

# REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

V.42 N.67 JAN.-JUN. 2022 ISSN 1676-51 5X



Revista  
*do*  
Centro de Estudos Portugueses

v. 42 n. 67 jan./jun. 2022

ISSN 1676-515X (Impressa)  
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG

# UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida  
**Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

## FACULDADE DE LETRAS

**Diretora:** Sueli Maria Coelho  
**Vice-Diretor:** Georg Otte

## CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

**Coordenadora:** Silvana Maria Pessoa de Oliveira

## CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos	Matheus Trevizam
Luiz Fernando Ferreira Sá	Mônica Valéria Costa Vitorino
Marcus Vinícius de Freitas	Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Maria Cecília Bruzzi Boechat	Viviane Cunha

## CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Vaz Leão, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Annabela de Carvalho Vicente Rita, Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal  
Annick Moreau, Universidade de Poitiers, Poitiers, França  
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil  
Arnaldo Saraiva, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal  
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, Brasil  
Cid Ottoni Bylaard, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza/CE, Brasil  
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil  
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal  
Lélia Maria P. Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Marcus Vinícius de Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha  
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil  
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil  
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil  
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil  
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil  
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

## ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses  
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG  
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha  
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil  
Fone: (31) 3409-5134  
e-mail: [jmitraud.pessoa@ig.com.br](mailto:jmitraud.pessoa@ig.com.br)

# Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 42	n. 67	356 p.	jan./jun. 2022
-----------------	----------------	-------	-------	--------	----------------

Direção:  
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:  
Helder Garmes (USP)  
Raquel Madanêlo (UFMG)  
Roberta Franco (UFMG)

Diagramação: Ana Paula Sanchez, Leise Abreu

Secretaria: Seção de Periódicos – FALE/UFMG – Sala 4003

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,  
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,  
1979 -  
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir  
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-  
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869  
469

# S u m á r i o

## NOTA DE APRESENTAÇÃO

Helder Garmes (USP)

Raquel Madanêlo (UFMG)

Roberta Franco (UFMG)..... 8

## DOSSIÊ “LITERATURA E IMPRENSA”

Fernando Pessoa e José Pacheco: Entre uma polémica e uma carta em resposta

Jeronimo Pizarro ..... 11

Pessoa, *presença* e a frente comum contra Adolfo Rocha (Miguel Torga)

*Pessoa, presença and the common front against Adolfo Rocha (Miguel Torga)*

Enrico Martines..... 80

Mário de Sá-Carneiro nas publicações periódicas do Modernismo: ‘impressões de guerra’

*Mário de Sá-Carneiro in the periodicals of Modernism: ‘impressions of war’*

Ricardo Marques..... 96

Sobre alguns poemas de António Botto dispersos na imprensa brasileira

*About some of António Botto’s poems dispersed in the brazilian press*

Oscar de Paula Neto

Ida Maria Santos Ferreira Alves ..... 108

Do ensaio à cena no teatro de Athena <i>From rehearsal to the scene at the theatre of Athena</i>	
Patrícia de Sá Freire Ferreira .....	127
Notas sobre o modernismo de Orpheu <i>Notes on Orpheu's modernism</i>	
Pablo Maia .....	149
Associativismo, correspondência e periodismo: tecendo uma rede de intelectuais feministas de língua portuguesa <i>Associations, Letters and the Periodic Press: Weaving a Network of Portuguese-Speaking Feminist Intellectuals</i>	
Viviane Souza Madeira .....	161
Jornalismo e Engajamento Literário. O caso do <i>Free Goa</i> <i>Journalism and Literary Engagement. The Case of Free Goa</i>	
Cielo Griselda Festino.....	181
Imprensa e literatura: texto, contexto e intertexto na Goa colonial (1930-1945) <i>Press and literature: text, context and intertext in colonial Goa (1930-1945)</i>	
Adelaide Maria Vieira Machado .....	205
Crioulidade no circuito transatlântico: Modernismo e modernidade caboverdiana no Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro (1931-1939) <i>Creoleity in the transatlantic circuit: Cape Verdean modernism and modernity in the Bulletin of the Luso-African Society of Rio de Janeiro (1931-1939)</i>	
Marcello Felisberto Morais de Assunção.....	223

Entre o esforço de lucidez e o escrever em não: espaço-tempo de resistência em *Argumento* e *Almanaque* - revistas culturais brasileiras dos anos 1970  
*Between the effort of lucidity and writing in no: space-time of resistance in Argumento e Almanaque - Brazilian cultural magazines of the 1970s*  
Claudia Lorena Fonseca..... 248

Paulo Barreto: Imprensa, Literatura e as Reformas Urbanas da cidade do Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do XX  
*Paulo Barreto: Press, Literature and Urban Reforms in the city of Rio de Janeiro in the late 19th and early 20th centuries*  
Juliana Bulgarelli ..... 270

#### VARIA

Autos vicentinos: edição e reedições  
*Vicentian Autos: editions and reissues*  
Elizangela Gonçalves Pinheiro ..... 289

Vozes que se transformam em lápis — um pensar sobre *Não é meia noite quem quer*, de António Lobo Antunes  
*Voices that turn into pencils — a thinking about Não é meia noite quem quer, by António Lobo Antunes*  
Cid Ottoni Bylaardt..... 317

#### TRADUÇÃO

Poesia ecrástica: dentro e fora do museu  
Jonathan Ellis ..... 334

#### RESENHA

PESSOA, Fernando. *Sobre a heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.  
Nuno Ribeiro ..... 354



## DOSSIÊ LITERATURA E IMPRENSA

A imprensa periódica voltada para literatura, artes e cultura de língua portuguesa sedimentou-se no século XIX, mas desenvolveu-se de maneira significativa na transição do século XIX para o XX, devido ao crescimento do público leitor, à crescente apetência informativa desse público, ao desenvolvimento de técnicas inovadoras de impressão e ao fato de as revistas e jornais terem se transformado em suportes privilegiados para a criação, difusão e debate de ideias artísticas e culturais. Contemporaneamente, a digitalização e a disponibilização desses materiais em acervos e hemerotecas tem contribuído para a ampliação das reflexões sobre as relações entre a literatura e a imprensa.

O presente dossiê aborda não só a produção literária e cultural no âmbito da imprensa periódica, mas também as redes de intelectuais e de sociabilidade que se formaram e transitaram em países de língua portuguesa, ao longo do século XX.

O primeiro artigo, de autoria de Jerónimo Pizarro, apresenta uma carta, não enviada, escrita por Fernando Pessoa e destinada a José Pacheco. Nesta epístola, Pessoa dirigiu-se ao diretor da revista Contemporânea para tratar de artigo de Álvaro Maia, em torno da polêmica sobre o livro *Canções*, de António Botto. Em outro importante contributo, insere-se o texto de Enrico Martines que transcreve e analisa três cartas de Pessoa, duas enviadas e uma não, endereçadas ao escritor Adolfo Rocha (Miguel Torga). O pesquisador Ricardo Marques, especialista em revistas literárias, apresenta aos leitores “Mário de Sá-Carneiro nas publicações periódicas do Modernismo: ‘impressões de guerra’”. Botto é objeto de outro estudo elaborado por Oscar de Paula Neto e Ida Alves que, em “Sobre alguns poemas de António Botto dispersos na imprensa brasileira”, abordam a produção literária daquele poeta, publicada na imprensa do Brasil, durante seu exílio voluntário no país entre 1947 e a data de sua morte, no Rio de Janeiro, em 1959. A produção pessoana é retomada em “Do ensaio à cena no teatro de Athena”, de Patrícia Sá Ferreira, em que se analisa a encenação do drama do heteronimismo pessoano nas páginas da revista Athena, dirigida por Pessoa e Ruy Vaz, entre 1924 e 1925. Pablo Maia reflete sobre a concepção literária de Orpheu, outra importante publicação dirigida pelo autor da Mensagem.

Já no âmbito das relações entre literatura e imprensa no espaço dos territórios de língua portuguesa, Viviane Souza Madeira discorre a respeito da leitura de cartas trocadas entre a ativista feminista e professora goesa Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes (1889-1937) e a ativista feminista e escritora portuguesa Ana de Castro Osório (1872-1933). Cielo Festino investiga as narrativas literárias anticoloniais de escritores indianos, goeses e portugueses, publicadas no jornal de esquerda, *Free Goa*, nas décadas de 1950 e 1960. Adelaide Maria Vieira Machado analisa o papel da divulgação da literatura na imprensa goesa, no artigo “Imprensa e literatura: texto, contexto e intertexto na Goa colonial (1930-1945)”.

O estudo de Marcello Felisberto Morais de Assunção se debruça sobre os conceitos de modernidade, raça e nação nas relações entre intelectuais de Portugal, Brasil e Cabo Verde, a partir de textos do Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro. Claudia Lorena Fonseca, que também tematiza a imprensa do Brasil, centra-se na análise das revistas *Argumento* e *Almanaque*, ambas produzidas nos anos 1970, e reflete sobre as estratégias dessas publicações em tempos de censura e ditadura. Finalizando o dossiê, Juliana Bulgarelli analisa os papéis da literatura e da imprensa no processo de transformações urbanas no Rio, no artigo “Paulo Barreto: Imprensa, Literatura e as Reformas Urbanas da cidade do Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do XX”.

Na seção *Varia*, Elisângela Gonçalves Pinheiro investiga o papel das edições e reedições de autos vicentinos, na circulação do teatro de Gil Vicente nos mercados de Portugal e Brasil. E Cid Ottoni Bylaardt apresenta o papel da escritura da memória no romance de Lobo Antunes, em ensaio intitulado “Vozes que se transformam em lápis — um pensar sobre *Não é meia noite quem quer*, de António Lobo Antunes”.

Na seção *Tradução*, Fernando Baião Viotti traz uma importante tradução do artigo “Poesia efrástica: dentro e fora do museu”, de Jonathan Ellis.

Por fim, na seção *Resenha*, Nuno Ribeiro tece considerações a respeito do livro publicado em 2022, *Sobre a heteronímia*, editado por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith.

Os diversos artigos que fazem parte desse dossiê contribuem para uma interessante reflexão sobre as potencialidades dos suportes analisados e do tema das relações entre literatura e imprensa, no século XX.

Desejamos a todos uma boa leitura!

Hélder Garmes  
Raquel S. Madanêlo Souza  
Roberta Guimarães Franco

DOSSIÊ: LITERATURA E  
IMPrensa



## Fernando Pessoa e José Pacheco: entre uma polémica e uma carta sem resposta

Jeronimo Pizarro

Universidad de los Andes, Bogotá / Colômbia

j.pizarro188@uniandes.edu.co

<http://orcid.org/0000-0002-9688-9830>

**Resumo:** Enquadrado no centenário da *Contemporânea*, este contributo apresenta e dá a conhecer uma longa carta não enviada de Fernando Pessoa para José Pacheco, director da revista. A carta surgiu depois de uma polémica que envolveu o livro de António Botto, *Canções*, e da qual a revista não se manteve à margem.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa; José Pacheco; *Contemporânea*; correspondência; António Botto; *Canções*.

**Abstract:** As part of the centenary of *Contemporânea*, this contribution presents and makes known a long unsent letter from Fernando Pessoa to José Pacheco, director of the magazine. The letter arose after a controversy involving António Botto's book, *Canções*, and from which the magazine did not remain on the sidelines.

