her writings, through promoting the Romanian music, literature and culture. The royal family has a daughter: princess Maria, who will decease in 1874, at the age of almost 4 years, after she is contaminated with scarlet fever from an orphanage she visited with her mother. After the death of her only daughter, Elisabeth finds refuge in writing, now taking it as a mission (she had contact with the literary world from a younger age, in the European royal saloons, but she was not encouraged by her family and she was unknown to the public).

She has an editorial come out in 1880, at Leipzig, with the epic poem Sappho, then, in the same year, also in Germany, and also in German, she publishes another epic poem: Hammerstein. Her first published writings date back to 1878 and they are, actually, German translations from the contemporary poets Vasile Alecsandri and Mihai Eminescu: *Examples of recent lyrical, translated after the original in the German language by E. Wedi*, in the journal *Die Gegenwart*, number 19, and a year later, in 1879, under a different pseudonym, F. de Laroc, an opera's libretto, 'Vârful cu dor', Romanian ballad in three parts, accompanied by Z. Lubicz's music (Romanian adaptation by Mihai Eminescu). The main books translated into Romanian, with multiple editions are: *A queen's thoughts* (1882, 1889, 1910, 1939, 2001), *The stories of Peleş Castle* (1882, 1894, 1898, 1908, 1933, 1937, 1990, 1991, 1997, etc), *Novels* (1888), *A queen's poems* (1897), *The story of the benefactress queen* (1899), *By the waterside. Romanian idyll* (1905), *A queen's stories* (1906, 1914... 2013).

She wrote in German, English, French, Romanian, more than 1,000 poems, 90 short stories gathered in 4 anthological volumes, 30 dramatic works and 4 novels, librettos, articles, essays, memoirs, aphorisms, translations to German of Alecsandri and Eminescu's works and traditional Romanian texts. She also wrote a few dramatic works in collaboration with Mite Kremnitz, Adrian Maniu and so on. Over 30 biographical volumes are dedicated to her. In 1888 she receives the French Academy's prize and two years later, she becomes an honorary member of the Romanian Academy.

1.1. The image of Elizabeth – Carmen Sylva in the epoch

The royal couple will fail to give another direct descendant to the throne, which will grind the Queen, but will not prevent exercise her role model for society, to build herself a picture of a beneficent Queen, mother of the country (not coincidentally she is nicknamed in the epoch «mother of the wounded»). It is a myth that, as suggested by some researchers of her activity, she tries to build during her lifetime.

Although she loves the sea more than the mountain, as stated in several notes (1905, 1911, 1913), she chooses her pen name to be Carmen Sylva, and she signs with it for the first time in 1880. She translated it as «song of the forest» (see Carmen Sylva, *Marchen einer Königin*, 1901, pp. 338-339, *apud* ZIMMERMANN, S. I., 2013: 30), perhaps because she identifies with the place of Peles castle, where she lived long, in the mountainous area of Sinaia, space seen as the founder of the dynasty, perhaps as an identification with the mystery and supremacy of the forest, of the mountain in reference with other elements of nature. The «literary» explanation of her name is associated by the queen to a

social motivation in choosing the vocation of a writer, as shown in the following paragraph of the quoted book: «Song of the forest, Carmen Sylva is my name [...]; it belongs to all the children who want to listen and it wants to bring joy to them all equally [...] the song of the forest loves evenly everyone who approaches it and sings heartfully to glorify the good God [...]» (*ibid.*). Abreast, we can interpret this choice of pseudonym as closely related to the folk-naïve style of her lyrical creations, as the song of the forest can be deciphered (inspired folk).

1.1.a. Reception of her work

Carmen Sylva writes much, very much, although she has her debut in volume at the age of 35. At first, she writes and is published in German, in Germany, in France, then she is translated or writes in Romanian and publishes in her adoptive country. Recognition of merit (cultural rather than literary, we might say) comes immediately by Pierre Loti's mediation, on behalf of the French Academy, and on this track, also from the Romanian cultural elite, francophile. Silvia Irina Zimmerman, an exegete and biographer contemporary to the discussed author, shows that around the year 1880 was planned the public appearance of the aphorisms and epigrams of Elisabeth of Wied who became the Queen of Romania (1881) in many European countries, then, after 1900, even on other continents, so explaining their existence (unusual to the epoch) in parables and aphorisms anthologies from the early twentieth century. Also, the epistolary novels published in Germany encountered success, written in collaboration with one that will become her first biographer, Mite Kremnitz. The press of that time in Romania and Germany signaled almost regularly the editorial appearances or the staging of plays by the Queen as well as the social events or the charities she patronized.

In the kingdom of Romania, at some point, the book *Stories of Peles*, which combined Romanian and German motives from the folk tales and is one of her most successful writings, aesthetically speaking, was distributed to students as prize at the end of a school year. Criticism regarding the lyric opera is not favorable (rightly), but this does not deter her from continuing to write, nor do it prevent the publication. Among the literary voices, only Alecsandri encourages her in the poetical composition journey.

Immediately after the queen's death, her work falls into obscurity in both countries; at a time (the interwar period and then, explainable, in stalinism and communism, in our country) she has been forgotten, even deliberately unmentioned. Only a few editions were produced sporadically. A study devoted to the

queen-writer appears in 1936, also written by a woman: Lucretia Carandino-Platamona, *Carmen Sylva. The first Queen of Romania*.

G. Călinescu, considered the most important literary critic and historian of the interwar period in *The history of Romanian literature from its origins to the present*, does not devote her an author study, but mentions her as a patron, promoter of artistic and cultural acts. A few literary critics bent on the queen's creation; however, there were more biographical writings. The reasons for this situation could have been:

- the poetics was anachronistic, outdated aesthetically: a naïve-sentimental writing, idyllic, or, on the contrary, with tendency; It was situated in terms of theory and literary history, either in the neo-romantic current or in the «Biedermeier» period, of the German restoration, either in populism (in our country), or idyllic expressionism; there were even critical voices who considered that she can not be situated into a particular current, but only placed in a conjunction, in a crossing of currents and styles specific to the period between the two decades;
- the epoch shows little interest for the female writers (very few when compared to men, even in the interwar period); – There is, in a first phase, the risk of including a too recent literature material;
- the literary historians are supporting the conception and the politics of that period (in totalitarianism);
- the political paradigm of the postwar period is not favorable of royalty in general;
- the writer self-imposed the royal authority at the expense of the writing.

After 1990, with the flowering of feminism and gender studies in Europe and in our country, Carmen Sylva's work is put in circulation again, mentioned in some histories and encyclopedias (Romanian and German) as: *The Feminist Encyclopedia of The German Literature* by Friederike Eigler and Susanne Kord, 1997, a doctoral thesis in the homeland of the Queen, *Carmen Sylva, the Queen-poet. Literature in the service of the Crown*, 2013 by Silvia Irina Zimmermann, other volumes of the same author, written and published in German in 2010–2013. The Romanian-born author, settled in Germany, initiated and founded the Carmen Sylva Research Center of the Princely Archive of The Wiedes in Neuwied. A special interest was manifested especially after the fall of the communism in Romania, as an attempt of recovering the national values and of what represented the Royal House (and not necessarily as a reappraisal of the feminine literature / feminist).

1.1.b. Identity's construction and deconstruction

Carmen Sylva, unlike the second writer proposed in this study, deliberately and gradually builds her image of queen-writer in an era dominated by men. For the end of the nineteenth century especially, but also for the beginning of the next one, the concept of female writer was something extremely rare (especially in our country, dominated by patriarchy more than the West). Moreover, women were not promoted in any public function. We are speaking of a society eminently represented at the peak by males, a traditional society that promotes women only in the ancient gender roles: as wives, mothers, sisters. We are dealing with a society where national identity has led to an official construction of the gender identity. Subjects are constructed / situated on well-defined social positions, which exclude an image of the woman as equal to the man or her image as a participant in power plays. The whole symbolism – identified in the collective consciousness, of the representative art, then the social and political power representation, shows a clear tilt of the balance in favor of masculinity. We identify an imaginary of an era where social life is represented not by the marginal histories (narratives of women, of those / considered to be in the periphery), but by the holders of power: men, representatives of the official power elite etc.

The clear evidence that women, regardless of their rank (nobility), have no access to the decision-making power is the exile in which Queen Elizabeth herself is submitted when she tries to impose her desire (by no means using her authority towards the husband / king) in connection with the marriage of Crown Prince Ferdinand. Elizabeth encouraged the marriage of his nephew with one of the ladies from court – Văcărescu Elena, who will prove to be of great value in the sphere of culture and diplomacy only abroad, to Paris, where she is sent into exile, from the Crown King and council's wish. For example, it is excluded at that time, the influence of women in the decision-making sphere.

In this context, however, the queen makes a name for herself and a reputation as a writer, but also as a feminine queen model. From this point of view – of educating women through the role that the queen assumes, as in terms of the topics addressed in his writings, we can speak of a feminism (social, and not as a philosophical position) as it relates to Carmen Sylva.

As well remarked by Irina Silvia Zimmermann, Carmen Sylva uses literature in the service of the Crown. Moreover: in the service of emancipation, of the moral education of Romanian society. Through thematic and conceptions on world and life, on the role of individuals in society whose exponent she is, she chooses (diplomatically) conservatism. She declares herself – explicit or implicit – against that eroticism who excludes the spirit of sacrifice in a relationship, against infidelity, but also against domestic violence. She promotes reciprocal conjugal

respect, as we see in an extract from a philosophical work: *Geflusterter Worte* (*Whispered Words*), Regensburg: Wunderling 1922, vol. 1, «About patience» with the subtitle that appears in Zimmermann 2013, «The problem of feminism». It does not refer to feminism in the philosophical way, but in a social one, that is an approach to the roles in marriage, to the woman's behavior mostly, and to the problems she had to solve (from an inferior position, because the Queen does not want to break the common laws of that time). Here is a sample:

The problem of the feminism and its exaggerated solution may have something good: in this way, young women step with greater independence in marriage and they do not seem so childish to men, but they can become partners from the beginning... Mutual respect is more precious than love, mutual politeness is very useful, grace and loveliness, but not the horrible neglect [...]. (ZIMMERMANN, S. I., 2013: 107)

If initially she wants (and succeeds) to become a cultural mediator between Europe and the new country she represented as sovereign, promoter of national cultural values (she promotes Alecsandri, Eminescu, George Enescu and not only those) in the last three decades of her life, she is more concerned with her image of a writer, with the spread of her writings.

She is perceived as an emblematic figure, traditionally feminine model (woman as wife – unconditional aid for the husband invested in the highest function of the state, – for a short time – the protective figure of the family and of the society), very socially active, educated, emancipated, involved. Also known as the «mother of the wounded» she initiates and supports charity, encourages the empowerment of women, education, medicine, develops patient care institutions, and the building of schools, etc.

Through her writings, she consciously and actively seeks the creation of an autobiographical myth, that of a Queen writer. This, despite the fact that in the beginning she was discouraged by the reaction of men and by the severe education she received (governed by the autarchic masculine models who repudiated literature as something frivolous, unworthy of a princely figure) and renounced to affirm and exploit her talent and dream, she signed under a pseudonym that indicates obedience to the authority of her husband-king. F. Laroc is an anagram of the French phrase *Femme de Carol* (1879).

2. Jenny Acterian is the second literary destiny debated

Eugenia Maria Acterian (with the pseudonyms Jeni Acterian, an a diary author and Jeni Arnotă as a director and playwright) was born on 22 June 1916 in Constanța, but then lives, with her family, in Bucharest, where she completes

her studies. All three brothers (Haig – remarkable playwright, married to the famous actress and director) Marietta Sadova, Arșavir and Jeny are writers and cultural personalities, which is rare.

After ten years of learning in a private school (elite) at Notre Dame de Ston (Bucharest), she is forced to take her exams in particular, to reduce the family's expenses, whose financial condition had begun to weaken some time after the move to the capital. She started to study at the Faculty of Letters and Philosophy in Bucharest, graduating there in 1940 with a thesis entitled 'The reasoning through recurrence' (mathematical logic). Among the teachers she had in college are Nae Ionescu, whom she admired greatly, Mircea Vulcănescu (who will help her to be employed as a reviewer at the Autonomous House of Financing and Amortization, to receive a salary from which she will be able to support herself), Rădulescu Motru, P. P. Negulescu, Mircea Florian.