**Keywords:** Fernando Pessoa; José Pacheco; *Contemporânea*; correspondence; António Botto; *Canções*.

Este ano, 2022, foi o ano de múltiplas celebrações do centenário da Semana de Arte Moderna e da publicação de obras fundamentais da poesia e da narrativa modernistas (*The Waste Land*, de T. S. Eliot; *Jacob's Room*, de Virginia Woolf; *Ulysses*, de James Joyce; *Duineser Elegien*, de Rainer Maria Rilke, entre outras). Em Portugal também foram celebrados dois acontecimentos editoriais. Por um lado, a publicação da revista *Contemporânea* (2.<sup>a</sup> série, após o número *specimen* de 1915); por outro, o surgimento da Olisipo, empresa criada por Fernando Pessoa,

que, no âmbito de ambiciosos planos editoriais, publicou a 2.<sup>a</sup> edição das *Canções*, de António Botto, livro que, nas páginas de *Contemporânea*, gerou uma violenta polémica em torno da designada “Literatura de Sodoma”. Nessa polémica participaram Raul Leal e Fernando Pessoa e hoje existe copioso e relevante material para visitar a mesma, do qual destaco o artigo de José Barreto, “Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923” (2012), no qual se reproduzem quatro panfletos que Pessoa e Leal escreveram em 1923, na sua polémica com a Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, e o livro de Zetho Cunha Gonçalves, *Notícia do Maior Escândalo Erótico-Social do Século XX em Portugal* (2014), que reúne textos de Fernando Pessoa, António Botto, Álvaro de Campos, Raul Leal, Pedro Teófilo Pereira, Júlio Dantas e Marcello Caetano sobre o escândalo provocado pela publicação de obras de António Botto, Raul Leal e Judith Teixeira.

Ora, um documento que falta integrar no dossier de documentos referentes à polémica referida e, nomeadamente, ao estudo da relação de Fernando Pessoa com a revista *Contemporânea*, e, em particular, com o seu director, José Pacheco, é o rascunho de uma carta nunca enviada, manuscrita sob o *incipit* “Não tem resposta...”, que Pessoa preparou para se insurgir contra algumas atitudes e decisões de Pacheco, as quais terão condicionado a colaboração do autor de “O Banqueiro Anarquista” (1922) com a *Contemporânea*, revista para a qual já tinha escrito, em 1915, um “Programa”. Lembro este texto, hoje disponível na página da Hemeroteca Municipal de Lisboa, através da Hemeroteca Digital, porque foi a publicação de duas listas de projectos de Fernando Pessoa (cotas: [48G-29<sup>r</sup>] e [144X-48<sup>v</sup>]), no volume X da Edição Crítica da INCM, *Sensacionismo e Outros Ismos* (2009), que levou a atribuir a Pessoa a autoria, ou coautoria, do “Programa”, embora este não estivesse assinado. Lembro o primeiro, dos dois projectos:

- Orpheu 1 = O Marinheiro. (Opiario e Ode Triumphant).*
- Orpheu 2 = Chuva Obliqua. (Ode Marítima).*
- Eh Real! = O Preconceito da Ordem, e os 2 últimos sueltos.*
- Exílio = Hora Absurda e Movimento Sensacionista.*
- Centauro = Passos da Cruz.*
- Terra Nossa, nº 3 = A Ceifeira (menos 1 quadra).*
- O Heraldo (Faro), 1.7.1917. = A Casa Branca Nau Preta.*
- Theatro, nº 1 = Naufragio de Bartholomeu.*
- Theatro, nº 2 = Cousas estylisticas, etc.*

*Theatro*, nº 3 = 3.

*A Renascença* = *Impressões do Crepusculo*.

*Contemporânea* = (Programma).

*O Raio*, nº 12 = *Chronicas Decorativas*, I.

*A Ideia Nacional*, Anno 2, nº 20 (13 Abril 1916) = (pag. 4 (uma opinião).)

*Portugal Futurista* = *Episodios*. (*Ultimatum* de A[lvaro] de C[ampos]).

Pessoa acompanhou a revista *Contemporânea* desde o primeiro alvoro e conheceu José Pacheco (1885-1934), o arquitecto “Pacheco”, em 1913, antes do nascimento da revista *Orpheu* (1915). Daí que em 1922 fosse já um companheiro de viagem de longa data. Pacheco fez a capa do livro *Dispersão*, de Mário de Sá-Carneiro, e participou na formação do que hoje se conhece como o primeiro modernismo português. Em 1916 fez parte da “Corporation Nouvelle”, um grupo constituído por Robert e Sonia Delaunay, Amadeo de Souza-Cardoso, José de Almada Negreiros e Eduardo Viana; e em 1919 colaborou na promoção de uma Sociedade Portuguesa de Arte Moderna, numa de várias tentativas não bem sucedidas por modernizar a Sociedade Nacional de Belas-Artes. Daí que Pessoa considerasse Pacheco um artista com o qual podia partilhar determinados ideais estéticos.

E partilhavam muitos. Mas Pacheco admitiu a publicação de um artigo do escritor católico Álvaro Maia, “Literatura de Sodoma”, publicado na *Contemporânea*, nº 4 (Outubro de 1922), artigo que era uma resposta a um artigo de Pessoa, “António Botto e o ideal estético em Portugal”, no número anterior (Julho de 1922), e o texto de Maia irritou Pessoa, que se sentiu traído no seio de uma revista amiga. Como alertou José Barreto, em 2012, no espólio pessoano encontram-se “rascunhos de respostas de Fernando Pessoa tanto a Álvaro de Campos como a Álvaro Maia, sob a forma de longas cartas a José Pacheco, que parece não ter completado”; mas enquanto a resposta inacabada de Pessoa a Campos “foi publicada por Teresa Sobral Cunha (1988: 73-81 [‘Pessoa responde a Campos: segunda carta a José Pacheco’, *Revista da Biblioteca Nacional*, s. 2, vol. 3, nº 3, Setembro-Dezembro])”, a carta de Pessoa a Pacheco “em que [Pessoa] aborda o artigo de Álvaro Maia” estava inédita (BARRETO, 2012, p. 241). Esta carta, publicada de forma deficiente numa edição digital de textos de Fernando Pessoa (<https://modernismo>).

pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa), com copyright de 2022, é aqui dada a conhecer com novas leituras e algumas mínimas notas contextuais.

Consideramos necessário singularizar esta carta, porque se trata de um documento fulcral para o estudo da relação de Pessoa com a *Contemporânea*, revista na qual o escritor português publicou muitos textos (antes e depois do artigo de Maia), mas também para aprofundar a discussão de uma série de questões porventura infundáveis: Devemos estudar os textos que Pessoa publicou em certas revistas, mas também considerar os que acabou por não publicar ou enviar (veja-se, a este respeito, uma passagem da carta transcrita a seguir: “Tencionava dar-lhe para a *Contemporânea*, em seguida ao artigo sobre Antonio Botto, um ou outro artigo da mesma espécie, [...] sobre o mestre Camillo Pessanha. Abstenho-me.”)? Devemos estudar os textos que Pessoa deu a algumas publicações periódicas, mas também considerar a índole desses textos (no sentido em que Pessoa não deixou de colaborar com a *Contemporânea*, mas já não voltou a colaborar da mesma maneira depois do n.º 4)? Devemos estudar os textos publicados em vida de Fernando Pessoa, mas também considerar os que podiam ter sido publicados (reunindo, por exemplo, como o fez José Barreto [2021], as respostas a inquéritos literários publicados e não publicados)? Devemos estudar os textos que Pessoa publicou, mas também considerar os que não publicou, mas que dialogam e iluminam os primeiros (como no caso da carta seguinte)? Estas perguntas podem ser retóricas, porque talvez exijam uma resposta afirmativa, mas essa afirmação é precisa para poder não apenas quantificar as colaborações de Pessoa ao longo da sua vida em diversos jornais e revistas, mas também analisar essas colaborações. Para além disso, materiais epistolares como o seguinte fazem pensar que é necessário, no caso do epistolário pessoano, e não só, destrinçar as cartas enviadas das não enviadas, mas incluindo ambas tipologias, até porque as cartas não enviadas podem ser mais interessantes do que as enviadas...

Leia-se a carta seguinte com este contexto e estas considerações em mente. Nela, Pessoa confronta, no papel, o “antigo camarada”, acusando-o de se adaptar ao “meio académico e oficial”. Não sabemos, e nada dizem as biografias a este respeito, sobre as pessoas, os motivos ou as circunstâncias que evitaram uma ruptura definitiva de Pessoa com a *Contemporânea*, como a que acontecera, na década anterior, com *A Águia*. Mas é possível conjecturar um diálogo, que hoje teríamos que romancear, entre Pessoa e Pacheco, no qual este último tivesse pedido

desculpas ao primeiro e ainda obtido que este não interrompesse a sua colaboração com a revista. Seja para reconstruir uma época – não isenta de polémicas, como a d’Os Novos contra a Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1921 –, seja para imaginar um diálogo que tenha substituído uma troca epistolar, ou evitado uma carta aberta, o documento ora transcrito convida a expandir o que já se escreveu sobre 1922, sobre Pessoa e Pacheco, sobre Pessoa e Botto, e não só.

### Nota editorial

Registam-se as variações de cada texto a partir dos originais do espólio de Fernando Pessoa (Biblioteca Nacional de Portugal/Espólio n.º 3; BNP/E3). Podem ocorrer os símbolos seguintes, também utilizados na edição crítica das obras do autor (INCM, Tinta-da-china):

□	espaço deixado em branco pelo autor
*	leitura conjecturada
†	palavra ilegível
◇	segmento autógrafo riscado
◇∧	substituição por superposição
◇[↑]	substituição por riscado e acréscimo
[↑]	acréscimo na entrelinha superior
[↓]	acréscimo na entrelinha inferior
[→]	acréscimo na margem direita
[←]	acréscimo na margem esquerda

Nas notas, as palavras do editor figuram em tipo itálico.

### [Carta de Fernando Pessoa para José Pacheco] [1922]

#### [BNP/E3, 14<sup>1</sup>, 61 a 80]

“Não tem resposta...”

Cuidei eu, meu querido José Pacheco, que podia quebrar impunemente, pelo menos nas paginas da *Contemporanea*, a tradição crítica nacional. Essa tradição é a da inveja, quanto aos sentimentos, e da má-creação, quanto á expressão d’elles. Applica-se com largueza, porém com mais estricta referencia torna seus objectos os que, nossos pares em idade

e<sup>1</sup> nossos semelhantes no officio artistico, podem ser nossos concorrentes (proximos) á immortalidade mortal dos cabeçalhos jornalisticos.

Poucos, se alguns, teem falhado a esta tradição arraigada<sup>2</sup>. Nunca tirou pé d'ella Camillo. Eça cortejou-a sempre. Fialho viveu d'ella. São excepções<sup>3</sup> a reciprocidade commercial do elogio mutuo, e os que, por consagração excessiva, não fica bem pôr em questão. Ainda assim, ha restricções naturaes [62<sup>r</sup>] a estas excepções generosas. O elogio mutuo cessa quando deixa de ser exactamente mutuo – no grau como na qualidade. Aos que aqui consagram é de uso atacar quando morrem. É o grande signal<sup>4</sup> de independencia<sup>5</sup> – o único – que exorna<sup>6</sup> a critica portugueza: o desprezo scientifico (a unica manifestação scientifica entre nós)<sup>7</sup> por<sup>8</sup> o *de mortuis nil nisi bonum*<sup>9</sup> da sentimentalidade clássica.<sup>10</sup>

Fiz mal em querer ser differente, não só pela presumpção que isso revela, senão tambem pela inadaptação ao meio, e portanto a degenerescencia, que representa.<sup>11</sup>

Sendo da mesma geração que Antonio Botto, trabalhando, como elle, também em verso, não tendo<sup>12</sup> assegurado que elle fizesse de mim um elogio publico e compensador, o meu dever nacional – patriotico, quando era, sendo eu inhabil porém bom portuguez, de o insultar em linguagem escripta, ou, sendo igualmente lusitano porém mais habil<sup>13</sup>, de collocar<sup>14</sup> sobre elle todo o peso que houvesse<sup>15</sup> no meu silencio.

<sup>1</sup> ou [↑ e] *variantes alternativas*.

<sup>2</sup> arraigada ] *em modernismo.pt*: “|\*arrispida|”.

<sup>3</sup> excepções ] *em modernismo.pt*: “concepções”.

<sup>4</sup> signal ] *em modernismo.pt*: “requinte”.