She is remarked for her uncommon intelligence, for her analyzing skills and fluency in speaking French by the director of the French Institute, Alphonse Dupront, who proposes her a PhD scholarship at the Sorbonne University in mathematical logic. It is the same teacher who sent Emil Cioran to France, in the same way. In 1947, she starts studying at the Conservatoire of Dramatic Arts in Bucharest, at the film director department. Then she becomes assistant director and principal director at the Odeon Theatre, the Municipal Theatre (now called Lucia Sturza Bulandra) and at the Youth Theatre in the capital.

The main plays directed during 1949-1951 period are: *Red Riding Hood*, *Story about Truth*, *Two young men from Verona* (at the theaters in Bucharest) and *The Murder of director Riggs* (in Ploiești). As an author, she is presented to the general public by the publishing of her journal, 33 years apart from her death on 29 April 1958. In 1991, when her book, *The Diary of A Girl Hard To Please (1932-1947)* is published, by the Humanitas publishing house, with the agreement of her brother Arșavir, the only family member still alive, she is considered a revelation of the Romanian memoirs.

Following various republications, using some novelty texts comparing to the first edition, adopting the initial title, *The Diary of A Hard to Please Girl*, text chosen and biographical notes by Arșavir Acterian, supervised edition, translations from French, bibliographical notes and preface by Doina Uricariu, then other editions supervised by Fabian Anton. The diary volume is based on 27 notebooks kept by the author, fated to disappearance (she did not want them to be seen by anyone, not to mention released to the public, but failed to be burned, the diaries were taken into possession by her brother, Arșavir then by the Acterian fund of the Romanian Cultural Archive Foundation). Also posthumously, was published the volume *Correspondence*, by Ararat publishing house, 2005, in an edition supervised by Fabian Anton. The book includes letters received from

and addressed to Emil Cioran, Mircea Eliade, Emil Botta, Clody Berthola *et al.* In addition to the original writings, Jeni (Jenny) Acterian translated plays from English and French.

A complex cultural personality from the interwar period, Jeni Acterian has a perhaps unfair destiny: due to the war, she was unable to do a doctorate in mathematical logic in Paris, where she was invited, failure in love, dies at 41, after four years tormented by a disease that today can be treated, etc. With an extraordinary intelligence, the young girl was in connection with the whole Romanian elite, becoming friends with almost all the important writers and artists from that time (some of her correspondence with them is kept, the other part is barely mentioned in the diary). Through the college years (1940) she sets up, alongside her friends, Nuni Dona, Lucia Vasiliu, Alice Botez, a humorist-Dadaist club, initially named 'Daft Feather'. She is known and appreciated in the epoch, attending cultural and academic elite circles.

2.1. The identity construct

Jeni Acterian, who became a character in her journal reveals herself from her own confessions and by the portraits made by the other characters, as captured by the author Jeni Acterian. Author and character, she builds before our eyes not only her persona, but the entire atmosphere of the era, the social customs, the notable events, the intellectual world interactions, etc.

About her identity construct, the image and perception of Jeni Acterian can be put up for discussion only after reading the diary and the letters, namely several decades after the extinction of the author, when we have access (in part) to her memoirs and correspondence.

Jeni Acterian is being extremely lucid and she proves that maturity in thinking since adolescence. She places her unexplained inner suffering on the life-free-dom-love-death axis. Disappointed by the human nature, by the world in the middle of which she lives, by her own fears and by the presence of Nothingness, she affirmed that «in such a world, the best you can do is die in silence». Because she felt «like an idiot in front of life», she claims her faith in death; however, that existed from the very first pages of the diary that records the teenage years, a state of anxiety that she could not explain, a deep unrest before imminent death. This condition gets worse and continues all her life: «During the day I think of death, at night I die»; «I develop a death complex». (ACTERIAN, J., 2008: 376, 380).

Tributary to the education of that era, when women were considered inferior, she seeks to debunk this idea. Initially, she often refers to herself in the masculine genre. «Intellectually» and «culturally» Jeni Acterian wished to become a man.

Although, she did not forget she had a «feminine self» and she did not despise herself because of that. It is a type of self-building that makes us think of George Sand or other writers who hid their femininity under a name either masculine or ambiguous in terms of gender / sex: James Tiptree is the pseudonym of the American author Alice Bradley Sheldon, Ann Rule made her debut under the name Andy Stack, Charlotte Bronte, originally publishes under a masculine pseudonym Bell Curreri, just like her sister, Emily Bronte – Ellis Bell, Mary Ann Evans, widely known by her male literary name, George Eliot (Nelle) Harper Lee, Joanne Rowling – known by the famous Harry Potter series, who uses only the initials «J. K.» instead of her first name.

On 18 September 1933, she debates with her own self about the future that she can not imagine with any certain desire, that she can not imaginary project in full freedom, namely outside the constraints of the mentality of that time: either «I will reach old age with an ordinary license; maybe an old lady and a teacher at a school. Maybe a silly wife, stuffed with bourgeois prejudices, pedantic and frivolous, like many others. In both cases, a failure [...]» (ACTERIAN, J., 2008: 45).

After Emil Cioran affirms that she has reached «a degree of lucidity almost inconceivable for a girl – and yet from... Romania», Jeni Acterian writes that: «The sentence is excessive and almost humoristic, like many of Emil Cioran's assertions. Now, it's true that girls are of a pathetic stupidity and a shamefully obtuseness, but in general, men do not show any different. To determine gender differences concerning the lucidity is hilarious» (*id.*: 258). In another letter dated 2 December 1946, dispatched from Paris, from the same friend – the famous writer and philosopher – that after he regrets his fate, writes to the one about whom he once said that is his feminine self, that «your destiny of a smart girl in the Balkans it seems to me much more cruel» (*id.*: 526).

Without being in any way a so-called «feminist» («ugly» word which she does not take seriously), she was irritated by misogynists. And she probably had to deal with many, but the most ferocious of them was the one she happened to develop a significant relationship with: Alexandru Dragomir, her first boyfriend, a young philosopher then (put back into circulation also by Gabriel Liiceanu by publishing his work at Humanitas publishing house). Analyzing a «love» related situation that she once lives, and suffering from the lack of finesse and politeness of Sănduc (as she called her boyfriend) captures in the diary exactly the essence of the patriarchal society in which she lives, governed by judgmental masculine principles, gender roles deeply rooted, but that slowly, especially in the emancipated environments of the capital, are about to change, «it was time, after so many centuries, to invert a little the roles between men and women. Sometimes we too, need to adopt masculine solutions» (*id.*: 458). It seems,

however, that the fate is unfavorable: on one hand, she fails in the marriage she has with the actor Adrian Georgescu, in 1954, on the other hand, she realizes that she can not change the mentality of that time, dominated by misogyny, insensible to the women in general, to the beauty and elegance of love as a pure emotion.

Conclusion

The two writers presented here, having as element of connection the year 1916 – year of death, respectively of born – are two separate destinies in the history of Romanian literature. Firstly, Carmen Sylva, who benefited from a privileged princely position manages to impose herself as a woman-writer or rather as a queen-writer, even if the Romanian literary history at the time was eminently masculine. She seeks to strengthen the image of the woman from a traditional perspective, by even constructing an autobiographical myth – of a gracious Queen, of a beneficent being, emblem of the supreme woman as wife, mother, protector, promoter of education, medicine and culture (v. *The Story About The Gracious Queen* in SYLVA, 2012: 10-15). It gained great popularity during her life and immediately (in a survey done by *The Daily Paper* of Berlin in 1905, Queen ranks second in the top five most important women of her epoch), but the fame quickly fades, therefore in 1999, in another survey, conducted by Cluj's paper, queen Elizabeth is no longer mentioned; Romanians seem to have endeared more her successor, Queen Mary, whom they evoke among the leading figures of the past century and millennium. (ZIMMERMANN, S.I., 2013: 24).

The history of the Romanian postwar and new contemporary literature does not confer her a privileged place, disregarding her as an authentic literary talent, but rather a symbiosis of styles and authors of a literature subjugated to a well defined purpose (moral and to promote royalty).

The other writer, Jeni Acterian, has a somewhat opposite literary destiny: she is not known to the public or joins contemporaneity as a writer. This status is assigned to her posthumously, simultaneously with the publication of *The Diary Of A Hard To Please Girl* (which was considered a revelation in the diaristic, memorial domain) and of *Correspondence*, that after more than 33 years of posterity. After 1990, there have been recorded public recovery actions of the two personalities, for different motives and perspectives.

The identity construction of both writers was drafted in accordance with the epoch, with the social mentality, revealing that gender inequality has always existed in Romania, regardless of the regime, but with different accents and different assumptions of gender roles.

Bibliographic references

ACTERIAN, Jeni (2008). *Jurnalul unei fete greu de mulțumit*. București: Editura Humanitas (1991)

SYLVA, Carmen (2012). *Poveștile unei regine*. București: Curtea Veche Publishing, (1906)

ZIMMERMANN, Silvia Irina (2013). *Carmen Sylva – Regina poetă: literatura în serviciul Coroanei*. București: Editura All

Look Back with Bitterness – A Requiem for the Implacable Elapsing of Time in Carmen Sylva and Christina Rossetti's Poetry

Sara Hunziker¹



¹ Senior University Lecturer, BHMS Lucerne, Romania.

The current article attempts at grasping the perspective on the lost years of youth as it is seen by two poetesses, evergreen icons of the universal literature: Carmen Sylva and Christina Rossetti. Several poems will be considered for this purpose, among which *The Carpenter* and *In the Rushing Wind* by Carmen Sylva, as well as *May* and *Three Seasons* by Christina Rossetti. Pain and disillusionment, hopes and failed attempts, melancholy and joyful remembrances of the youth and lost love intermingle to depict the kaleidoscopic picture of the implacable elapsing of time in the poetry of the two famous women writers.

An encyclopedic personality by excellence, Carmen Sylva mastered various art fields, such as music, painting and literature. Not only a prodigious mind, Sylva's illustrious intellect was doubled by a remarkable personality. The most famous Romanian composer, George Enescu, who, as a young student had benefited of her generous patronship, was characterizing her as «an angelic woman, a being with an aura, surpassing by far the ordinary people and spreading around light and kindness» (GEORGE ENESCU *apud* CARACOSTEA: 506, my translation). Similarly, Natalie Stackelberg describes Carmen Sylva, in a book dedicated to her as

Of dignified appearance, she is distinguished by her personal beauty and her truly noble mind. She is a woman of great power and will, of clear judgement, wonderful devotion, and untiring energy; very severe in what she demands of herself, whilst her kindness and indulgence towards all with whom she comes in contact are unbounded. Having been much tried herself by sorrow and suffering, the Princess feels a true sympathy for the sufferings of others. To minister to the wants of the sick and poor, and to comfort them with her personal sympathy, is her greatest happiness». (STACKELBERG, 1886: 21)

Author of numerous poems, short-stories, essays, novels and autobiographical writings, Carmen Sylva is also known for having given a literary form to numerous Romanian folk legends. Her ample literary work is extremely complex and sensitive, covering a multitude of literary themes.

Of these, the current article focusses only on the poetess's view on the implacable elapsing of time and the sense of the senselessness of human condition. In Carmen Sylva's poetry, the term 'May' becomes a metaphorical way to illustrate a mixture of contradictory feelings. On the one hand it stays for the exuberance of the young age, for everything that was good and beautiful in her life. At the same time, when it comes about this specific time of the year, we can often discern in her poems a trace of unexplainable sadness, that could possibly be rooted in her biographical background. An excerpt from her diary, *The Memory Shrine*, throws light at the possible origin of this oxymoronic effect. The poetess is recalling being with her best friend at that teenage age, Marie von Bibra, and attending a less than fortunate occasion:

It was on a cold dull May day – how unlike the May mornings of poetry and legend! – that I stood with her beside the coffin in which her brother had just been laid, and together we afterwards wove the garlands that went with him to the grave.« (SYLVA, *Memory Shrine*: 244-245)

The death of Berthold, the favourite sibling of her best friend, Marie, and one of the poetess's own closest playmates, was to leave an undeletable imprint in her soul. The image of a bright but cruel May day becomes a recurrent obsession in her poetry. Such for instance, is the case of one of her most impressive poems, *The Carpenter*. Here again, the sense of the complete senselessness of the human condition is intimately related to the symbolical significance of the month May. It was on a May that the once young couple built a beautiful house like no other, and it is on a May that the mother moves to her eternal house in the graveyard:

My lot grew lighter day by day;
The children grew apace;
I built a little
house last May –
No palace like that place. (SYLVA: *The Carpenter*)

After having built a splendid house, whose matchless beauty cannot be expressed in words, after having strived together with her mate for a lifetime and grew their children, the mother has to be laid in a different type of house made by 'the undertaker', and not by the carpenter. Her daughter's heart is broken and suffers for the tragic loss in as much that she can't even pray near the corpse of her dead mother. It is only the pastor the one who, in formal loud tone, says the grace. Regrettably, there is not too much left after a lifetime of toil. After visiting her childhood house for the last time, where her mother also used to live, the daughter decides to sell it.