<sup>5</sup> <um signal de independencia> o grande signal de independencia

<sup>6</sup> exorna ] *em modernismo.pt*: “ecoava”.

<sup>7</sup> o desprezo scientifico [↓ (a unica manifestação scientifica entre nós)]

<sup>8</sup> <pelo> [↑ por]

<sup>9</sup> *de mortuis nil nisi bonum* ] *em modernismo.pt*: “de manter vil riso é coisa”.

<sup>10</sup> *A frase latina do trecho é de mortuis nil nisi bonum (“dos mortos [não digas] nada senão bem”). Devo e agradeço a indicação a José Barreto.*

<sup>11</sup> *Segue, manuscrito, o símbolo de parágrafo: §.*

<sup>12</sup> não <havendo> tendo

<sup>13</sup> sendo <mais habil> igualmente lusitano porém mais habil

<sup>14</sup> collocar ] *em modernismo.pt* “colaborar”.

<sup>15</sup> houvesse ] *em modernismo.pt* “houver”.

[63<sup>r</sup>] Aconteceu-me, porém, no assumpto uma d'aquellas fatalidades que ordinariamente succedem aos espiritos morbidamente logicos, e incompetente, pela escassez dynamica<sup>16</sup> de elementos instinctivos<sup>17</sup>, para uma adaptação perfeita ao meio em que viveu. Como achei digno de apreço<sup>18</sup>, excuso de dizer artisticamente – de que outra maneira haveria de ser? – o livro *Canções*, e me parecesse que havia a tendencia injusta para ter esse livro por menos<sup>19</sup> artisticamente singelo do que é<sup>20</sup>, achei que me cumpria elogial-o, visto que o elogio é ainda – em qualquer tradição humana desconhecida em Lisboa – a forma natural de manifestar o apreço. Errei. Aqui, neste meio artistico que nos cerca, o modo de manifestar o apreço é negar o valor, e a forma usual de dizer bem de alguém, que sentimos que o merece, é calarmo-nos a seu respeito. Não será logico<sup>21</sup>, porém é nacional, e de sobra nos ensinaram os tradicionalistas que ha verdades nacionaes diversas das verdades universaes. Esta é porventura uma d'ellas.

[64<sup>r</sup>] Sou pouco instinctivo, e portanto intuitivo<sup>22</sup>; é o vicio necessario do temperamento do raciocinador. As faculdades de atenção e de vontade, as<sup>23</sup> do juizo e da intelligencia abstracta, no homem normal<sup>24</sup> submissas<sup>25</sup> ao impulso dos instinctos e servindo<sup>26</sup> apenas de esclarecedoras d'elle e suas orientadoras e auxiliares<sup>27</sup>, assumem, nos temperamentos como o meu, um poder temperamental e tyrannico<sup>28</sup>. Nós, os raciocinadores-natos, querendo provar tudo, não convencemos ninguem<sup>29</sup>, porque, sob a pressão morbida do cerebro anterior<sup>30</sup> demasiadamente activo,

<sup>16</sup> pela escassez [↑ dynamica]

<sup>17</sup> inconscientes [↑ instinctivos] *variantes alternativas*.

<sup>18</sup> louvor [↑ apreço] *variantes alternativas*.

<sup>19</sup> menos ] *em modernismo.pt* “menor”.

<sup>20</sup> <†> [↑ singelo] do que é ] *em modernismo.pt*: “singular que é”.

<sup>21</sup> Não será <\_> logico

<sup>22</sup> Sou pouco <instintivo, ou intuitivo> instintivo, e portanto intuitivo

<sup>23</sup> as ] *em modernismo.pt* “a”.

<sup>24</sup> normalmente [↑ no homem normal] *variantes alternativas*.

<sup>25</sup> submissas ] *em modernismo.pt* “silenciosas”.

<sup>26</sup> servindo ] *em modernismo.pt* “sendo”.

<sup>27</sup> <\*escal> esclarecedoras d'elle <orientad> e suas orientadoras e auxiliares

<sup>28</sup> tyrannico e temperamental ] *com um traço indicando troca de posição*.

<sup>29</sup> <por> não convencemos ninguem

<sup>30</sup> cerebro antes ] *em modernismo.pt*

ignoramos esse<sup>31</sup> instinto de convencer (localizado, percebo, em regiões menos nobres do cérebro)<sup>32</sup> por processos que<sup>33</sup> a convicção se leva ás almas, não<sup>34</sup> pelo raciocínio, quanto á operação do espirito<sup>35</sup>, e pela prova, quanto ao resultado<sup>36</sup> d’ella, senão pela fé cega e<sup>37</sup> absurda, á disposição<sup>38</sup> impulsora e pela afirmação dogmatica e repetida quanto á manifestação d’ella.<sup>39</sup>

Assim, tendo já offendido<sup>40</sup> as susceptibilidades<sup>41</sup> dos meus concidadãos com o elogio de um poeta pouco mais novo que eu, a quem eu cumpria portanto que me esforçasse<sup>42</sup> por deprimir e envilecer<sup>43</sup>, accrescentei<sup>44</sup> a esse crime [65<sup>r</sup>] degenerativo, o logico<sup>45</sup> de ser logico, a viciosa □ de pretender convencer pela prosa e provar pela demonstração.

Não me desculpo, não me defendo. Confesso<sup>46</sup> o meu erro, e se<sup>47</sup> tão longamente insisto nelle, e fallo de mim, é que<sup>48</sup> para confessar-me<sup>49</sup> tenho que explicar-me, e para explicar-me não posso deixar-me inteiramente fóra<sup>50</sup> de explicação.

<sup>31</sup> perdemos o [↓ ignoramos esse] *variantes alternativas*.

<sup>32</sup> [↓ localizado, percebo, em regiões menos nobres do cérebro ] *acrescento em letra mais pequena; os parênteses são editoriais. Em modernismo.pt: “localizado, percebo, em regiões menos nobres do cérebro”*.

<sup>33</sup> analisando, por certo, em razões menos nobres do cérebro por processos que ] *em modernismo.pt*

<sup>34</sup> não ] *em modernismo.pt: “isso”*.

<sup>35</sup> operação <mental> do espirito

<sup>36</sup> ao resultado ] *em modernismo.pt: “aos resultados”*.

<sup>37</sup> cega e ] *com hesitação*.

<sup>38</sup> quanto <†>/á\ [↑ disposição]

<sup>39</sup> quanto á (sua) manifestação (d’ella). ] *com duas alternativas*.

<sup>40</sup> <já> [↑ já] offendido

<sup>41</sup> <\*por> as susceptibilidades

<sup>42</sup> a quem eu “devia”<esforçar-me> [↑ <eu> cumpria portanto que me esforçasse] *em modernismo.pt: “é pior ou devia cumprir portanto que me esforçasse”*.

<sup>43</sup> envilecer ] *com hesitação*.

<sup>44</sup> <sobrepuz> accrescentei

<sup>45</sup> o <crime> logico

<sup>46</sup> Confesso ] *em modernismo.pt: “Conforme”*.

<sup>47</sup> se ] *em modernismo.pt: “tal”*.

<sup>48</sup> e que ] *no manuscrito*.

<sup>49</sup> <defender>[↑confessar]-me

<sup>50</sup> inteiramente fóra ] *em modernismo.pt “anteriormente falho”*.

Não falta, nem sequer tarda, a manifestação, bem clara, bem nacional, normalmente anti-lógica<sup>51</sup>, da reprovação pública da<sup>52</sup> minha insolita attitude. Tendo errado, e tendo, como vício de raciocinador, a tender para preferir confessar os erros a persistir<sup>53</sup> teimosamente nelles<sup>54</sup>, quero<sup>55</sup> deixar expresso o meu agradecimento, tanto ao meu<sup>56</sup> amigo Alvaro Maia<sup>57</sup>, que se promoveu a voz do público indignado, como a v.<sup>58</sup>, meu querido José Pacheco, que, para desagravo<sup>59</sup> da opinião geral offendida convidou para as páginas<sup>60</sup> da sua revista o artigo em que, se é certo que eu sou<sup>61</sup> contraditado sem lógica<sup>62</sup>, e o artista sobre quem escrevi<sup>63</sup> agravado<sup>64</sup> soezmente<sup>65</sup> sem culpa, o resultado público<sup>66</sup> é comtudo desagravo<sup>67</sup> do insulto, escripto do qual, publicando o meu estudo, v.<sup>68</sup>, até certo ponto, se tornou responsável.

[66']

\*

<sup>51</sup> [↑ normalmente] anti-lógica, bem nacional ] *com um traço indicando troca de posição; em modernismo.pt um “bem” foi lido como sendo um “Como”, com “c” maiúsculo (cf. “Como normalmente...”)*.

<sup>52</sup> á [↑ da] *variantes alternativas*.

<sup>53</sup> os erros <de> a persistir

<sup>54</sup> <nelles> teimosamente nelles

<sup>55</sup> <não> quero

<sup>56</sup> meu ] *em modernismo.pt: “querido”*.

<sup>57</sup> *O texto de Álvaro Maia. “Literatura de Sodoma – O sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal”, pode ser consultado no livro organizado por Zetho Cunha Gonçalves, Notícia do Maior Escândalo Erótico-Social do Século XX em Portugal, assim como na página da Hemeroteca Digital.*

<sup>58</sup> como a v. ] *em modernismo.pt: “como você”*.

<sup>59</sup> desagravo ] *em modernismo.pt: “desagrado”*.

<sup>60</sup> <admitiu \*nas \*suas> [↑ convidou <nas> para as páginas] *em modernismo.pt: |absolutamente| convidou para as páginas*

<sup>61</sup> que [↑ eu] sou

<sup>62</sup> contraditado sem lógica ] *em modernismo.pt: “contestado na lógica”*.

<sup>63</sup> escrevi ] *em modernismo.pt: “escrevia”*.

<sup>64</sup> agravado ] *em modernismo.pt: “agradecendo”*.

<sup>65</sup> pessoalmente [↑ soezmente] *variantes alternativas; em modernismo.pt: |pessoalmente| /\*sobejamente|*

<sup>66</sup> <††> o resultado público

<sup>67</sup> desagravo ] *em modernismo.pt: “desagrado”*.

<sup>68</sup> v. ] *em modernismo.pt: “e”*.

Não creia, meu querido José Pacheco, que é por mero cortejo ou esteril galanteio litterario, que assim o incluo, com Alvaro Maia, no meu agradecimento. Esse agradecimento é-lhe realmente<sup>69</sup> devido. Nem, quando digo<sup>70</sup> que convidou para as suas paginas o artigo em que Alvaro Maia respondeu a um *Manual Practico de Pederastia*<sup>71</sup> que eu não me recordo de ter escripto, nem no futuro, eu me permita<sup>72</sup> escrever ironicamente ou attribuir-lhe qualquer boa-intenção que presumivelmente v. não tivesse<sup>73</sup> tido.

Propriamente fallando, e pelas razões que vou<sup>74</sup> dizer-lhe, o artigo de Alvaro Maia é uma especie de collaboração entre elle e v. Elle escrevendo-o, e v. publicando-o, collaboraram. Mas do mesmo modo – disse v. modestamente – collabora v. com todos quantos escrevem na *Contemporanea*. Não é justo para comigo se pensar assim. O caso do artigo de Alvaro Maia não é o de uma collaboração vulgar, e vou provar-lhe (v. e o publico que m’o perdoem<sup>75</sup>!) que o não é<sup>76</sup>.

[67<sup>r</sup>]

As opiniões expressas em um artigo assignado não são da responsabilidade da direcção da revista<sup>77</sup> ou jornal que as insere; é-o tão-sómente a inserção, a presença do artigo<sup>78</sup>. Ora uma<sup>79</sup> publicação, periodica ou outra, tem forçosamente uma orientação qualquer, de certo modo definida. Com essa orientação tem o artigo inserto, assignado que seja, que convir. Quando patentemente<sup>80</sup> não convenha<sup>81</sup>, haverá a culpar<sup>82</sup>,

<sup>69</sup> <deveras> [↑ realmente]

<sup>70</sup> digo ] em *modernismo.pt*: “diz”.