Fast barred is every window-blind –
I care not what is said;
Yes, sell the house! I do not mind –
The mother, she is dead. (SYLVA: *The Carpenter*)

Everything that could remind to the living ones about the deceased mother is estranged. Material things don't have any sense without 'the soul' who once animated them. Great lover of Shakespeare (ZIMMERN, 1884: 1), Carmen Sylva's view on the senselessness of the human condition is somehow resonant with that of the Great Bard, who sees life as a 'tale told by an idiot', 'signifying nothing' and of which 'then is heard no more' (V, 5, 17-28), Carmen Sylva's vision on the implacable elapsing of time is pervaded by bitterness. The mother depicted in her poem doesn't seem to be resigned when confronted to the last act in

the existence of any living soul. Far from being satisfied with her achievements during the life, especially with her children who outlive her and are said to take up the slack from their parents, she sees death as an all-annihilating process that has the power to delete everything, even the memories about those who passed away. A similar disturbing image on the irreversible passing of time is rendered in Carmen's Sylva's other poem: *In the Rushing Wind*. Here the wind becomes a metaphor for the life that passes too quickly. The colours of the leaves are rapidly changing like in a set of surrealist paintings that alternate in a dream-like state. As they already lived their lives, the golden leaves have to fly away, like the broken wings of butterflies. Love has also lasted for a very short summer period and is now gone with the leaves that are remorselessly leaving the branches of the trees, leaving them bare and brown. They join piles of countless other rotten leaves that are getting degraded on the earth. No one can tell now what they used to look like or what was their shape and colour. Youth and the consummated love are also forgotten in the abyss of oblivion:

The wind hath whirled the leaves from off the tree.
 The leaves were yellow, they had lived their time,
 And lie a golden heap or fly away,
 As if the butterflies had left their wings
 Behind, when love's short summertime had gone,
 And killed them. (SYLVA: *In the Rushing Wind*)

A metaphor for Time itself, the annihilating, all-destroying wind mercilessly cuts down the heads of the trees and uproots them. Just like in *The Carpenter's Song*, the unforgiving time is also erasing any memories about those who strived, loved, hated or just lived there. The verse is strongly reminiscent of the *Book of Ecclesiastes*, chapter 9, where King Solomon is castigating the futility of the human destiny that absurdly ends and permanently blacks out any reminiscence of those who once strived hard to make a difference, to achieve a goal, to make a big name for themselves, just as well as of those who didn't take the pain to be 'the main actors' in their own lives:

Ecclesiastes 9: 3 This is a distressing thing that happens under the sun: Because all have the same outcome, (...) 5. For the living know that they will die, but the dead know nothing at all, nor do they have any more reward, because all memory of them is forgotten. 6. Also, their love and their hate and their jealousy have already perished, and they have no portion anymore to time indefinite in anything that has to be done under the sun. (NWT: *Book of Ecclesiastes*)

Unstoppable, the rushing wind eventually becomes a synonym for death, too. It heartlessly destroys everything: it twists the branches of the trees and pulls out their roots that were holding it for centuries.

On goes the wind, to shake the rock, to blow
Into a flame, the wild incendiary,
And never doth he look behind, to see,
To feel, to understand the horror he
Hath worked. (...) (SYLVA: *In the Rushing Wind*)

The only one that awakes and dares to frown, to foam and rise with anger is the sea itself. She is however, powerlessly howling and rebelling against the cruel forces of the blind Destiny, that seems to have fun by provoking all that suffering. We identify in the painful lamentation of the sea, the song of the poetess herself, who opposes the cruel order instated by a merciless Destiny, but without any power to change things for the better:

But the sea awakes
And frowns and foams and rises into anger
So wild with wrath, and yet so powerless,
As if a thousand chains had chained it down,
To howl, to suffer, to rebel against
The heartless merriment of stronger powers. (SYLVA: *In the Rushing Wind*)

The image of the natural elements who get human attributes and resonate with the pain in the humans' soul when confronted to the all-engulfing blind and inescapable Death, is reiterated in many other poems by Carmen Sylva. In fact, even the literary name chosen by her as a poetess highlights the unbreakable connection between herself and nature. According to her own recollections penned by herself in the autobiographical writing *A Child of the Forest*, one day, she asked her doctor to help her find a literary pseudonym for her as a poetess. As she was already the Queen of Romania at that time, a Latin country, she wanted a Latin pen-name, but which could, however, evoke something about the land she originally came from. As a result, as she already had a German name 'Waldgesang', the Song of the Woods, in the end they translated it in Latin as 'Carmen Sylva', instead of 'Carmen Sylvae' as it would have been the correct form, to make it sound more real (SYLVA: *A Child of the Forest*, 297). The same special fusion human being – nature is also mirrored in her poem *Pamant (The Earth)*, my translation). The Earth awfully suffers when it has to receive back its untimely dead children. The cradle of life, from which God is said to have taken the original components in order to create the first human creature, the Earth keeps on burying the corpses of the immaturely dead children, excruciatingly shedding bitter tears for it.

What an awful pain in your soul
Oh, Earth, you bear
As you keep on burying dead kids
For thousands of years. (SYLVA: *The Earth* – my translation)

Here, the Divinity is begged to intervene and have pity for the Earth, who becomes like a real mother, powerlessly embracing all the dead kids at her breast. Permanent biographical obsession, the haunting image of the dead child stays like a tattoo on the soul of the Romanian Queen, being tragically reflected in most part of her full of sensitivity poetry. In fact as recorded in her autobiographical writing *The Memory Shrine*, she was too often in life surrounded by death. For instance, she recalls that, as kids, she and her two older brothers were practically raised together with their three good friends and neighbours, the kids of the Baron Bibra. Unfortunately a respiratory epidemic caused that only two of that group of six children to reach maturity. Very soon after, the same merciless disease was to put a cruel end to the very life of the Queen's father (cf. SYLVA: *Memory Shrine*: 243-251). Sadly, this was just a part of the tragic series of misfortunes that were to mark her life. She was to become an eye witness of many of the atrocities of the WW I, during which she offered to wholeheartedly volunteer in order to help those in need, which made her known as 'the mother of the injured ones'. However, the most terrible of all these horrendous happenings, was the death of her three year old girl Marie, a fatal blunt of Destiny from which the Queen never fully recovered.

In *the Rushing Wind*, the green and soft corn is smiling at the sun, growing in a child-like ignorance of what lays ahead of it. In a similar manner, the human breath – the robe of Destiny – is sweeping on, sweeping past, till the day when it falls into an unconscious dreamless sleep. Contrary to the wide-spread religious belief of the time, according to which, after death, the deceased ones enjoy a happy afterlife in a mysterious heavenly land, Sylva sees death as an unconscious dreamless sleep:

The breath – the robe of Destiny –
Sweeps on, sweeps past, and never lists that hell
And heaven have awaked, in shrieking anguish,
But blows the clouds away, laughs at the sun,
And falls into unconscious, dreamless sleep. (SYLVA: *In the Rushing Wind*)

The last verse of the poem echoes again the words of the *Ecclesiastes*, who in chapter 9, verses 9 and 10 strongly urges its readers to enjoy life to the full, as they still have the gift of living, since in the grave, there is no memory, no knowledge, no reward and no any further activity:

Ecclesiastes 9: 9 Enjoy life with your beloved wife all the days of your futile life, which He has given you under the sun, all the days of your futility, for that is your lot in life and in your hard work at which you toil under the sun.
10 Whatever your hand finds to do, do with all your might, for there is no

work nor planning nor knowledge nor wisdom in the Grave, where you are going. (NWT: *Book of Ecclesiastes*)

In a similar manner, we can clearly identify influences from the *Book of Ecclesiastes* in Christina Rossetti's poem *Vanity of Vanities*. Clearly echoing the reiterating vanitas vanitatum theme in King's Solomon's book, the sonnet is bemoaning the futility of any human efforts that in the end are doomed to be completely unappreciated and unrewarded, and eventually, forgotten:

Ah, woe is me for pleasure that is vain,
Ah, woe is me for glory that is past:
Pleasure that bringeth sorrow at the last,
Glory that at the last bringeth no gain! (ROSSETTI, 1865: *Vanity of Vanities*)

Even the inexperienced ones, though young, fully understand the senselessness of the human condition which in the end finishes unfairly with the same deadly reward for all: 'Yea, even the yo, 1865: *Vanity of Vanities*'. The verses strongly echo the philosophical meditation in *the Book of Ecclesiastes*. King Solomon, the one who was said to have been 'the wisest of all men' considers that all the works 'that have been done under the sun' are completely useless and 'a chase after the wind'. It's not worth to refrain oneself from the joys of life, striving hard to make a name for oneself, since as soon as one breathes their last breath, they are already forgotten for good.

Ecclesiastes 1: 11. No one remembers people of former times; Nor will anyone remember those who come later; Nor will they be remembered by those who come still later. 14. I saw all the works that were done under the sun, And look! everything was futile, a chasing after the wind (NWT: *Book of Ecclesiastes*)

A strong nostalgia for the youth years now gone is also conveyed by Christina Rossetti's sensitive poem *May*. Just as in the Romanian Queen's poetry, in the verses of Christina Rossetti, 'May' stands for the bright sunny days of one's youth. In Romanian, the month *May* is also known under the popular name *Florar* (*the Florist*), whereas the beginning of May was customarily acclaimed by the old Romans with a feast named *Floralia*, dedicated to the Goddess of Fertility, Flora. The festival lasted six days – from the 27th or 28th of April till May the 3rd – and it was dominated by an atmosphere of indulgence in pleasures and outburst of uncontrolled passionate instincts (cf. *BRITANNICA*: Flora). Very often, in Rossetti's poetry, 'May' takes such a meaning of frenzy of joy and happiness. In her poem with the same name, a pleasant and breezy day of May revealed to her for the first time the miracle of being in love and happy. She doesn't remember

anymore how it was, just that it was ephemeral or as she puts it, that «it came to pass». It happened before the poppies were born and when the corn was not hard yet. It was a dreamlike spring and so was her love:

I cannot tell you how it was;
 But this I know: it came to pass
 Upon a bright and breezy day
 When May was young; ah, pleasant May! (ROSSETTI, 1865: *May*)

The consummation of love and the passing into adulthood are considered by Rossetti almost as tragic and impossible to deal with as a curse, that leaves her «old and cold and grey». As in the case of Carmen Sylva's poetry, Rossetti seems to look back to her past love and youth with bitterness. Instead of celebrating and rejoicing for the chance of having loved and been loved, she seems to focus more on the sadness caused by the fact that that moment is irreversibly gone.

I cannot tell you what it was; But this I know: it did but pass. It passed
 away with sunny May, With all sweet things it passed away, And left me
 old, and cold, and grey. (ROSSETTI, 1865: *May*)

Rossetti's vision on youth and first love is very much idealized. In her poetry, this ideal never-never land of love and constant happiness associated with one's youth is presented more as a fantasy and not necessarily true-to-reality. This idealization of a state of facts by an artist, is probably best described by Christina Rossetti herself when she rendered the way in which a painter depicted his ideal muse. As once stated in her poem, *In an Artist's Studio*, the muse is not represented by the painter as she really is but rather, as she exists in his imagination:

One face looks out from all his canvases (...)
 A queen in opal or in ruby dress,
 A nameless girl in freshest summer-greens,
 A saint, an angel – every canvas means
 The same one meaning, (...)
 Not as she is, but as she fills his dream. (ROSSETTI: *In an Artist's Studio*)

In a similar manner, Christina Rossetti's view on how it is like to be young and in love is rather nostalgic and fairytalish. In the real world, those who are very young often feel insecure, in a permanent search for better ways to express themselves, caught in a constant conflict that makes them oscillate between the need to find life models and the necessity to rebel and assert their own real self, so we can fairly state that there is not so much (or only) lyricism at that age. Besides, if we were to take a look at two paintings that most accurately present

the image of Christina at a young age, namely *Girlhood of Mary Virgin* and *Ecce Ancilla Domini!*, both painted by her brother Gabriel Rossetti, we can remark the figure of a rather shy, passive and somehow awkwardly embarrassed young girl. In the first instance, in *Girlhood of Mary Virgin* Christina is represented close to a much older woman, probably her mother, apparently learning the art of embroidering. The rather tensed way she sits on her chair and her general attitude when holding the thread for the other woman, as if looking for her approval and somehow very focused not to do a mistake, are very much in line with the Victorian ideal of woman seen as passive, cold, beyond anything that has to do with lust, more like an inspiring muse and less like a real woman. However, at the same time, this stance places the figure of the poetess far from the unrestrained teenage ideal depicted in *May*, whose heroine is ready to live the moment and feel the taste of love to the full. The same image of the poetess at a young age is identifiable in the other painting she poses for – *Ecce Ancilla Domini!* (Lord, Here's Your Slave Girl!), inspired by the Gospel of Luke, namely by the famous scene when the Angel Gabriel is announcing Mary that she is the happiest and most blessed of all women as that she has found favour in God's eyes and she is to be the mother of Jesus.

Luke 1: 28. And the angel came in unto her, and said, Hail, thou that art highly favoured, the Lord is with thee: blessed art thou among women. 30. And the angel said unto her, Fear not, Mary: for thou hast found favour with God. 31 And, behold, thou shalt conceive in thy womb, and bring forth a son, and shalt call his name JESUS. (King James Bible: Luke 1) 38. Then Mary said: «Look! Jehovah's slave girl! May it happen to me according to your declaration.» At that the angel departed from her. (NWT: Luke 1)

If in the Holy Bible this outlandish piece of news produces in Mary, after the initial shock, an extremely positive excitement, which leads her to wholeheartedly exclaim the above mentioned words, in Gabriel Rossetti's painting, representing his sister Christine as Virgin Mary, lying on a bed and his brother William Rossetti, as the heavenly messenger, the girl appears again as extremely hesitant. Her ankles are turned towards the wall, in a sign of complete unacceptance and even rejection, her left shoulder is touching the wall, and she looks ready to do anything she can in order to escape that unwanted situation. Far from looking as if she felt blessed or honoured by Divinity, at seeing the angel's flower turned towards her womb as well as the glimpse of his partially naked body, noticeable on the sides of his garments, the Rossetti's Virgin reacts as in front of an indecent proposal, perceived by the teenager not as a divine favour, but rather, as an unwelcome invasion of her private space. Is the girl dissimulating these feeling of shyness and inadequacy as part of a required role, since she is posing for a religious scene? Or has she been chosen as an inspiring muse for this scene

precisely because she was such a pious, insecure and hesitant teenager? We can't say it for sure only by taking into account these two paintings. Anyway, we can safely assume that there is quite a discrepancy between the rampant outburst of joy de vivre in Christina Rossetti's *May*, and what we grasp by taking a look at the young poetess herself as depicted in these two canvases. However, if we compare Bell de Mackenzie's description of Christina Rossetti at a young age in his book dedicated to the poetess, we find out that Christina was in fact a happy child, «who had humour, (...) her youthful years were full of quiet joy of various kinds» (MACKENZIE, 1971: 20). She loved meeting new people and being in touch with everything that was new since a very early age. In fact, her father being a college teacher and her siblings, Dante Gabriel, Maria Francesca and William Michael, all having artistic preoccupations, their house was often welcoming various scholars, artists and men of letters (ODNB: *Rossetti, Christina Georgiana*). At the same time, being the daughter of a Roman Catholic father and of a Protestant mother, Christina «was deeply religious and carried her convictions in every detail of life» (MACKENZIE, 1971: 4). Raised by her mother mainly as a Protestant, she was preoccupied since a very early age to find the true path to God, and she is said to have rejected several suitors on religious grounds (MACKENZIE, 1971: 31, 40). This dual mixture of cheerfulness and melancholy, the latter possibly rooted in a feeling of religious guilt, seems to be also reflected in the way she perceives time and its irreversible elapsing. Looking back to her youth, and recollecting the sunniest period of her life, with all its «sweet things», Rossetti finds always a way of alluding to sadness, mourning and sometimes even to death. Such for instance is the case in her poem *The Three Seasons*. Spring and summer are seen as the seasons of the complete fulfillment of love. In spring time, the young girl is full of hope and her beauty is fresher than the bloom of the flowers while the red of her lips makes the crimson wine look pale. In the summer time, love is spreading smiles everywhere and makes everything around rejoice and emanate beatitude, celebrating the holy momentum of the consummation of love. Implacable, the autumn and winter leave everything barren and bring with them only memories that one must 'drain alone' from 'a cold cup', memories 'for the evening grey / and solitary dove'. The same outlook of youth seen as a transient and singular period in one's life, the only moment in time when a person can be happy is also conveyed by Christina Rossetti's poem *There is but one May in the year*. Even if that 'May' might not always be sunny and warm but 'wet and cold', it still remains the only time when flowers can grow and people can exult in their love. In the poetess's view, there can be no happiness and love without youth:

Yet though it be the chilliest May, With least of sun and most of showers, Its
wind and dew, its night and day, Bring up the flowers. (ROSSETTI: *There*

is but one May in the year)

Conclusion

We can remark that both in the case of Carmen Sylva's poetry and in that of Christina Rossetti's, an important part of their work is of clear religious inspiration, with strong philosophical influences on the meaning of life and death clearly rooted in *the Book of Ecclesiastes*. Both poetesses seem unwilling to enjoy the unique beauty of their age and consider that all what was good in their lives has ended with their first youth. They understand to approach the magnificent theme of youth and love, from a romantic perspective, that is, in the above discussed context, in a permanent connection with the threatening shadow of death. Whereas Carmen Sylva's long-lasting obsession with the theme of death, even when she tackles bright love topics, might be biographically elucidated through the occurrence of some outward factors (for instance, the tragic death of her sole daughter at a very young age), in the case of Christina Rossetti's poetry, this vision of the ephemeral youth and futility of love is in consonance with the Victorian views of the age on women's (supposed lack of) feelings and it remains a rather inward factor, self-imposed and most probably religion-based, being also mirrored in her decision to never get married.

Bibliographic references

CARACOSTEA, D. (1943). *Revista Fundațiilor Regale*, anul V, no 12. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă.

BRITANNICA, Encyclopaedia. *Rossetti, Christina Georgiana*. <https://www.britannica.com/> accessed on January the 7th, 2017.

KING JAMES BIBLE. <https://www.jw.org/en/publications/bible/king-james-version/books/> Accessed on January the 2nd 2017.

MACKENZIE, Bell (1971). *Christina Rossetti: A Biographical and Critical Study*. New York: Haskell House Publishers.

ODNB, *Oxford Dictionary of National Biography Rossetti, Christina Georgina (1830–1894)*. Oxford University Press. <http://www.oxforddnb.com/> Accessed on the 4th of January 2017.

NWT, New World Translation of the Holy Scriptures. <http://www.jw.org/en/publications/bible/nwt/books/>. Accessed on January the 2nd 2017.

ROSSETTI, Christina (1865). *Goblin Market and Other Poems*. London: Macmillan and Co.

STACKELBERG, Natalie (1886). *The Life of Carmen Sylva*. Neibelberg: Carl Winter.

SYLVA, Carmen (1888). *Songs of Toil*. New York: Stokes and Brother.

SYLVA, Carmen (1911). *Memory Shrine*. Philadelphia: Lippincott.

SYLVA, Carmen (1904). *Sweet Hours*. London: R. A. Everett and Co.

ZIMMERN, Helen (1884). *Carmen Sylva, Queen of Romania. The Century Illustrated Monthly Magazine*. <http://tkinter.org/CarmenSylva/Century1884.08/index.htm>. Accessed on the 4th of January 2017.

Recuperating royal women writers: Carmen Sylva's reception across the world

Ramona Mihăilă¹



¹ Dimitrie Cantemir Christian University, Bucharest, Romania.

Pauline Elizabeth Otilie Louise (1843–1916) was born in Neuwied, Germany, and became Queen Elizabeth of Romania in 1869 by marrying Prince Karl of Hohenzollern-Sigmaringen. She adopted Romania as her own country and introduced it to the whole world due to her works inspired in Romanian legends, ballads, folksongs, and stories. The success of her books stood for the presentation of the Romanian culture to the world, inspiring composers both in Europe and America to set songs to her poems (Arnold Bax, George Enescu, Stanley Hawley, Sir C. H. Parry, or the American composers Charles T. Griffes, Arthur Foote). A woman of great culture, multilingual and polygraph, Queen Elizabeth, known by her pen name of Carmen Sylva, was a popular woman. The Queen traveled a lot, as did her writings, which made her very popular. She switched from one language to another with easiness, wrote directly in German or French, and translated her works from one language to another, particularly from French to German. She represented a true phenomenon in Europe in the 19th century. The eager audience wanted to read her works immediately. This is one of the reasons why her numerous published works (in the Romanian Principalities, Germany, the Austro-Hungarian Empire, France, Portugal) were translated into French or English throughout Europe or other continents almost simultaneously. Her personality and her works represented research topics for many critics and women writers of the late 19th century, for example, to mention here only one, Cláudia de Campos, who dedicated to the Queen a chapter in her 1901 *Ensaio de psicologia feminina* (*Essay on Feminine Psychology*), a book where she also analyzed Charlotte Brontë, Countess of Lafayette, Baroness de Staël, Josephine de Neville.

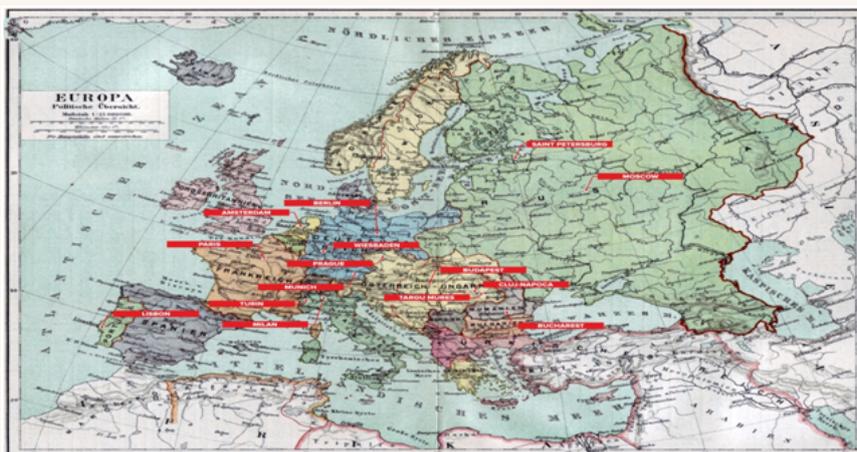


Figure 1

Carmen Sylva was a prolific writer; all her writings were well received by readers all around the world and they were translated in many languages, besides those translated into Romanian. The present paper focuses only on the translations and critical reviews made by national and international 19th century women writers. My research concerning women writers has been made as a member of the European Project «Women Writers in History – Toward a New Understanding of European Literary Culture», in the context of which a large database was inaugurated, in order to provide information for researchers in Europe and around the world, and to allow them to connect their national women writers to foreign ones.

«The number» of Carmen Sylva's works «is legion» as it is underlined in an anonymous article «Roumania's Poet Queen» in the American Journal *Current Literature* (Oct. 1896; vol. XX, no. 4: 298). We may say the same thing about the translations of her work. There were people interested in translating the Queen's writings all around the world, in Europe, Americas, Asia. For this article I have restricted the area of research to translations made by women (writers, journalists, translators, feminists, activists, even princesses). As for the biographies of the translators, it has been a real challenge to find information and in many cases I have to confess that I could not identify any evidence besides their names and nationalities. From a geographical point of view I will start by talking about the translations made in Europe and the Russian Empire (Figure 1) and then I will put into discussion the translations accomplished in the U.S.A. (Figure 2).