<sup>71</sup> *Manual Practico de Pederastia* ] em *modernismo.pt*: “uma [Moral Poética de Pederasta]”.

<sup>72</sup> permita ] em *modernismo.pt*: “permitia”.

<sup>73</sup> tenha [↓ tivesse] *variantes alternativas*.

<sup>74</sup> posso [↑ vou] *variantes alternativas*; a segunda não foi registada em *modernismo.pt*.

<sup>75</sup> desculpem [↑ m’o perdoem] *variantes alternativas*; a segunda não foi bem lida em *modernismo.pt*.

<sup>76</sup> que o não é ] em *modernismo.pt*: “que não é”.

<sup>77</sup> <de uma> [↑ da] revista

<sup>78</sup> o tom [↓ a inserção, a presença do] artigo

<sup>79</sup> qualquer [↑ uma] *variantes alternativas*.

<sup>80</sup> assignado que seja, que convir. Quando patentemente] em *modernismo.pt*: “assegurado /patentemente\”.

<sup>81</sup> Quando [↑ patentemente] não convenha

<sup>82</sup> haverá <responsabilidade das idéas d’elle será em verdade do seu author; o da sua inserção> a culpar

ou a louvar<sup>83</sup>, só das suas idéas o seu autor, da sua orientação, porcerto, o director<sup>84</sup> da publicação em que appareceu. Se alguém publicasse na *Epocha*<sup>85</sup> um artigo vulgarmente cortez para com um protestante ou um racionalista<sup>86</sup>, com razão culpariam as leitoras<sup>87</sup> d'aquelle jornal, de certo modo o seu author, certamente o snr conselheiro F<sup>do</sup> de Souza<sup>88</sup>, aliás<sup>89</sup> incapaz do aggravo, que é puro exemplo hypothetico<sup>90</sup>. Se<sup>91</sup> nas columnas<sup>92</sup> da *Batalha*<sup>93</sup> surgisse inesperadamente um escripto combatendo o uso quotidiano<sup>94</sup> dos explosivos como argumento sociologico, o operariado consciente que orientou<sup>95</sup> o seu espirito philosophico<sup>96</sup> pelas lições d'aquelle manual de pseudo-futuro, protestaria decerto, não tanto [68<sup>r</sup>] contra o author do artigo<sup>97</sup>, quanto<sup>98</sup> mais vibrantemente, contra o director do periódico – que não sei quem seja, mas que servindo-me<sup>99</sup> o caso e o jornal de simples hypothese para exemplo, supponho<sup>100</sup> incapaz de faltar assim aos seus princípios humanitarios.

É a *Contemporanea* uma revista de arte e de litteratura, e ninguem mais do que eu, meu querido José Pacheco, tem sido assiduo nos louvores

<sup>83</sup> a culpar , ou a louvar ] *em modernismo.pt*: “a culpa, se a houver”.

<sup>84</sup> diretor *ou* secretario

<sup>85</sup> Epocha ] *palavra sublinhada; não lida em modernismo.pt*.

<sup>86</sup> judeu [↑ racionalista] *variantes alternativas*.

<sup>87</sup> os leitores [↑ as leitoras] *variantes alternativas*.

<sup>88</sup> o snr conselheiro Fdo de Souza ] *em modernismo.pt*: “se seu conselho ††”.

<sup>89</sup> aliás ] *em modernismo.pt*: “alguém”.

<sup>90</sup> *Refere-se ao conselheiro Fernando de Sousa (ou “José F. de S.”), director da do jornal católico-monárquico A Época. José Barreto escreveu a sua biografia para o Dicionário de História de Portugal e cita-o várias vezes no livro Associações Secretas e em outros trabalhos.*

<sup>91</sup> é puro exemplo hypothetico. <sem sent> Se

<sup>92</sup> nas columnas] *em modernismo.pt*: “nos volumes”.

<sup>93</sup> *Jornal diário fundado em 1919, de tendência anarcossindicalista, e porta-voz da Confederação Geral do Trabalho (CGT) portuguesa.*

<sup>94</sup> quotidiano ] *em modernismo.pt*: “perturbado”.

<sup>95</sup> orientou ] *em modernismo.pt*: “orienta”.

<sup>96</sup> o seu espirito philosophico] *em modernismo.pt*: “a sua expressão filosófica”.

<sup>97</sup> do artigo ] *em modernismo.pt*: “do seu artigo”.

<sup>98</sup> porém [↑ quanto] *variantes alternativas*.

<sup>99</sup> <servindo-me> [↑ servindo-me]

<sup>100</sup> <julgo> <juro> [↑ supponho] *em modernismo.pt*: “supondo”.

a ella e a v.<sup>101</sup>, seu director. Não foi estabelecida – salvo erro ou omissão, como se diz nas facturas<sup>102</sup> – para fins de polemica<sup>103</sup>, nem para que nella se exemplifique, *in anima vili* dos proprios collaboradores, o estylo litterario que fez a fortuna<sup>104</sup> moral do *Mundo*<sup>105</sup> nos saudosos tempos d’aquella propaganda cujos pomos um pouco mais explosivos que se fossem de oiro, estamos desmantelando.<sup>106</sup>

Assim, apparando nas paginas da sua revista um artigo da especie a que me refiro, tão<sup>107</sup> manifestamente contrario á indole, não só de uma revista litteraria, senão também de um jornal decente, e não podendo haver<sup>108</sup> duvidas sobre a quanto<sup>109</sup> lhe é contrario, porque é um [69:] flagrante, do estylo e da expressão<sup>110</sup>, que não de idéas subtilmente insinuadas, ou de intenções veladas pela ironia, força é que se conceda que a revista faz suas as affirmações do artigo, pelo facto simples de publical-o, e assim entendem oppôr ao estudo, que publiquei no numero antecedente<sup>111</sup>, numa especie de retractação<sup>112</sup> official, ou desaggravo da redacção perante o publico.

<sup>101</sup> ella e [↑ a] v.

<sup>102</sup> *Este inciso está sobre um longo traço cruzado, indicando hesitação.*

<sup>103</sup> polemica ] em *modernismo.pt*: “falência”.

<sup>104</sup> fortuna ] em *modernismo.pt*: “feitura”.

<sup>105</sup> <jornal o> *Mundo* ] em *modernismo.pt*: “defendido”.

<sup>106</sup> cujos pomos de oiro estamos todos, <colhendo> que \*sigam as artes, colhendo. [↑ um pouco mais explosivos que se fossem de oiro, estamos desmantelando.] em *modernismo.pt* (*sem pensar nos pomos de oiro das Hespérides*): “cujas pessoas de ciso estas todas /um pouco mais capazes de o fazer\, que sejam os autores, colaborando / de isso estarmos directamente colaborando\”.

<sup>107</sup> <força é que con> [↑ tão]

<sup>108</sup> <não ha senão \*que \*uma> [↑ e não podendo haver]

<sup>109</sup> <quanto ao> [↑ sobre] a quanto

<sup>110</sup> linguagem [↑ linguagem] *variantes alternativas*.

<sup>111</sup> anterior [↑ cedente] *variantes alternativas*; “cedente” está apenas sobre “rior”.

<sup>112</sup> retractação ou *retracto*

Só vê v., meu querido José Pacheco, que não é por um excesso absurdo<sup>113</sup> de cortejo que lhe fiz o elogio<sup>114</sup>, justo<sup>115</sup> de ter ganho<sup>116</sup> a coroa *de cives servatos*<sup>117</sup>, e de ter<sup>118</sup> bem merecido da nação.<sup>119</sup>

\*

Eu sou, como v. sabe, uma creatura tímida;<sup>120</sup> é um<sup>121</sup> outro dos defeitos<sup>122</sup> que costuma inherir aos que padecem de raciocinar<sup>123</sup>. E, se ocasião houve em<sup>124</sup> que sentisse<sup>125</sup> ou não<sup>126</sup> a hesitação dos tímidos, é esta, em<sup>127</sup> que não sei se o louve, ou se o culpe, da sua altiva<sup>128</sup> attitude.

[70<sup>o</sup>]

Nos nossos tempos de *Orpheu*, v., é claro, não a tomaria. Isso, porém, não importa para o caso, e adianta menos que pouco. As camaradagens extintas teem, provavelmente<sup>129</sup>, a consistencia e o valor dos amigos dignos e firmes<sup>130</sup>, que bem podem aparecer<sup>131</sup> metaphoricamente nestas<sup>132</sup> circunstancias solemnes<sup>133</sup>.

<sup>113</sup> absurdo ] *em modernismo.pt*: “obsceno”.

<sup>114</sup> fiz o elogio ] *em modernismo.pt*: “fiz elogio”.

<sup>115</sup> <que v. absolutamente merece> [↑ justo]

<sup>116</sup> <merecido> [↑ ganho]

<sup>117</sup> de cives servatos ] *sublinhado*; *em modernismo.pt*: “de cives senador”.

<sup>118</sup> [↑ (e)] de ter ] *com hesitação no “e” inicial*.

<sup>119</sup> *Seguem duas linhas riscadas*: “É certo que teria sido mais simples”, “É certo que v. poderia ter”.

<sup>120</sup> tímida; ] *em modernismo.pt* “tímida,”.

<sup>121</sup> <um> [↑ um]

<sup>122</sup> <dos defeitos vulgares> dos defeitos

<sup>123</sup> <racio> [↑ que padecem] de raciocinar

<sup>124</sup> ocasião houve em ] *em modernismo.pt*: “ordem houvesse com”.

<sup>125</sup> <me> sentisse

<sup>126</sup> não ] *em modernismo.pt*: “convir”.

<sup>127</sup> em ] *em modernismo.pt*: “a”.

<sup>128</sup> altiva ] *em modernismo.pt*: “ulterior”.

<sup>129</sup> provavelmente ] *em modernismo.pt*: “pessoalmente”.

<sup>130</sup> dos amigos dignos e firmes ] *em modernismo.pt*: “das razões depois e fins”.

<sup>131</sup> que [↑ costumam {↑ bem podem} aparecer] *em modernismo.pt*, a *vairiante foi lida*: “bem cabem”.

<sup>132</sup> <os> nestas

<sup>133</sup> solemnes ] *em modernismo.pt*: “observar”.

Pensando bem, eu creio que v. não fez<sup>134</sup> mal. Creio, mesmo<sup>135</sup>, que a visão clínica<sup>136</sup> do caso veria no seu gesto crítico um regresso á saúde, porque uma tendencia nitida para a adaptação ao meio. Como, porém, tenho enraizada na memoria uma visão de v. como camarada do<sup>137</sup> *Orpheu* e de outras proscricções semelhantes, custa-me um pouco a conciliar a idéa de v. com a do meio academico e official<sup>138</sup>, a que v. se está adaptando. Acostumar-me-hei, naturalmente, como os olhos se acostumam á escuridão. Não veja v. meu amigo mais que o justo<sup>139</sup>: a negrura é accidental.

Perco-me no sonho conjectural do futuro para<sup>140</sup> que v. já caminha. E se como<sup>141</sup> antigo camarada<sup>142</sup> o exalto, como amigo de sempre<sup>143</sup> louvo-o. Vejo-o já considerando o nosso pobre *Orpheu* como um erro da mocidade e um peccado que se expiou. Preferia que v. tivesse escolhido, para começo<sup>144</sup> da expiação, outro assumpto<sup>145</sup> que não [71<sup>r</sup>] o meu artigo sobre Antonio Botto<sup>146</sup>; mas por tão pouco não nos zangaremos<sup>147</sup>.

Perco a noção do seu presente e até do meu, na visão do futuro do que se approxima.<sup>148</sup> E como esse futuro não vem longe – nem deve vir para não morrerem os homenageados nelle – tomo já posições, um pouco indecorosamente, a esse respeito.

<sup>134</sup> fez ] *em modernismo.pt*: “faz”.