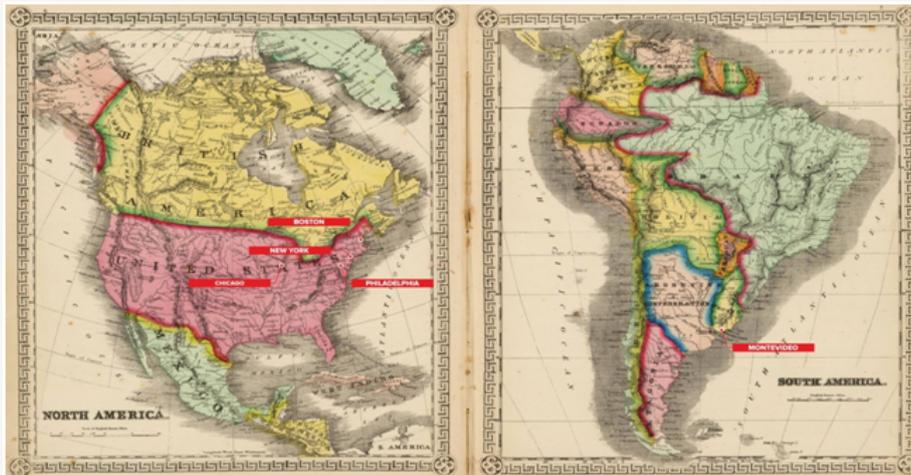


Figure 2

The Dutch writer Cornélie Huygens edited and translated five books, all printed in Amsterdam, *Castel Pelesch* (Castel Pelesch. Traduit de l'allemand), 1889 (ed. 1); 1893 (ed. 2), 1898 (ed. 3); *Door alle eeuwen* (A travers les siècles), 1888; *Er wordt geklopt* (On frappe. Nouvelle traduite de l'allemand), 1887; *Gedachten Naar* (Pensées extraites du recueil intitulé: Sorti de l'enclume et traduites par C. Huygens), 1890; *Gedachten eener koningin met gedenkboek* (*Thoughts of a queen with commemorative book*), 1890, 1892 (ed. 2), 1893 (ed. 3). Cornélie Lydie Huygens (1848-1902) was a writer, a social democrat, and feminist. She was raised by her aunt, Jeanne Marie Huygens, an active feminist, thus coming into contact with women's emancipation movements early in her life; in 1896, she joined the newly founded Social Democratic Worker's Party, being the first woman in the Netherlands to be a member of a political party. She is known both for her feminist and literary writings.

Marie van Bunsen (1860, London – 1941, Berlin) translated *Op lydenspaden* (*La Pèlerinage de la douleur*), Amsterdam, L. J. Veen, 1890, ed. 2. (1898). Marie von Bunsen was a German writer, painter, traveler, born in a wealthy and liberal-minded family. She traveled a lot since her youth to England, Italy, North Africa, and several Asian countries. She was a member of the Association of Berlin Artists, where she had several exhibitions of landscape watercolors. She founded the German Lyceum Club in Berlin. Marie was also represented in the bodies of the women's associations and among her personal acquaintances were Marie von Schleinitz, Anna von Helmholtz and her daughter Ellen von Siemens, and Elisabeth zu Wied, later Queen Elizabeth of Romania.

She wrote books about her travels, *In the Far East* (1911) referring to Japan, the autobiographical book, *The World in which I lived*, and biographies of members of European royal houses as well as a study on the art historian John Ruskin. She also got involved in the folklore field and co-organized the «Internationale Volkskunstausstellung» («International folk art exhibition»), in 1909, in Berlin. In her memoirs, she described the nobility and personalities of politics and economics of the Prussian middle class, as well as scientists and artists of the Berlin society around 1900. In the second volume, she remembers the times of First World War and the first years of the Weimar Republic.

Another record says that Boudewina de Graaff (born van Cappelle) (1843-1921) translated *Sprookjes eener koningin* (*Fairytales of a queen*), Amsterdam, 1900.

In London, there were published many books written by/about Carmen Sylva and also many translations. One of them is *From memory's shrine. The reminiscences of Carmen Sylva* (H. M. H. M. Queen Elisabeth of Roumania, [190?]), was signed by Edith Hopkirk, the Queen's former secretary.

Another one, *Pilgrim Sorrow. A Cycle of Tales* by Carmen Sylva, was translated, in 1884, by Helen Zimmern (1846-1934), a German-born British writer and translator. When she was 6 years old she moved with her family to Nottingham. One of her sisters was the suffragist Alice Zimmern and one of her cousins was the political scientist Alfred Eckhard Zimmern. She made her literary debut writing children's stories for different magazines. In 1873, Zimmern began writing critical articles, particularly on German literature, and later she started to translate German literature into English or Italian.

Two more translations were registered in London, *Shadows on Love's Dial*, by the Queen of Roumania, translated by Helen Wolff in 1895, and *Suffering's Journey on the Earth...* translated from *Leidens Erdengang* by Margaret A. Nash (1906).

Blanche Roosevelt (1853-1898) wrote *Elisabeth of Roumania. A study with two tales from the German of Carmen Sylva, Her Majesty Queen Elisabeth*, London, 1891. Blanche Roosevelt Tucker was an American opera singer, journalist and writer. She made her opera debut in 1876 at the Royal Italian Opera House, Covent Garden, being the first American woman to sing Italian opera on that stage. She had concerts in Europe while working as a journalist for various French and Italian journals. In 1882, she settled along with Marquis d'Alligri, in Europe and went on to sing in concerts in Italy, Belgium, the Netherlands and France, while pursuing a career in journalism and literature, writing biographies and novels.

In 1890, in London, too, Baroness Deichmann translated from German into English, *Freiin von. The life of Carmen Sylva, Queen of Roumania*, by Natalie Stackelberg. Baroness Hilda Elizabeth Deichmann (London, 1878-1958, Bonn) was one of Carmen Sylva's friends and author of *Impressions and Memories* (1926). Natalie von Stackelberg (1886-1927) also published a biography of her father, Count Otto Magnus Baron von Stackelberg (1786-1837), one of the first archeologists, as well as a writer, painter and art historian, on the basis of his journals and letters.

In her book, *A Woman in the Balkans*, published in London, 1918, Will Gordon (pen names F. R. G. S, Winifred Gordon) dedicated Chapter XIII. «Two Queens,» of Part «Roumania,» to Queen Marie and Carmen Sylva.

Madame B. D. Porozovsky translated three books into Russian and they were published by the same publishing house in Saint Petersburg, *Lunca Cerbului, Gemenii (Jipii) et Ceahlăul, Omul et Cetatea Babei*, and *Piatra Arsă. Caraimanul. Vîrful cu dor et Furnica* while Princesse S. N. Golitzyne translated *La Légende de la Bonne Reine* (d'après le texte français imprimé dans la *Revue des Revues*, 1900).

Lujza Harmath translated four books written by Carmen Sylva, and published in Budapest, *Bajzok* (1885), *Zoe. regénye* (1898), *Astra* (1893), *Ket világból* (1890). Lujza Harmath (1846–1910) was a journalist and a writer. Born into a family of nobility, she lost her mother when she was young, then became involved in journalism, literature, and women's emancipation movements. Besides the translations of Carmen Sylva's writing, Lujza signed articles and studies about the Queen and her work in journals. She is also the author of *Magyar írónők Albuma (Album of Hungarian Women Writers)*, 1890.

(Caro)Lina B. Büttner (1836–1917) was a Hungarian writer and feminist. She had a very happy childhood, but in 1848 her situation changed. She married the poet Benedek Aladár, who was often invited at the Court of Queen Elizabeth. Lina B. Büttner translated Carmen Sylva's *Egy ima* (Budapest, 1882).

Janka Wohl (1846–1901), who translated Carmen Sylva's *Ki Kopog?* (French version by Pterre Loti. Budapest, 1890), was the first Hungarian Jewish writer. She received higher education and learned four foreign languages. Janka was destined to be a pianist but at the age of thirteen, she gave up on the piano and started writing. Her works (poems, novels, articles, translations) appeared in many newspapers and magazines of the time.

In Prague, Anna Řeháková (1850–1937) translated Carmen Sylva's stories *Utrpeni na pozemske pouti* (1901). The Czech writer graduated as a teacher at St. Anna in Prague. She first taught in Čáslav and in 1874 in Prague at the School for Girls at St. Thomas, where her elder sister, Elisabeth Řeháková, was also working. Anna was the founder of the Association of Czech Teachers. She contributed with her writings to several women's magazines and educational magazines. She committed herself to actions that supported the emancipation of the Czech female youth. The themes concerning her work and social commitment were reflected both in her novels and her memoirs.

Baroness Violetta Montel-Neuschotz translated into Italian the book *I Pensieri di una regina*, [di] Carmen Sylva (S. M. La Regina di Rumania). Rome, Turin, 1910. She also translated *Nella lunca*, Turin, 1913. She was born in Iassy (Moldavia) in a very rich Jewish family; her father Jacob de Neuschotz, a philanthropist banker, offered her family and many orphan children a very fine education by sending all of them to study, in the country or abroad. She married Baron Montel and went to live in Florence. There is not much information about her; she is mentioned only as a translator of these two books.

Emma Perodi translated *Astra* (Milan, 1888), the novel Queen Elizabeth wrote in collaboration with Mite Kremnitz, publishing it under the pen names Dito and Idem. Emma Perodi (1850–1918) was born in a wealthy middle class Florentine family and was educated in Pisa and Berlin, where she learned foreign languages, allowing her to translate from German, English, and French.

She published her stories, literature for children, novels, and articles in various newspapers and she became the owner of the fortnightly literary magazine, *Cornelia*, devoted to the Italian women's emancipation. When she later moved to Rome, she collaborated to *Fanfulla Sunday* and directed it from 1883 on.

The writer Lina Sommer (1862-1932) edited few of Carmen Sylva's writing in the book *Briefe einer einsamen Königin*, (Munich, 1916). Lina Sommer, née Müller, was born in a wealthy merchant family and had four siblings. As a child, Lina and her brother Schorsch edited newspapers and opened a theater for children in the garden of their home. Her mother died when she was in her teens and her father remarried, but the children could not stand the new mom. In 1887, the twenty-four-year-old writer married Adolf Sommer of Braunschweig, who owned a sawmill in Blankenburg a. Harz. She raised her husband's children from a previous marriage and, when her husband lost the sawmill because of the economic situation, she supported the whole family with the money from her writings. She wrote very much in prose «to help themselves to the comfort, the family to the support, the readers to the joy». When her husband died, she had to raise three sons by her own, so after an exhausting work in a notary office all day long, she used to write during the nights. Her first book of prose and poetry, *Schillverniegt* (1904), was immediately accepted by the public.

Lina Sommer also published the book, *Aus den Briefen einer einsamen Königin* (*From the Letters of a Lonely Queen*, Verlag Braun und Schneider in Munich, as a result of a long correspondence between the writer and Queen Elizabeth that ended with the death of Queen. In almost every letter, Carmen Sylva thanked her sister in Apollo for all the sunshine that she brought into her life, and was delighted to live with her for some time, after the war, in her castle, Segenhaus near Neuwied.

In *Ensaïos de psicologia feminina*, 1901, the Portuguese writer Cláudia de Campos dedicated a chapter on Carmen Sylva's writings: «Povestirile Peleşului» («The Stories of Pelesh»), «Sappho», «Le pensées d'une reine,» «Hammerstein.» Cláudia de Campos (1871-1916) was born in Sines and was educated in England. Back home, she was involved in women's emancipation movements, was elected to the board of Feminist Section of Portuguese League of Peace and appointed in the La Paix et le Désarmement par les Femmes. Meanwhile, she started to publish her literary works, poems, prose, and critical essays. She used Colette or Carmen Sylva as pen names.

Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) translated into Spanish *Flores y Perlas*, [de] Carmen Sylva, a collection of stories, songs, and legends. Una hoja al viento. Una plegaria. Una carta. Manuel. La piedra guemada. Los dos gemelos. La hormiga. Deshielo. Sirena (Montevideo, 1889).

She was a precocious child and started to read literature very early, and at the age of nine she wrote her first literary texts. At seventeen, she published her first poem in *El Correo de la Moda*. A year later, she became a collaborator of this and other magazines. Faustina married Valentín Melgar, an official of the State, who held various positions in Spain and in colonies like the Philippines, Cuba or Puerto Rico. Her first son died and a year later, her daughter Gloria was born. In 1860, she obtained her first great success with the novel, *La pastora del Guadiela*; from then on, she constantly published in newspapers and magazines. In 1873, her daughter Virginia was born and in 1880, she moved to Paris. Faustina got more and more involved activities related to women's emancipation, particularly women's right to education and served in the board of many women's associations and committees.