<sup>135</sup> mesmo ] *em modernismo.pt*: “mais”.

<sup>136</sup> clinica ] *em modernismo.pt*: “clássica”.

<sup>137</sup> do ou de

<sup>138</sup> official ] *em modernismo.pt*: “difícil”.

<sup>139</sup> o justo ] *em modernismo.pt*: “a justeza”.

<sup>140</sup> <que v. \*ca> [↑ para]

<sup>141</sup> E se <e> como ] *em modernismo.pt*: “E como”.

<sup>142</sup> camarada <e>

<sup>143</sup> sempre <e>

<sup>144</sup> para começo ] *em modernismo.pt*: “Por causa”.

<sup>145</sup> assumpto ] *em modernismo.pt*: “argumento”.

<sup>146</sup> o <do meu> meu artigo [↑ sobre Antonio Botto]

<sup>147</sup> zangaremos ou zangamos

<sup>148</sup> Perco a noção do seu presente e até do meu, na visão do futuro [↑ do] que <se lhe approxima> [↑ se approxima.] *em modernismo.pt*: “Perco a noção do ver quanto se afasta de mim na visão do futuro que se aproxima” (*e falta a frase seguinte, manuscrita na vertical, na margem esquerda*).

A sua reconciliação com a sociedade será<sup>149</sup> completa quando chegar a hora em que a *Contemporanea* seja dedicada<sup>150</sup> exclusivamente ao<sup>151</sup> louvor do snr. Julio Dantas e do snr. Augusto de Castro e do snr. Affonso Lopes Vieira.<sup>152</sup>

Quando chegar essa hora redemptora<sup>153</sup> (é aqui que tomo posições)<sup>154</sup>, peço-lhe que se não esqueça de mim para panegyrista. Ninguém<sup>155</sup> melhor que eu pode servir, porque poucos terão tão escasso<sup>156</sup> conhecimento<sup>157</sup> da obra d'aquelles senhores.

E se a sua adaptação ao meio vae attingir o grau apothetico<sup>158</sup> da canonização critica dos snrs.<sup>159</sup> Adães Bermudes, Simões Almeida Sobrinho<sup>160</sup> □ os \*doutos \*senhores<sup>161</sup> que vão os visuaes atacar, então insisto absolutamente pelo cargo de elogiador<sup>162</sup>. Quero também ser portuguez; não renuncio<sup>163</sup> ao meu direito de qualquer dia<sup>164</sup> ser critico como um<sup>165</sup> portuguez o é. E v. sabe que para o caso estou nas condições inteiramente<sup>166</sup>. Nada vi d'esses senhores, e, como<sup>167</sup> v. sabe, sou

<sup>149</sup> <será> [↑ com] a sociedade será

<sup>150</sup> dedicada ] *em modernismo.pt*: “descendente”.

<sup>151</sup> ao ] *em modernismo.pt*: “no”.

<sup>152</sup> quando chegar a hora <\*de \*em o † elogiar o snr † Julio Dantas> [↑ em que a *Contemporanea* seja dedicada exclusivamente ao louvor do snr. Julio Dantas] e do snr. Augusto de Castro <e d<o>/e\ <snr> todos outros equivalentes litterarios> [↑ e do snr. Affonso Lopes Vieira].

<sup>153</sup> Quando [↑ chegar] essa hora redemptora

<sup>154</sup> [↑ (é aqui que tomo posições)] *acrescento em letra mais pequena*.

<sup>155</sup> Ninguém ] *em modernismo.pt*: “Mas quem”.

<sup>156</sup> pouco [↑ escasso] *variantes alternativas*.

<sup>157</sup> conhecimento ] *em modernismo.pt*: “contentamento”.

<sup>158</sup> apothetico ] *em modernismo.pt*: “adaptativo”.

<sup>159</sup> dos snrs. ] *em modernismo.pt*: “do sr.”.

<sup>160</sup> Simões Almeida Sobrinho ] *em modernismo.pt*: “pois dele podem”.

<sup>161</sup> os \*doutos \*senhores ] *leitura conjectural*; *em modernismo.pt*: “os Dantas saber”.

<sup>162</sup> então insisto absolutamente pelo cargo de elogiador ] *em modernismo.pt*: “enquanto injusto absoluto pelo prazer de elogiar”.

<sup>163</sup> <quero> não renuncio ] *em modernismo.pt*: “não renunciar”.

<sup>164</sup> dia ] *esta palavra falta em modernismo.pt*.

<sup>165</sup> um ] *em modernismo.pt*: “o”.

<sup>166</sup> inteiramente ] *em modernismo.pt*: “bastante”.

<sup>167</sup> <se> [↑ <\*sou>] como

inteiramente incompetente<sup>168</sup> para perceber exposições<sup>169</sup> de pintura, escultura ou architectura<sup>170</sup>. Porisso<sup>171</sup> quando<sup>172</sup> o dia chegar, não se esqueça você de mim!<sup>173</sup>

[72<sup>r</sup>]

\*174

Tencionava dar-lhe para a *Contemporanea*, em seguida ao artigo sobre Antonio Botto, um ou outro artigo<sup>175</sup> da mesma especie, sendo o primeiro um elogio – todo viciado<sup>176</sup>, é certo, pelo facto de ser raciocinado e não dogmatico – sobre o mestre Camillo Pessanha. Abstenho-me<sup>177</sup>. Está v. livre, meu q[uerido] José Pacheco, do risco que correu. Mal disse que ia escrever esse artigo elogioso sobre o<sup>178</sup> Camillo Pessanha, me vieram pedir que o não fizesse. A esses meus detractores objectei que Camillo Pessanha não era da minha idade, e que podia portanto elogial-o sem que alguém se offendesse. Responderam-me que não: que, se não era da minha idade quanto á vida, o era todavia<sup>179</sup> quanto á data da publicação do seu livro, e pela natureza da arte que practica. Calei-me, porque a replica me convenceu. O raciocinador, quando raciocina mal, rende-se com respeito a quem raciocina bem.

[73<sup>r</sup>]

Não ha só isto. Entre a collaboração, que pensado<sup>180</sup> imprudentemente eu dar-lhe para a *Contemporanea*, havia um artigo

<sup>168</sup> sou inteiramente incompetente ] *em modernismo.pt*: “sem instinto compatível”.

<sup>169</sup> para perceber exposições ] *em modernismo.pt*: “que pelo †”.

<sup>170</sup> de pintura, escultura ou architectura ] *em modernismo.pt*: “de primitiva, completa ou complexa”.

<sup>171</sup> Porisso ] *em modernismo.pt*: “Poesia”.

<sup>172</sup> [← Porisso] Quando

<sup>173</sup> <\*Vigile v. \*se não se esquece de mim.> [↑ Quando o dia chegar, não se esqueça você de mim!]

<sup>174</sup> *Página numerada, ao alto e ao centro, com o número 12, tal como uma outra, contendo uma primeira versão, e em que o mesmo número, o 12, foi riscado (cf. Anexo, 1143-9).*

<sup>175</sup> <algum artigo> um ou outro artigo

<sup>176</sup> viciado ] *em modernismo.pt*: “vincado”.

<sup>177</sup> Abstenho-me ] *em modernismo.pt*: “Atenho-me”.

<sup>178</sup> sobre (o) ] *com hesitação parentética*.

<sup>179</sup> comtudo [↑ todavia] *variantes alternativas*.

<sup>180</sup> pensei [↑ pensado] *variantes alternativas*.

pelo qual<sup>181</sup>, na mera antecipação de escrevel-o, eu sentia dentro de mim um carinho do espirito. Era um artigo sobre o Mario de Sá-Carneiro – um estudo um pouco longo, mas um estudo (creio) de justiça, se bem que não sem ternura, porque mesmo nós os racionadores, que somos convidados onde nos recebem mal e proscriptos de onde nos pediram<sup>182</sup> que fossemos, temos estes movimentos<sup>183</sup> de amizade<sup>184</sup> e de recordação que os outros mortaes julgam ser-lhes peculiares.

A bom tempo veio, meu querido José Pacheco, a sua attitude para comigo e para com os desgraçados a quem faço a injuria publica de elogiar. Publicando o meu artigo sobre o Mario – publicando<sup>185</sup>, digo, na sua revista<sup>186</sup> no seu numero seguinte, e ao banzar á opinião vulgar<sup>187</sup> –, viria o inevitavel Alvaro Maia da ocasião, e esse veria<sup>188</sup>, atravez de elogios á minha intelligencia e á minha cultura, a conspurcação systematica do grande artista que eu teria elogiado. Isso não, isso nunca, meu querido José Pacheco. Que a-[74r]conteça aos vivos, não está bem, porém<sup>189</sup> é aos vivos que acontece. Dos mortos, posso ainda com o nosso grande Cesario<sup>190</sup>:

Nós absortos,  
[Temos ainda o culto pelos Mortos,]  
[Esses ausentes que não voltam] nunca!<sup>191</sup>

É uma hypothese, diz-me você, uma cousa que não aconteceria.<sup>192</sup>

<sup>181</sup> em que [↑ pela qual] *variantes alternativas*.

<sup>182</sup> pediram ] *em modernismo.pt*: “pediriam”.

<sup>183</sup> movimentos ] *em modernismo.pt*: “momentos”.

<sup>184</sup> amizade ] *em modernismo.pt*: “comoção”.

<sup>185</sup> Mario, – <o numero seguinte> e publicando

<sup>186</sup> revista<\_>

<sup>187</sup> e ao banzar á opinião vulgar ] *em modernismo.pt*: “e ao longe à opinião vulgar”.

<sup>188</sup> e esse <veria conspurcado e> veria

<sup>189</sup> <aos> [↑ porém]

<sup>190</sup> o nosso grande Cesario ] *em modernismo.pt*: “o meu ††”.

<sup>191</sup> Pessoa citou apenas três palavras do poema “Nós” de Cesário Verde. Acrescentamos as restantes e o signo de exclamação final. Os versos não foram lidos *em modernismo.pt*. Inicialmente o trecho terminava neste ponto.

<sup>192</sup> Frase acrescentada sobre um asterisco divisório e seguida de duas passagens riscadas: (1) Mas, quando, segundo as tradições <actuaes> [↑ actuaes] da sua revista, tivesse acontecido, qual seria a sua explicação? Porque não o obriga v. a ter que

\*

E porque não aconteceria? No artigo de Alvaro Maia insulta-se<sup>193</sup> pessoalmente, sem rosto<sup>194</sup> nem razão, Antonio Botto, que é um collaborador, a pedido de v., da sua revista, isto é, um convidado seu a sua casa<sup>195</sup>. Se neste caso v. tem esquecimentos, quantos não poderá v. ter para com os mortos, que, como todos sabem, costumam esquecer depressa? De mais a mais, já v. publicou, na propria *Contemporanea*, versos do Mario de Sá-Carneiro. Ora, como o ser collaborador da sua revista é uma das condições<sup>196</sup> para se ser insultado nella, parece-me que tenho<sup>197</sup> boa razão para ter receios.<sup>198</sup>

[75']

\*

Não me queixo de Alvaro Maia, nem do que ele diz. Queixo-me, sim, e amargamente, do symbolo que elle é. Queixo-me de elle não ser elle, de elle ser symbolo. Queixo-me de elle não existir.

É a voz de tudo quanto, não podendo, nega; não fazendo, desdenha; não caminhando, obstrue. Preferia que fôsse outro, que não Alvaro Maia, cuja amizade muito prézo, o symbolo vivo d'esta attitude. Foi elle, porém, que se escolheu a si-proprio. Aceito-o por o que elle me diz que é. Faça-lhe, porisso, a justiça de o não crer<sup>199</sup> identico a si-mesmo<sup>200</sup>.

---

descobril-a.; (2) E porque não? O insultado [↑ <por argumentos>] no artigo da 4a *Contemporanea* é collaborador da sua revista, e o dever da revista para com elle é da cortezia mais elementar que ha. Se a *Contemporanea* é falha nestas coisas minimas da cortezia, qual é \*gente a que não seja falha nas outras?.

<sup>193</sup> insulta-se ] em *modernismo.pt*: “insultando-o”.

<sup>194</sup> rosto ] em *modernismo.pt*: “resto”.

<sup>195</sup> [↑ isto é, um convidado seu a sua casa] em *modernismo.pt*: “isto é, um convidado em sua casa”.

<sup>196</sup> uma das condições ] em *modernismo.pt*: “um dos critérios”.

<sup>197</sup> <estou> tenho ] em *modernismo.pt*: “tenha”.

<sup>198</sup> para [← <não> ter receios. ] em *modernismo.pt* “para {...}”.

<sup>199</sup> crer ] em *modernismo.pt*: “ver”.

<sup>200</sup> elle-mesmo [identico a si-mesmo] *variantes alternativas*.

Propriamente o symbolo não<sup>201</sup> está só nelle, mas<sup>202</sup> nelle publicado; e nelle<sup>203</sup> publicado na *Contemporanea*. Fez v. o scenario do symbolo, que elle figura. Já sabemos qual é o símbolo; resta saber o que vale a figuração.<sup>204</sup>

\*

[76<sup>r</sup>]

O meu artigo *Antonio Botto e o I[deal] E[sthetic] em [Portugal]* compõe-se de dois elementos: a demonstração do que seja o ideal, dos ideaes que ha, e do que seja aquelle a que a designação<sup>205</sup> esthetic distinctamente compete; a demonstração<sup>206</sup> de que o livro *Canções*, de Antonio Botto, se conforma com os caracteristicos<sup>207</sup> d’este ideal.

Qualquer contraversão da minha these força é pois que tenha<sup>208</sup> uma de 3 fórmãs: ou a prova<sup>209</sup> de que é falsa<sup>210</sup> a minha determinação<sup>211</sup>, o que se fará pela refutação da estructura logica em que apoiei essa determinação; ou a prova de que é falsa a minha applicação d’essa these ao livro de Antonio Botto; ou ambas as cousas, junctas.

Poder-me-ha dizer qualquer leitor do artigo de Alvaro [77<sup>r</sup>] Maia a qual destas especies de refutação – ficticia embora – esse artigo pertence?

Alvaro Maia não refuta a minha these fundamental sobre os ideaes, e, derivadamente<sup>212</sup>, sobre o esthetic. Começa a argumentação com que não me responde por esta phrase inachavel: \_\_\_\_\_.<sup>213</sup> Isto

<sup>201</sup> não ] *em modernismo.pt*: “onde”.

<sup>202</sup> mas ] *em modernismo.pt*: “era”.

<sup>203</sup> <mas> [↑ e] nelle ] *em modernismo.pt*: “nele”.

<sup>204</sup> <E que symbolo é esse e o que vale?> [↑ Já sabemos qual é o símbolo; resta saber o que vale a figuração.]

<sup>205</sup> designação ] *em modernismo.pt*: “definição”.

<sup>206</sup> a <applicação d> [↑ demonstração]

<sup>207</sup> attributos [↑ caracteristicos] *variantes alternativas*.

<sup>208</sup> <↑> [↑ tenha]

<sup>209</sup> demonstração [↑ prova] *variantes alternativas*.

<sup>210</sup> falso<o>/a\ ] *segue um segmento riscado*: <ou a minha definição do ideal, ou a minha divisão dos ideaes, de qualquer modo, a minha d>.

<sup>211</sup> analyse [↑ determinação] *variantes alternativas*.

<sup>212</sup> derivadamente ] *em modernismo.pt*: “devidamente”.

<sup>213</sup> Cf. “Pondo de parte tudo quanto no seu artigo nos diz sobre os critérios de imperfeição e o ideal helénico – mero apontado de coisas boas e más, que para o caso não passa de simples farelório – [...]”.

que elle “põe de parte” é todo o meu artigo, ou antes<sup>214</sup> toda a base d’elle; o que o meu contradictor<sup>215</sup> toma por fundamento da sua resposta é um mero episodio, aliás dispensavel, da minha demonstração.

Se Alvaro Maia não combate, poisque<sup>216</sup> que nem discute, a minha these fundamental, claro é que não pode discutir a sua applicação ao caso das *Canções*. Não acceita, nem deixa de acceitar, a minha these; trata-a como se não existisse, e assim não pode examinar – e de facto não [78<sup>o</sup>] examina – se essa these se applica ou não ao livro de Antonio Botto.

E, se não faz a<sup>217</sup> refutação, nem a tenta, seja<sup>218</sup> por uma prova<sup>219</sup>, seja por outra, resulta que também a não faz, nem a tenta<sup>220</sup>, por ambos junctos, porque dois zeros sommam<sup>221</sup> nada.

Que faz então Alvaro Maia nas suas paginas em que não se cala? Faz isto<sup>222</sup>, que é simples e em verdade revelador<sup>223</sup> d’aquella disposição nacional de que elle se offerece para<sup>224</sup> symbolo: attaca<sup>225</sup> o meu artigo sem lhe responder; e insulta o artista de quem fallo<sup>226</sup>, a propósito de attacar o artigo.<sup>227</sup>

Embora não responda, porém, alguma<sup>228</sup> cousa ha de dizer. Percorrendo cuidadosamente os meandros da sua prosa forte<sup>229</sup> e confusa, consegue-se destrinçar cinco affirmações: (1) o livro *Canções* não presta como obra de arte; (2) o livro *Canções* é [79<sup>o</sup>] immoral; (3) affirmação

<sup>214</sup> Que não <ou antes>

<sup>215</sup> contradictor ] *em modernismo.pt*: “contendor”.

<sup>216</sup> poisque ] *em modernismo.pt*: “pois”.

<sup>217</sup> <faz uma> faz a

<sup>218</sup> quer [↑ seja] *variantes alternativas*.

<sup>219</sup> prova ] *em modernismo.pt*: “forma”.

<sup>220</sup> fez, nem a tentou ] *em modernismo.pt*: “fazia ou tentou”.

<sup>221</sup> <não> sommam ] *em modernismo.pt*: “soma”.

<sup>222</sup> Faz [↑ Isto]

<sup>223</sup> <symbolo> [↑ revelador]

<sup>224</sup> <em> [↑ para]

<sup>225</sup> <\*me> [↑ ataca]

<sup>226</sup> assumpto do meu artigo [↑ artista de <que trata o> quem fallo]

<sup>227</sup> <\*este> [↑ o artigo].

<sup>228</sup> <Alg> Embora não responda, porém, alguma

<sup>229</sup> forte *ou* farta

que o amor unissexual era a<sup>230</sup> essencia do ideal esthetico; (4) escrevi um artigo que é moralmente uma porcaria, (5) sou um romantico, □<sup>231</sup>

Se respondo, já depois de ter respondido, a Alvaro Maia é pela condenação que me merece a sua insistencia neste quintuplo ataque. Essa insistencia é no erro. Seria difficil escrever tão extenso artigo para fazer afirmações que nem por acaso laboram na verdade.<sup>232</sup>

O livro *Canções*, diz Alvaro Maia, não vale nada como obra de arte. Porquê? Alvaro Maia não o diz. Diz que não vale nada. Para tanto é pouco.<sup>233</sup> Esta socialização da infallibilidade papal<sup>234</sup>, tão peculiar nos catholicos, não tem ainda direito de cidade nas cousas do raciocinio. Responde-se afirmando o contrario.

[80<sup>r</sup>] Ha uma cousa, ainda;<sup>235</sup> a acrescentar. Além do symbolo moral que é, Alvaro Maia é um symbolo universal. \*Ora é certo quando se procura uma verdade ou se \*defende uma \*logica, segue-se \*pela \*pista, irremediavelmente e sempre no mesmo tom.<sup>236</sup>

Era excusada a invocação \*linear<sup>237</sup> do deus dos papistas para Alvaro Maia se denotar sectario da Igreja<sup>238</sup> Romana. O tom insultuoso do artigo, a substit[uição]<sup>239</sup> da afirmação dogmatica á demonstração,

<sup>230</sup> <um> [↑ a]

<sup>231</sup> *Segue um segmento riscado, dentro de hesitação parentética*: <[sendo essa a razão dos 2 desvios mentaes]>.

<sup>232</sup> <[Não invocarei o deus dos papistas, pedindo-lhe perdão, ao fingir ser necessario responder a isto, collocarei porém a Athena> [↑ Se respondo, já depois de ter respondido, a Alvaro Maia é <porque> {↑ pel} a condenação que me merece a sua insistencia neste quintuplo ataque. Essa insistencia é no erro. Seria difficil escrever tão extenso artigo para fazer afirmações que nem por acaso laboram na verdade.] *em modernismo.pt*: “[*Se respondo já depois de ter respondido, a Álvaro Maia é que a condenação que me crêem a sua mostra-se neste quintuplo ataque. Essa mostra é um erro. Mais difficil merece tal conclusão o artigo que faz afirmação que me cumpre crer laborar em verdade.*]”.

<sup>233</sup> [↓ Diz que não vale nada. Para tanto é pouco.]

<sup>234</sup> infallibilidade papal ] *em modernismo.pt*: “*impossibilidade porque*”.

<sup>235</sup> ainda; ] *em modernismo.pt*: “*ainda,*”.

<sup>236</sup> *Leitura conjectural. Em modernismo.pt*: “*Isto é certo quando se procura uma verdade ou se infere com beleza, segue-se pelo facto, inevitavelmente sempre no mesmo tom*”.

<sup>237</sup> *Leitura conjectural. Em modernismo.pt*: “*luminosa*”.

<sup>238</sup> <Religião> [↑ Igreja]

<sup>239</sup> a <††> substituto

a exaggerada intrusão<sup>240</sup> da moral e da autoridade<sup>241</sup> em materias<sup>242</sup> onde não teem cabimento<sup>243</sup> são os signaes<sup>244</sup> quasi necessarios do temperamento catholico. Como não o seriam?<sup>245</sup> Uma religião que no seu apogeu produz inquisidores, bem pode produzir insultadores no seu perigeu<sup>246</sup>. E se tanto não bastasse, haveria a considerar que nenhuma outra mentalidade tão naturalmente se projecta na intolerancia<sup>247</sup>, no<sup>248</sup> odio á arte e á belleza<sup>249</sup>, na<sup>250</sup> ausencia de espirito christão, na<sup>251</sup> pressa em julgar e em condemnar, no<sup>252</sup> impulso em fazer<sup>253</sup> tudo quanto exprobra<sup>254</sup> a voz dos evangelistas<sup>255</sup> e amaldiçoa o exemplo de Christo.

O Catholicismo tem varios aspectos<sup>256</sup>, porém nenhum tão odioso<sup>257</sup> como o seu aspecto<sup>258</sup> moralizador.<sup>259</sup>

<sup>240</sup> intrusão ] *em modernismo.pt*: “alteração”.

<sup>241</sup> autoridade ] *em modernismo.pt*: “atitude”.

<sup>242</sup> materias ] *em modernismo.pt*: “motes”.

<sup>243</sup> são chamadas [↑ teem cabimento] *variantes alternativas*.

<sup>244</sup> onde não são chamadas [↑ teem cabimento] são os signaes ] *em modernismo.pt*: “onde a ser chamados são os originais”.

<sup>245</sup> <E quando não?> [↑ Como não o seriam?] *em modernismo.pt*: “Como não o seriam?”.

<sup>246</sup> no seu perigeu ] *em modernismo.pt*: “e sem perigos”.

<sup>247</sup> projecta na intolerancia ] *em modernismo.pt*: “pergunta na interligação”.

<sup>248</sup> o [↑ no]

<sup>249</sup> e [↑ á] belleza

<sup>250</sup> a [↑ na]

<sup>251</sup> a [↑ na]

<sup>252</sup> o [↑ no]

<sup>253</sup> fazer ] *em modernismo.pt*: “que”.

<sup>254</sup> exprobra ] *em modernismo.pt*: “explora”.