Hélène Văcărescu (1864-1947), a Romanian-born author who wrote French novels, poems and political speeches, translated and published in Paris, the poem *Jehovah* written by Carmen Sylva, 1887. She was born in a very old Romanian family of boyars, went to study at the Sorbonne University and, back home, she became one of the Queen's ladies-in-waiting. She was very much supported by Carmen Sylva in her literary works and they worked together all their lives. Hélène told about these events in her book, *Rois et reines que j'ai connus* (E. Sansot & C-ie, Editeurs, Paris, 1908). Due to political intrigue, Hélène was sent with her mother to exile, in Paris, but she never forgot her roots and she tried all her life to promote Romanian culture in the world. She wrote a lot and became friends with Victor Hugo, Anatole France, Leconte de Lisle. Whenever the Queen travelled to a foreign country, Hélène went to meet her and spent the time she was with her writing, translating, and organizing cultural events. Thus, she translated *Die Sphynx gedichtet*. Musik von August Bungert (Berlin, 1890), and together with Carmen Sylva and the British author Alma Harris Strattell, they worked on the book *The Bard of the Dimbovitza. Roumanian Folk-Songs Collected from the Peasants*. Translated by Carmen Sylva and Alma Strettell. (London, 1897). Many selections from the *The Bard of the Dimbovitza* were set to music, most notably by Arnold Bax.

Alma Strettell (1853-1939) was born in a rich British family and was well educated. She was considered one of the five best British translators in the world (she translated over 40 books of Greek literature). In 1890, Alma married the English painter Lawrence Alexander Harrison (1866-1937), with whom she had three children. After her marriage, she continued to publish under her maiden name of Strettell.

The Queen invited Alma to work with her at her residence in Holland. The experience in working with the Queen is warmly described in a confession published in the American journal *The Christian Science Monitor* (1908-Current

file); Jul 25, 1993, «I had already read Carmen Sylva's German version of the Romanian songs, and her attempt at an English one; and I knew that remarkably good as her English was for a foreigner, it would not stand the test of poetical fitness. So I found myself faced with the hard task of telling her this: I don't think I could have done it but for two reasons. A faithful old friend, a lady-in-waiting who had known her as a child, begged me to have the courage to tell her what I really thought of her work in English. "No one ever speaks to her frankly about her work," she complained, "and you would be helping a great talent, if you could make her understand that in art, no one is exempt from criticism".»

While I was considering this, the Queen herself, asked me to do «immediately, before lunch!» an English version of one of the songs which Bungert had just composed and which her version did not fit. I complied and succeeded. Then, with admirable generosity, she said: «I see! I give you, *carte blanche*, Miss Strettell: revise my translations or re-write them, as you think best.»

The next summer when they saw each other in Liandudino, Wales, Alma brought the Queen her version of the translation and Carmen Sylva approved it. The book was immediately published and became widely known in England and America.

In *The Book of Beauty (Era King Edward VII): A Collection of Beautiful Portraits with Literary, Artistic, and Musical Contributions by Men and Women of the Day* (Philadelphia, 1902), the editor, Mrs. F. Harcourt Williamson, inserted Queen Elizabeth's short story, *Puiu or the Youngest Born. An Allegory*, that was firstly presented by Carmen Sylva in 1884 to the Roumanian Academy, when she was received as honorary member of this academic society.

Mary A. Mitchell translated the novel, *A heart regained* (Boston, 1888) while Miss Edith Hopkirk translated *A Real Queen's fairy tales*. Illustrated by Harold Nelson and A. Garth Jones (Chicago, 1901). The present edition contains the translation of eight stories, selected from the original collection, and six additional tales, translated from the manuscript.

The last poem Emma Lazarus wrote was dedicated *To Carmen Sylva*. It was published in the journal *Century Illustrated Magazine (1881-1906)*; Apr 1888; XXXV, 6. Emma Lazarus (1849-1887) was born in New York in a Jewish family. From an early age, she studied American and British literature, as well as several languages, including German, French, and Italian. She wrote her own important poems, and edited many adaptations of German poems, especially those of Johann Wolfgang von Goethe and Heinrich Heine.

As a conclusion, this essay intended to summarize the translations of Carmen Sylva's writings around the world, in the 19th and the beginning of the 20th centuries, and it is opened to new findings. The translations made in the Romanian space are to be analyzed in another research study.

Bibliographic references²

DIJK, Suzan van, NESBITT, Jo (eds.) (2004). *I Have Heard about You: Foreign Women's Writing Crossing the Dutch Border: from Sappho to Selma*. Lagerlöf. Uitgeverij Verloren

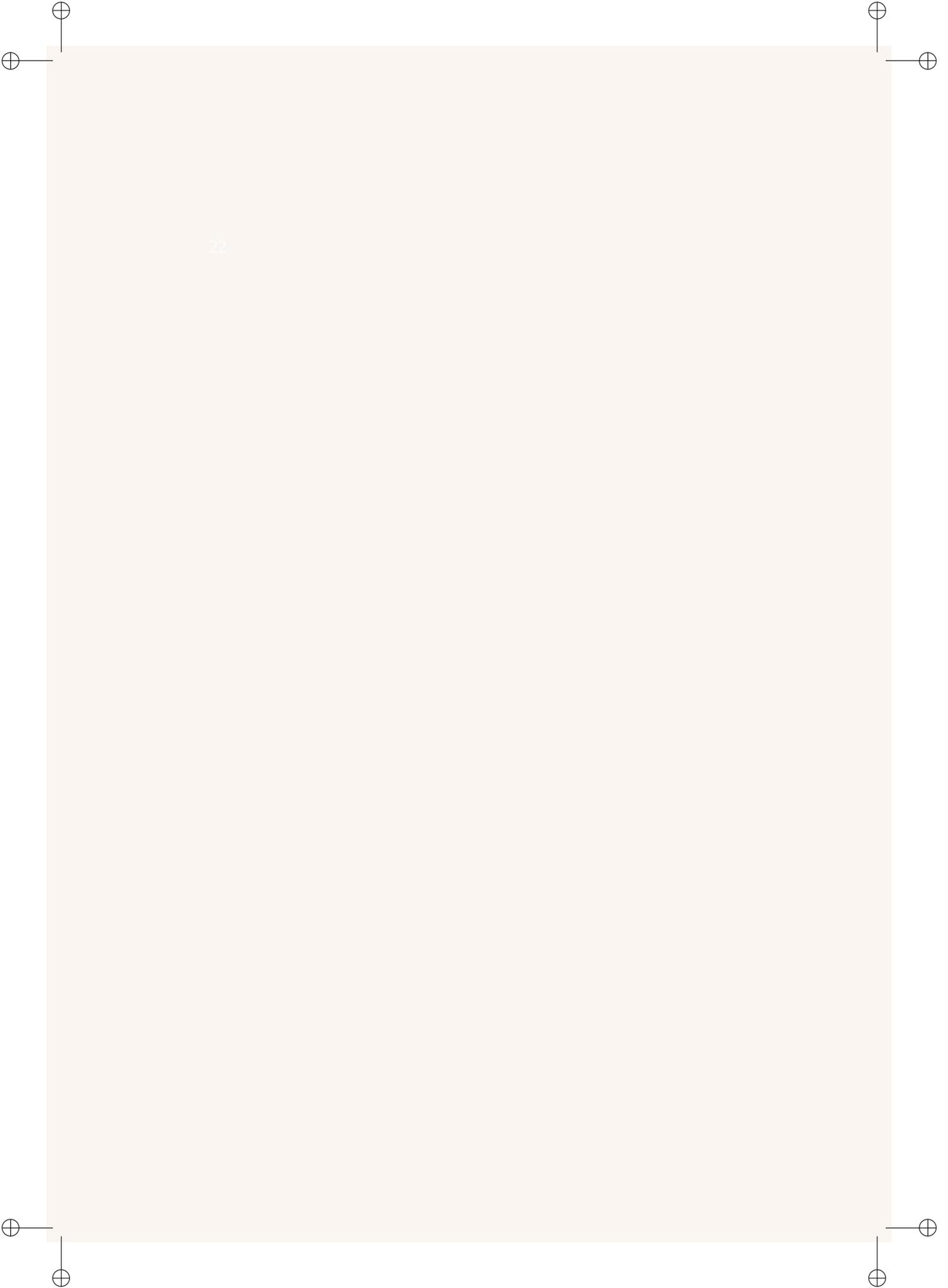
HAAN, Francisca de, Krassimira Daskalova, Anna Loutfi (Eds.) (2008). *A biographical dictionary of women's and feminisms. Central, Eastern, and Southeastern Europe, 19th and 20th centuries*. Budapest: CEU Press.

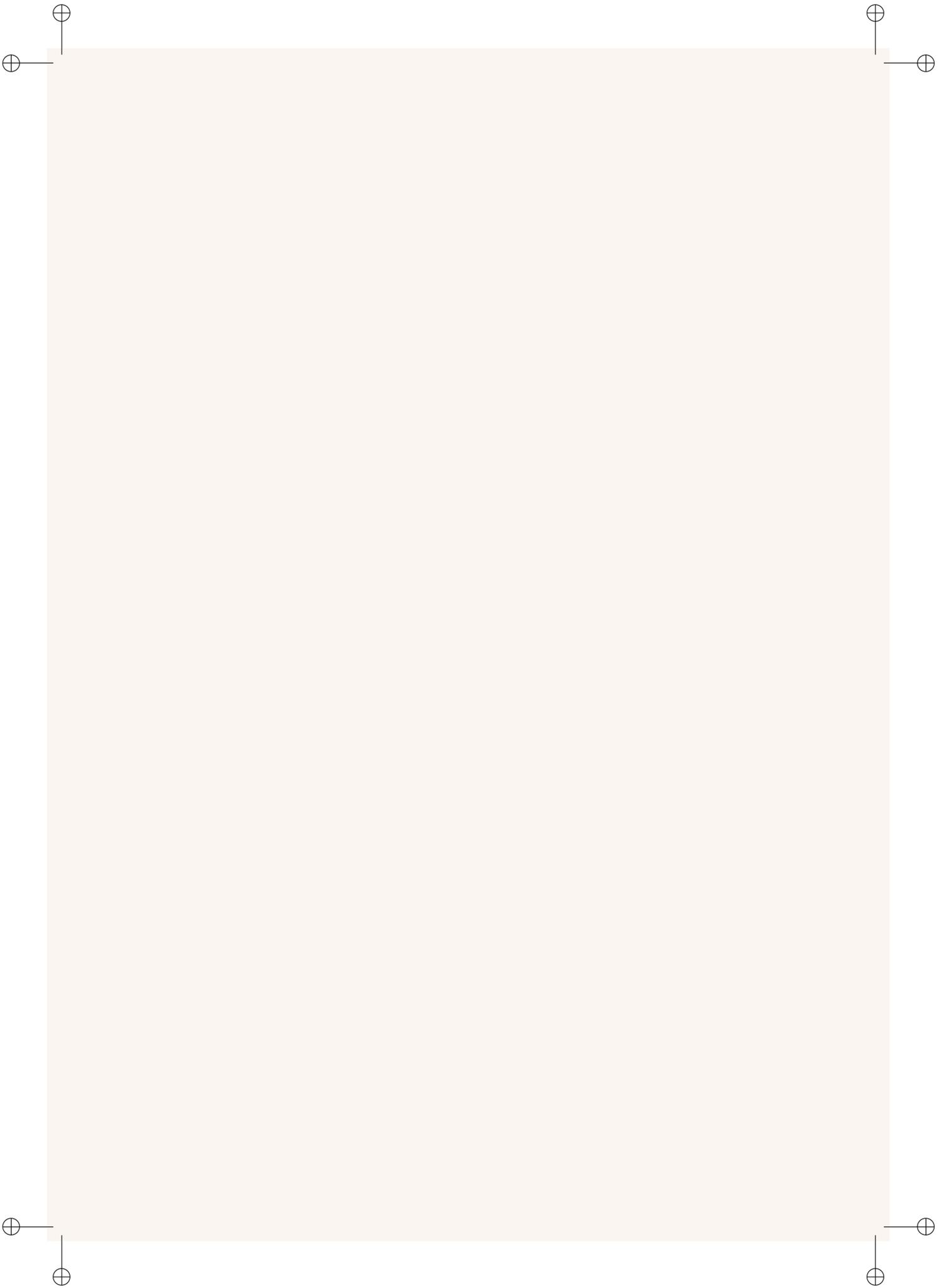
OPELIK, J. (1988), «Anna Řeháková.» In: *Austrian Biographical Encyclopedia 1815-1950 (ÖBL)*. Volume 9, Publisher of the Austrian Academy of Sciences, Vienna, p. 21.