<sup>255</sup> dos evangelistas ] *em modernismo.pt*: “do evangelista”.

<sup>256</sup> varios aspectos ] *em modernismo.pt*: “várias imposturas”.

<sup>257</sup> nenhum tão odioso ] *em modernismo.pt*: “nenhuma tão odiosa”.

<sup>258</sup> aspecto ] *em modernismo.pt*: “argumento”.

<sup>259</sup> moralizador<,>/. \<ahi absolutamente contrario á sua tradição...>

É o protestantismo catholico – o assim chrismado<sup>260</sup> de todos, porque nem sequer tem uma<sup>261</sup> tradição antiga ou \*absoluta e com a mesma \*voz, a eterna voz catholica.<sup>262</sup>

[80<sup>r</sup>] A apologetica<sup>263</sup> tradicional da religião christã era – em poucas palavras –<sup>264</sup> que esta era<sup>265</sup> a verdade e porisso a salvação<sup>266</sup>, não porque fosse a moral<sup>267</sup> ou uma mais moral que as outras<sup>268</sup>. Assim é que e que o padre Aquino<sup>269</sup>

E a asserção, sobrevive, ironica já e usada contrariamente<sup>270</sup>, no passo celebre do Boccaccio<sup>271</sup>, do judeu que se converte ao Christianismo<sup>272</sup> porque decerto era verdadeira<sup>273</sup> uma religião<sup>274</sup> que conseguia persistir apesar de ensinada<sup>275</sup> por uma curia tão corrupta e tão ignobeis sacerdotes.<sup>276</sup>

### [14<sup>l</sup>-61<sup>r</sup> a 80<sup>r</sup>]

*Vinte tiras de papel com marca-d'água UNITED SERVICE BOND, manuscritas a tinta preta apenas no rosto, salvo alguns apontamentos lacunares ou riscados:* No primeiro caso fui anti-social, no segundo □ (14<sup>l</sup>-

<sup>260</sup> chrismado ] *em modernismo.pt*: “classificado”.

<sup>261</sup> uma ] *em modernismo.pt*: “como”.

<sup>262</sup> tradição antiga ou \*absoluta e com a mesma \*voz, a \*eterna <\*Egreja> [↑ \*voz] catholica. ] *leitura conjectural; em modernismo.pt*: “tradição antiga a absurda e como a sua voz, a eterna igreja católic”.

<sup>263</sup> defeza [↑ apologética] *variantes alternativas*.

<sup>264</sup> [↑ – em poucas palavras –]

<sup>265</sup> porque [↑ que esta] era

<sup>266</sup> e [↑ porisso] a salvação

<sup>267</sup> não porque fosse a moral ] *em modernismo.pt*: “isso porque fora a moral”.

<sup>268</sup> [↑ ou uma mais moral que as outras] *em modernismo.pt*: “Um uso mais moral que os cristãos”.

<sup>269</sup> [↑ e que o padre Aquino] *em modernismo.pt*: “e o que perde depois”.

<sup>270</sup> contrariamente ] *em modernismo.pt*: “constantemente”.

<sup>271</sup> no passo celebre do Boccaccio ] *em modernismo.pt*: “no poema citado de †”.

<sup>272</sup> ao Christianismo ] *em modernismo.pt*: “no cristão”.

<sup>273</sup> era verdadeira ] *em modernismo.pt*: “na verdade”.

<sup>274</sup> uma religião ] *em modernismo.pt*: “em religião”.

<sup>275</sup> conseguia persistir apesar de <suportada> [↑ ensinada] *em modernismo.pt*: “consegue † agir e da ensinada”.

<sup>276</sup> por taes sacerdotes. [↓ por uma curia tão corrupta e tão ignobeis sacerdotes.] *em modernismo.pt*: “por uma busca é composta de tão ignóbeis sacerdotes”. Pessoa refere-se à segunda novela, do primeiro dia do Decameron.

64<sup>v</sup>); <Não falharão, nem sequer tardam, as manifestações do partido nacional contra> (14<sup>l</sup>-66<sup>v</sup>); e <trophes obscenas, de insultos pessoas inequívocos.> (14<sup>l</sup>-72<sup>v</sup>). Note-se que o último segmento riscado corresponde à última linha da página 114<sup>3</sup>-9<sup>r</sup>, porque esta página teria continuado na 14<sup>l</sup>-72<sup>v</sup>. As tiras estão numeradas de 2 a 20, a partir da segunda folha. A carta foi publicada com tantas diferenças na página web abreviada em notas (<https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/4242>), que não é impossível admitir que esteja parcialmente inédita. Aliás, da carta só se conhecia uma folha solta e abandonada (ver Anexo), publicada em 1996, no volume Correspondência Inédita, na p. 78.

### Anexo [114<sup>3</sup>-9<sup>r</sup> e 10<sup>r</sup>]

Até agora, meu querido José Pacheco, publiquei na *Contemporanea*, com prazer meu em fazel[-o,] e não sei se algum agrado seu em que eu o fizesse, aparte uns versos intitulados *Mar Portuguez*, uma sátira dialectica, *O Banqueiro Anarchista*, que ninguém<sup>277</sup> leu, e o tal estudo curto, *Antonio Botto e o Ideal Esthetico em Portugal*, que só serviu para que, nas proprias paginas da sua revista, o artista, que foi objecto do meu estudo, fôsse insultado em linguagem que tem de ir buscar a si-propria o adjectivo com que se descreva. Creio que a collaboração em verso, ainda que meramente possa agradar, é a mais inoffensiva.<sup>278</sup>

Nestas condições, hesito no que deva dar-lhe, servo, como sempre, da sua sollicitação, para collaboração futura. Se é materia abstracta, isto é, impessoal, ninguém a lê, e prejuizo a revista. Se é um estudo<sup>279</sup> como o que publiquei sobre Antonio Botto, faço ao artista a quem elogio o mau serviço de o tornar alvo, sem que elle, que nada me pediu<sup>280</sup>, o mereça, de insultos soezes, de apostrophes obscenas, de insultos pessoas inequívocos.

A ironia cansa, José Pacheco, e deixa a alma nua. Escrever neste tom não me custa, mas custa-me ter que escrever nelle. Somos amigos velhos de mais<sup>281</sup>, e camaradas antigos de mais para que nos zanguemos por um artigo. V., pois, reflecta bem que tenho razão. Não sei se o feri

<sup>277</sup> ninguém ] sobre um traço cortado, indicando hesitação.

<sup>278</sup> [↑ Creio que a collaboração em verso, ainda que meramente possa agradar, é a mais inoffensiva.] na margem superior da página, sem sinal de inserção.

<sup>279</sup> estudo <>

<sup>280</sup> <ao menos pedindo> [↑ que] nada me pediu

<sup>281</sup> Somos amigos velhos de mais ] um pequeno traço cortado na margem esquerda talvez tenha relação com este segmento.

no que vae escripto; se o fiz, v. desculpe-me; o principio da culpa está comsigo<sup>282</sup>. Não quero que me dê<sup>283</sup> desculpas<sup>284</sup>, pois a mim não as<sup>285</sup> deve. Dê-as<sup>286</sup> a quem de direito – ao Antonio Botto –, que é, o que é importante para nós, um nosso amigo, e, o que é importante para muito mais gente, um verdadeiro artista.

## Bibliografia

BARRETO, J. Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, N. 2, Outono, 2012, p. 240-270. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z02V2DM3>

BARRETO, J. Fernando Pessoa e os inquéritos literários. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n. 20, Outono, 2021, p. 84-129. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/9p99-xf29>

BLANCO, J. *Fernando Pessoa: Esboço de uma Bibliografia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

GONÇALVES, Z. Cunha (org). *Notícia do maior escândalo erótico-social do Século XX em Portugal*. Lisboa: Letra Livre, 2014.

PESSOA, F. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

PESSOA, F. *Correspondência inédita*. Organização e notas de Manuela Parreira da Silva; prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

SOUSA, J. R. de. *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

<sup>282</sup> a culpa [↑ <plena> é] é [↑ toda] sua [↑ o principio da culpa está comsigo]

<sup>283</sup> <E não me> [↑ Não quero que] me <peça> [↑ dê]

<sup>284</sup> desculpa[s]

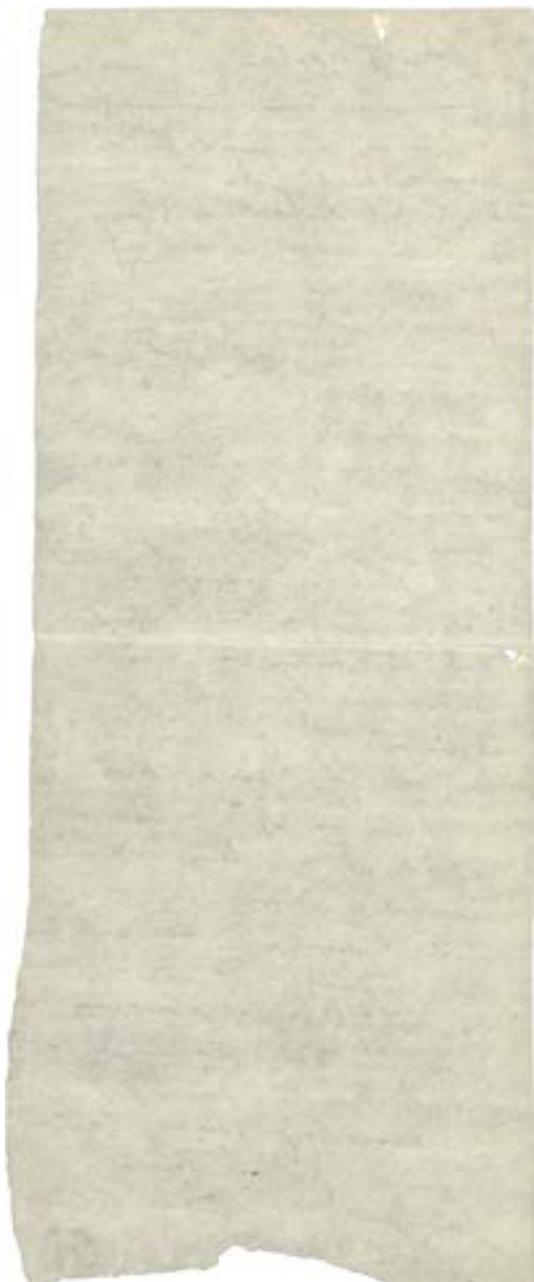
<sup>285</sup> a[s]

<sup>286</sup> <deve-a> [↑ Dê-as]

1824  
"Não tem resposta..."

Caridadi em, meu querido Sr. P.  
Chico, que podia' quizes enfiar  
sua pena pelo mesmo nas paginas  
de lentidão, a tradicao  
de critica nacional. Sua  
poderosa e a da imagem,  
quanto ao sentimento, e  
de sua bocca, quanto a  
expressao d'elle. Applicam  
com largura, porém com  
muito subtil referencia  
torna seu objecto a pa-  
sagem para um estado de  
nosso, semelhante ao officio  
intelectual, porém os nomes  
concretos (proeminencia) e  
dramaticidade, dando o sentido  
de cada um dos journalisticos.