VASCO, Bonifácio; LOUSADA, Isabel, Cláudia de Campos – <http://debategraph.org/Details.aspx?nid=386143> (accessed on 12.12.2016)

WILTRUD, Ziegler (2004). *Lina Sommer (Biografie)*. Bezirksverband Pfalz Inst. f. pfälz. Geschichte.

² Parts of my research have been introduced as bibliographic references in the database organized as an outcome of the project COST Action IS0901, European Project «Women Writers in History – Toward a New Understanding of European Literary Culture» (2009-2012), director Suzan van Dijk, Huygens Institute, the Hague (<http://www.womenwriters.nl>).





Comissão Científica

Aldinida Medeiros

Álvaro Simões Júnior
(UNESP – Assis)

Ana Costa Lopes
(Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de
Expressão Portuguesa)

Ana Paiva Morais
(Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas, Universidade Nova de Lisboa)

António Gonçalves Correia
(Câmara Municipal de Sines)

Carlos Carranca
(CELAS)

Cleide Rapucci
(UNESP – Assis)

Constância Lima Duarte
(Universidade Federal de Minas Gerais)

Fabio Mario da Silva
(Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará/Centro de Literaturas e
Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de
Lisboa)

Fernando Ramos
(Câmara Municipal de Sines)

Gilda Santos
(Real Gabinete Português de Leitura)

Henriette Partzsch
(Universidade de Glasgow)

Ileana Mihaila
(Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Bucharest)

Inês Ornellas e Castro
(Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa)

Irene Fialho
(Fundação Eça de Queiros / Instituto de Estudos de Literatura Tradicional)

Isabel Ponce de Leão
(Universidade Fernando Pessoa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Círculo Literário Agustina Bessa-Luís)

Isabel Rocheta
(Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Jacqueline Penjon
(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

João Madeira
(CCEN, Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)

José Eduardo Franco
(Cátedra Infante Dom Henrique para os Estudos Insulares e a Globalização / Universidade Aberta / Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Kerstin Wiedmann
(Universidade de Lorraine)

Liane Schneider
(Universidade Federal da Paraíba)

Luís Baptista
(CICS.NOVA / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)

Márcio Matiassi Cantarin
(UTFPR-Brasil)

Maria Adelaide Lança de Sines Fernandes

Maria Manuela Gouveia Delille
(Universidade de Coimbra)

Marie Sorbo
(Volda University College)

Margarida Acciaiuoli
(Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa)

Nuno Mascarenhas
(Câmara Municipal de Sines)

Ramona Mihaila
(Dimitrie Cantermir Christian University)

Sandra Patrício
(Arquivo Municipal de Sines)

Sérgio Nazar David
(Real Gabinete Português de leitura – Rio de Janeiro)

Suzan Van Dijk
(Women Writer' Networks)

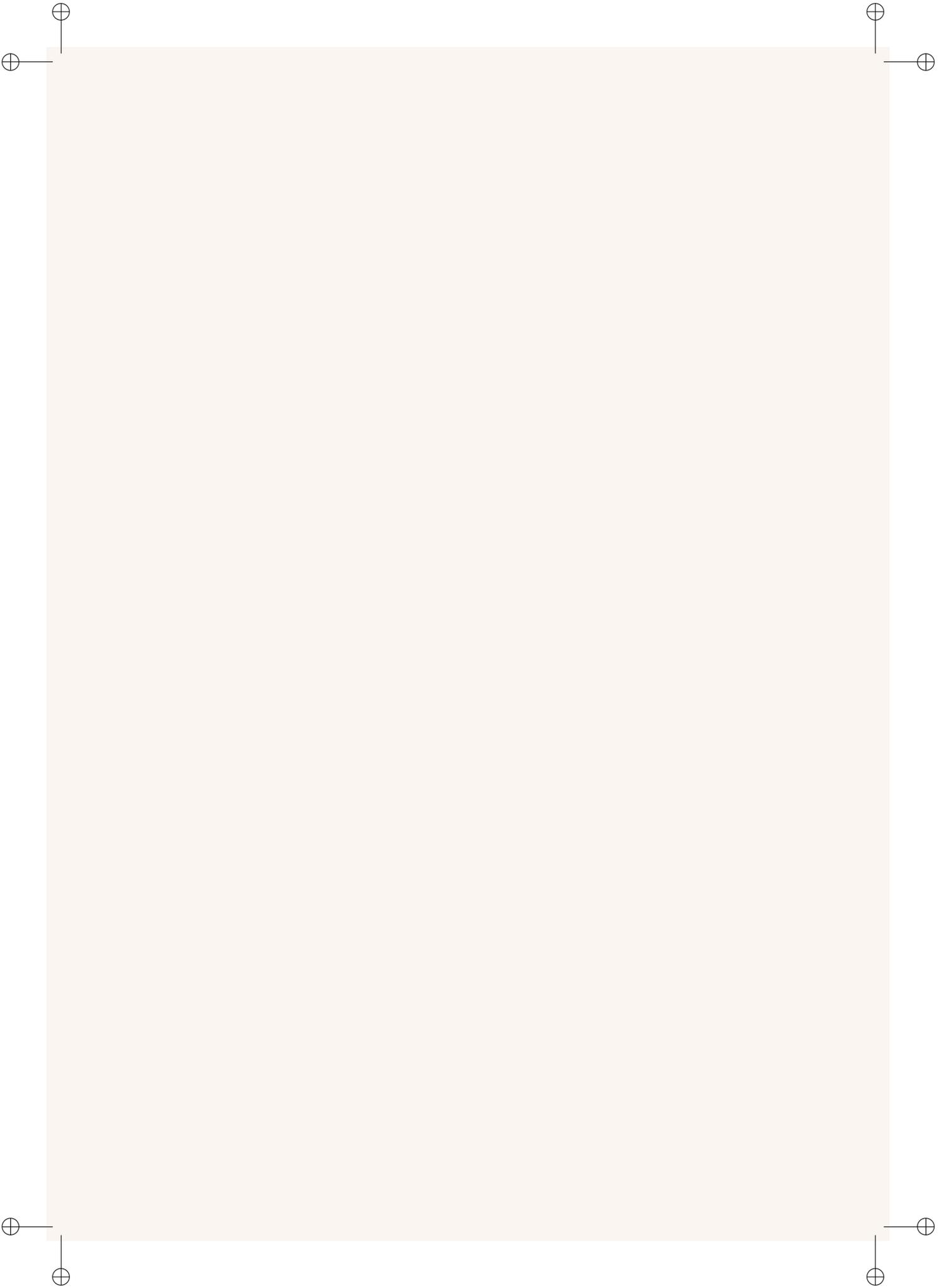
Teresa Almeida
(Universidade Nova de Lisboa)

Vanda Anastácio
(Centro de Estudos Clássicos / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Vanda de Sousa
(Instituto Politécnico)

Vania Pinheiro Chaves
(Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

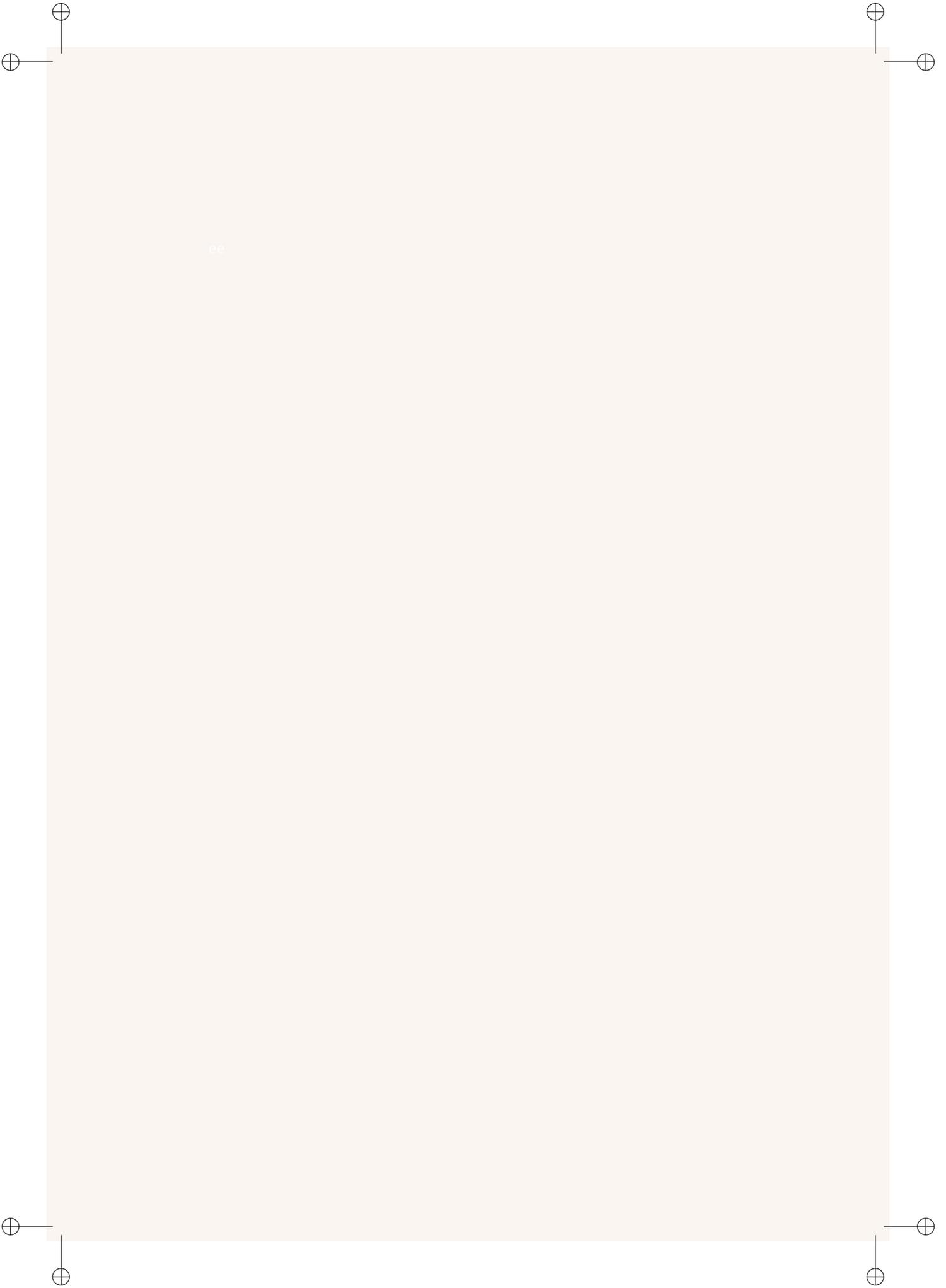
Vasco Bonifácio
(Instituto Superior Técnico – Universidade de Lisboa)





FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto
«UID/ELT/00077/2013»



Colecção Elas

«the beginning is always today»
«O princípio é sempre hoje»

Mary Shelley

A colecção em que se insere este volume inscreve-se no programa definido pelo grupo MCCLA no seio da CIDH. Dar visibilidade a protagonistas cujas histórias a História ofuscou torna-se o motivo central para a empresa, da qual deriva ampliar o conhecimento de uma série de figuras femininas que se afirmaram numa dada região, época ou circunstância particular.

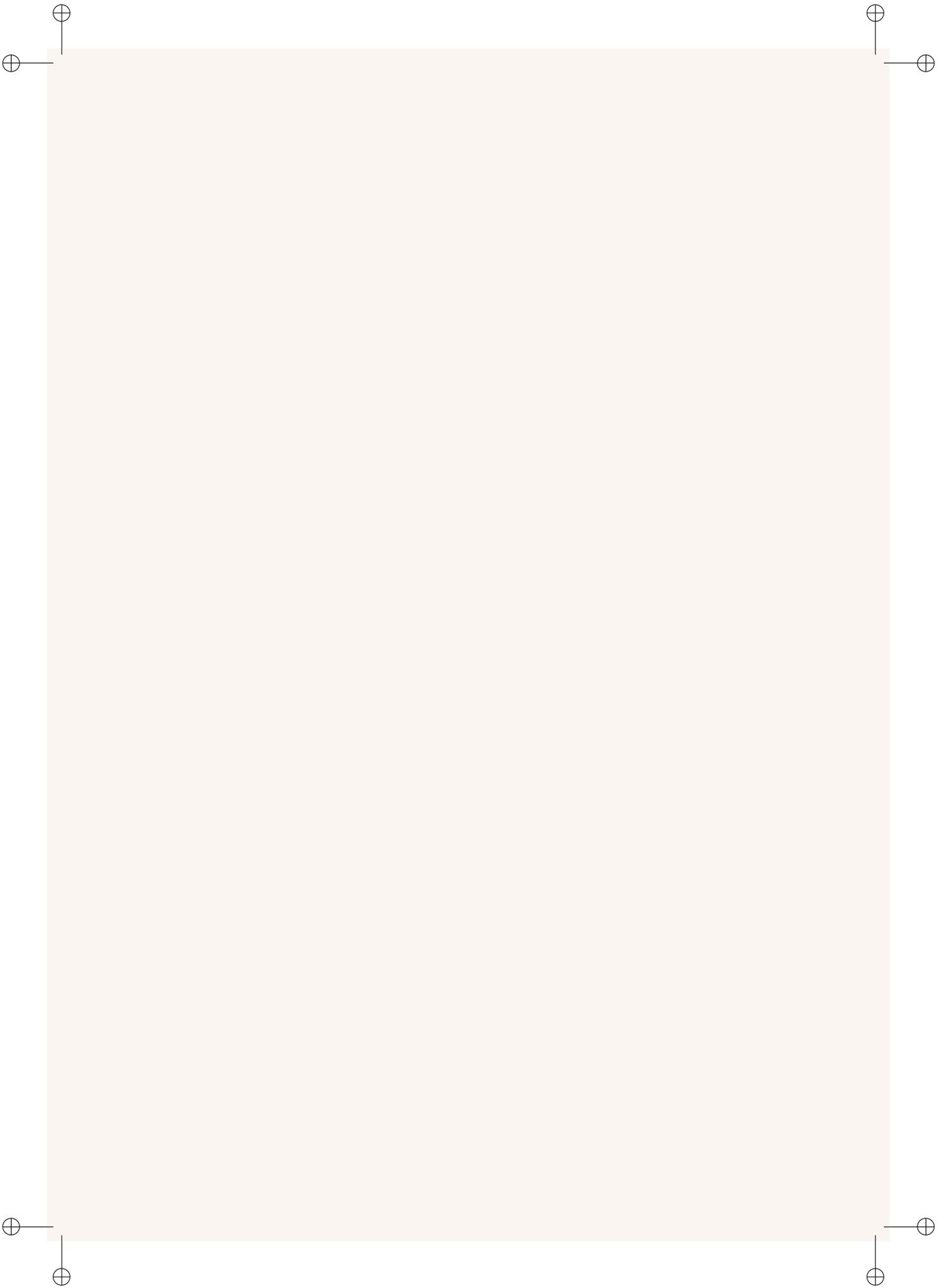
A colecção é coordenada e editada por três colegas provenientes de diversas instituições cuja plataforma de convergência é garantida pelo trabalho desenvolvido no CLEPUL e que, em 2018, se individualizou no polo CLEPUL UAb – CIDH com a designação Faces de Judite.

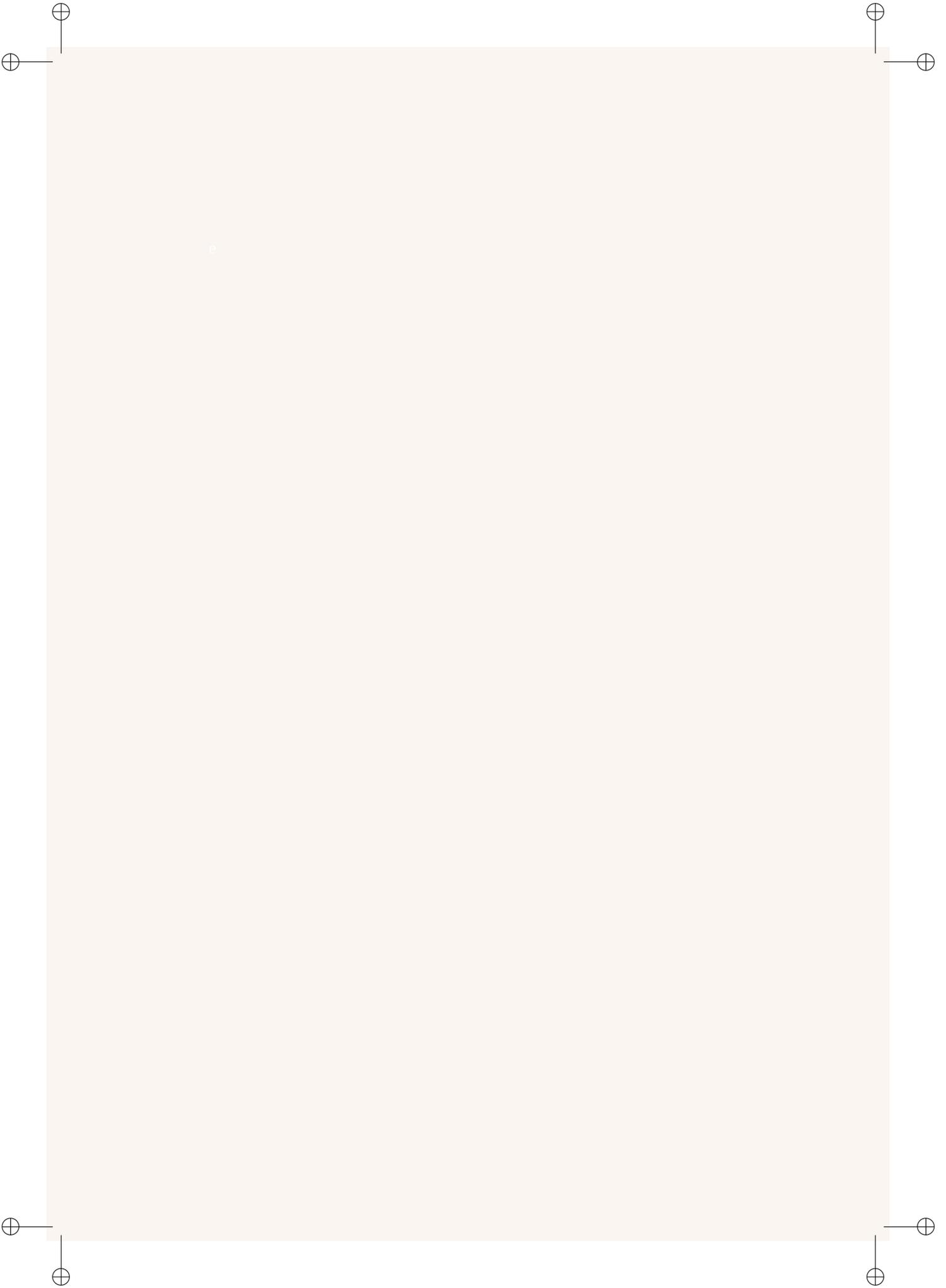
Reunindo autores que são convidados a desenvolver o seu ensaio em volta de um tema sugerido pelos editores o primeiro número conta com a colaboração de seis investigadores cujas biografadas foram por si eleitas, de modo a figurarem no volume dedicado às **Mulheres de Leste**, por ocasião do centenário da revolução russa. Os textos compilados evocam a faceta feminina de uma fase crucial da humanidade, a qual, à semelhança de tantas outras, denuncia um escrutínio carente de isenção e que desta feita procuramos obviar.

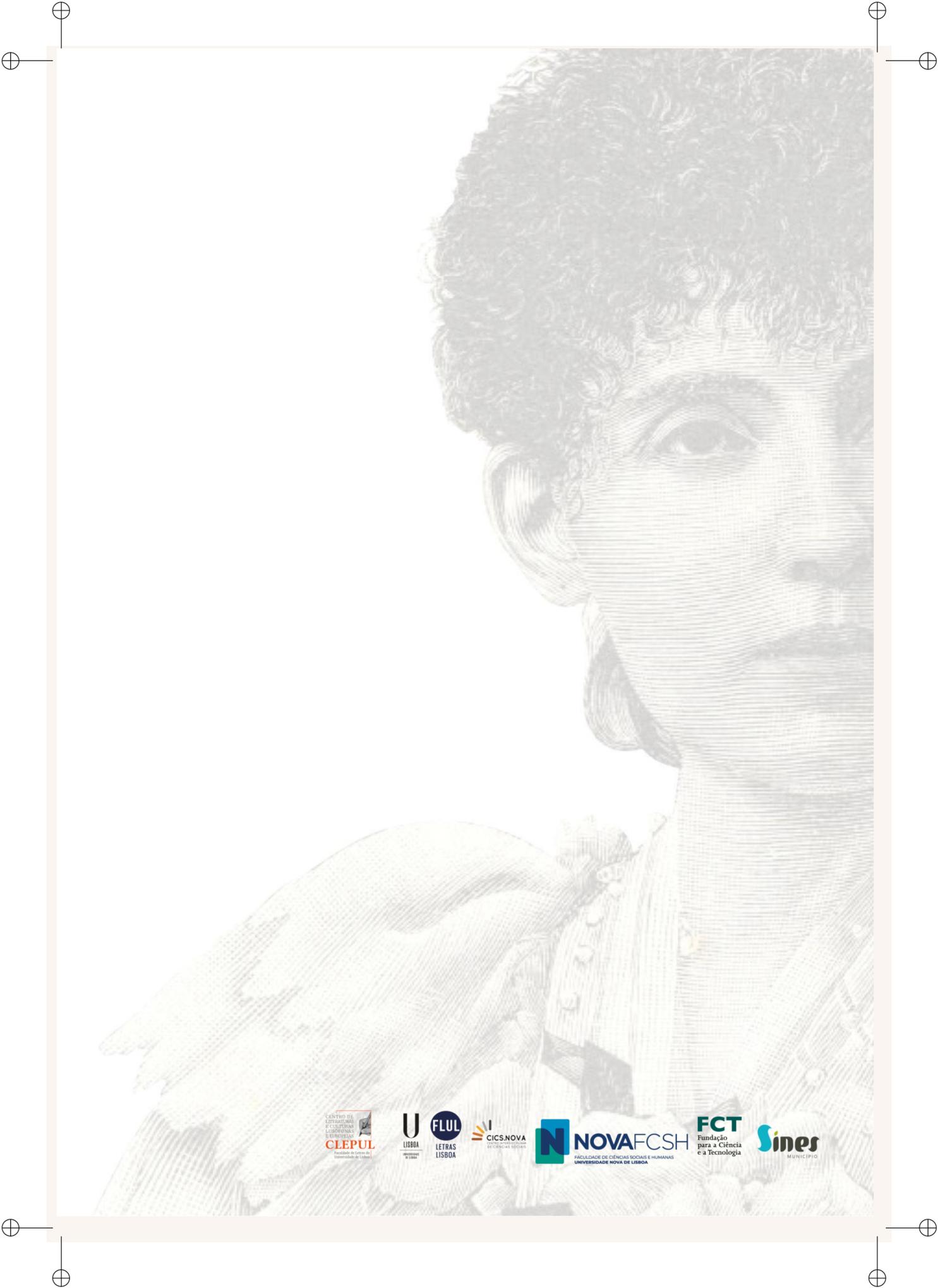
O número 2, *Cultura, Literatura, Memória e Identidades: por ocasião do centenário de Cláudia de Campos (1859-1916)*, surge na sequência de um Congresso Internacional que em tudo se compagina com o objectivo geral da colecção contando com a colaboração de aproximadamente quarenta autores de diferentes nações.

Dar relevo e possibilitar um cada vez maior conhecimento em torno das vidas e obras de mulheres insignes, em Portugal e no mundo, eis o nosso propósito, na certeza de que, ao fazê-lo, no exercício da cidadania, prestamos serviço determinante no sentido do progresso social, sobretudo no mundo da lusofonia, no qual nos inscrevemos.

Isabel Cruz Lousada
Alexandre Honrado
Isabel Baltazar







CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM LINGUÍSTICA,
LETRAS E LINGUÍSTICAS
E LINGUÍSTICAS
CLEPUL
Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

U
LISBOA
UNIVERSIDADE
DE LISBOA

FLUL
LETRAS
LISBOA

I
CICS.NOVA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS SOCIAIS

N **NOVAFCSH**
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Sines
MUNICÍPIO