Porém, a alguns, tem  
faltado a esta tradicao  
concreta. Nunca tem se  
d'elle com elle. Em coti-  
dia. e sempre. Fracasso vi-  
vem d'elle. São consequen-  
cia da reciprocidade, com-  
municando a de um outro, e se  
por consequente se comunicam, em  
fim bem se em qualquer  
trabalho, ha interesse e interesse



[14<sup>1</sup>-61]





[14<sup>1</sup>-62]

3

1763

Alencar - ou, por, as m.  
 Sengt. mas 5.º qual fidalgo  
 se ordenou com o nome de  
 Aguiar marchando logo,  
 e incumbido, pelo nome de  
 de Alencar <sup>desta</sup> ~~desta~~ <sup>desta</sup>, para  
 como se vê, por ser a uni  
 - se viu. Com este nome  
 de Alencar, o nome de Aguiar  
 caminha - e que esta uni  
 houve de se - o seu Co  
 - co - e se passou por haver  
 a tradição antiga para se  
 em livro se havia escrito  
~~completo~~ <sup>completo</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~se~~ <sup>de</sup> ~~o~~ <sup>de</sup> ~~o~~ <sup>de</sup>  
 que se compozi o livro, e  
 se o livro se fez - em parte  
 que havia havido com  
 sobre a história - e foram  
 naturais de manifestar a  
 erro. Aguiar, esta uni  
 se no livro, e a uni de  
 manifestar a uni de Aguiar  
 vale, e a forma usual de  
 Aguiar de Aguiar, se a uni  
 se a uni. e a uni. e a uni.  
 para a uni. e a uni. e a uni.  
 no universo de Alencar  
 que se vê, e a uni de Aguiar  
 de Alencar, e a uni de Aguiar  
 por a uni de Aguiar.





[14<sup>1</sup>-63]

4

São ~~para~~ ~~então~~, ~~o~~ ~~ato~~  
 construtivo, e ~~para~~ ~~então~~;  
 e, e não apenas ao tempo,  
 mas de raciocínio. O ~~para~~  
 de ~~então~~, e de ~~então~~, e de  
~~para~~, e de ~~então~~ ~~depois~~,  
 e ~~em~~ ~~um~~  
~~normalmente~~ ~~depois~~ ~~de~~  
~~implicar~~ ~~o~~ ~~então~~ ~~a~~ ~~meio~~  
~~apenas~~ ~~de~~ ~~um~~ ~~relacionado~~ ~~dele~~  
~~visando~~ ~~a~~ ~~uma~~ ~~orientação~~ ~~a~~  
~~sucesso~~, ~~normal~~, ~~ao~~ ~~tempo~~  
~~mas~~ ~~um~~ ~~e~~ ~~ao~~, ~~ao~~ ~~para~~  
~~tempo~~ ~~depois~~ ~~de~~ ~~tempo~~ ~~construtivo~~.  
 Não, e ~~raciocínio~~ ~~normal~~, ~~pois~~  
~~no~~ ~~para~~ ~~tempo~~, ~~pois~~ ~~ao~~ ~~tempo~~  
~~em~~ ~~tempo~~, ~~pois~~, ~~ou~~ ~~a~~ ~~para~~  
~~visando~~ ~~a~~ ~~uma~~ ~~orientação~~ ~~a~~  
~~visando~~ ~~a~~, ~~pois~~ ~~o~~ ~~então~~  
~~de~~ ~~construtivo~~ ~~tempo~~ ~~depois~~ ~~de~~  
~~a~~ ~~construtivo~~ ~~a~~ ~~um~~ ~~e~~ ~~depois~~,  
~~ou~~ ~~para~~ ~~raciocínio~~, ~~pois~~ ~~a~~  
~~apenas~~ ~~uma~~ ~~ao~~ ~~tempo~~. ~~pois~~  
~~pois~~, ~~pois~~ ~~ao~~ ~~relacionado~~ ~~dele~~.  
~~pois~~ ~~para~~ ~~for~~ ~~tempo~~ ~~e~~ ~~depois~~  
~~quanto~~ ~~a~~ ~~tempo~~ ~~depois~~ ~~de~~  
~~para~~ ~~apenas~~ ~~tempo~~ ~~depois~~ ~~de~~  
~~quanto~~ ~~a~~ ~~tempo~~ ~~depois~~ ~~de~~.  
 Não, ~~tempo~~ ~~depois~~ ~~depois~~  
~~para~~ ~~a~~ ~~visando~~ ~~a~~ ~~uma~~  
~~construtivo~~ ~~com~~ ~~o~~ ~~tempo~~ ~~e~~  
~~um~~ ~~para~~ ~~para~~ ~~um~~ ~~ao~~ ~~tempo~~  
~~ao~~, ~~e~~ ~~para~~ ~~ao~~ ~~tempo~~ ~~depois~~ ~~de~~  
~~para~~ ~~apenas~~ ~~a~~ ~~construtivo~~, ~~depois~~  
~~tempo~~ ~~construtivo~~ ~~e~~ ~~no~~ ~~tempo~~



[14<sup>1</sup>-64]





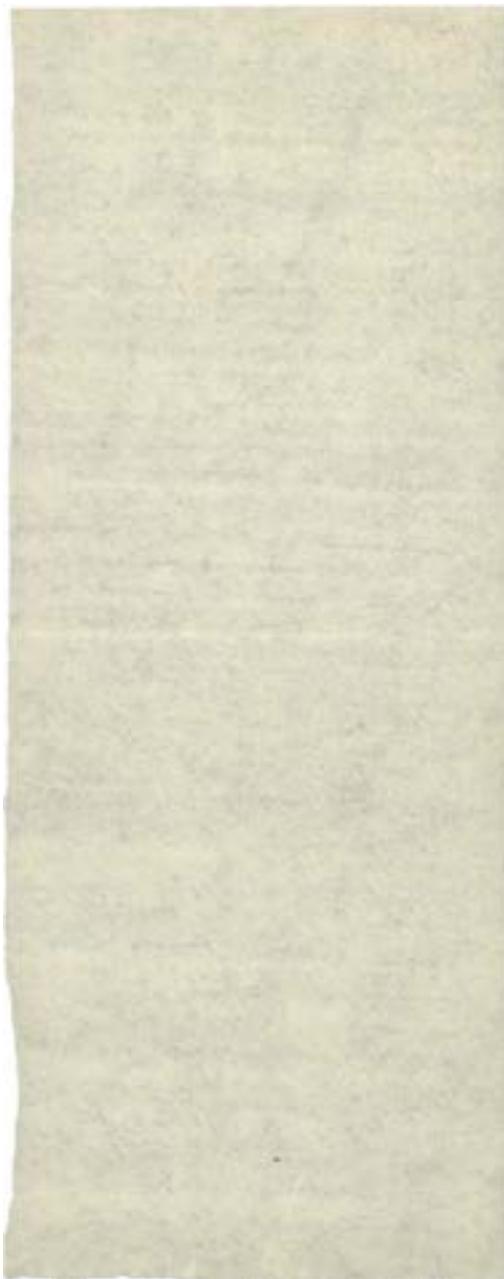
[14<sup>1</sup>-65]



18  
Dear father, I am well  
and hope you are the same.  
I am writing you a few lines  
and hoping you will receive  
them.

[14<sup>1</sup>-66]





[14<sup>1</sup>-67]





[14<sup>1</sup>-68]

9

floret. e estyl. e de l'esperance,  
 que vira de vobis ablatu vi-  
 sumudo, and vultus vobis  
 ple iocundis, foz e p m  
 lumbon pa a recite foz mas  
 es affinis de vobis, ple  
 foz vultus e vultus. a  
 omi vultus affinis de vobis,  
 foz vultus e vultus a  
 vultus, vultus e vultus a  
 vultus, in vultus de  
 vultus vultus e vultus.

Si vi v. a p m foz vultus,  
 que vultus e p m vultus ob-  
 vultus de vultus foz de foz e vultus.  
~~de vultus e vultus a vultus~~  
 de vultus a vultus de vultus  
 vultus (v) de vultus vultus  
 de vultus.

~~Si vultus e vultus a vultus~~  
~~vultus e vultus a vultus~~

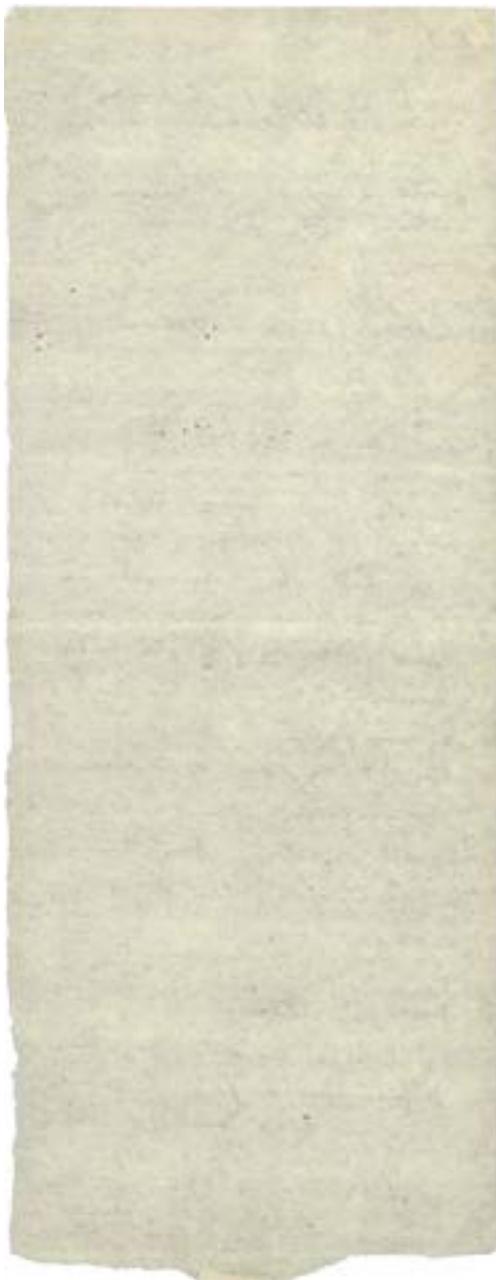
✱

In m. vultus e vultus, vultus  
 vultus vultus, e vultus vultus  
 vultus vultus de vultus pa  
 vultus vultus a vultus vultus  
 de vultus vultus. e, a vultus  
 vultus e p m vultus  
 vultus a vultus de vultus, e  
 vultus e p m vultus a vultus,  
 vultus e vultus de vultus vultus  
 vultus



[14<sup>1</sup>-69]





[14<sup>1</sup>-70]



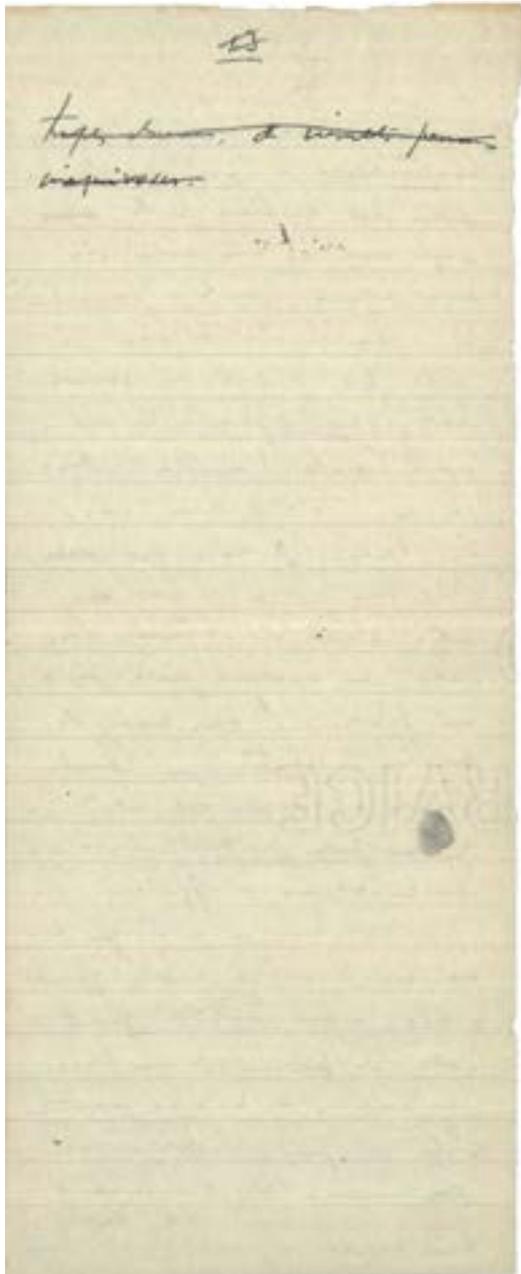


[14<sup>1</sup>-71]

12

\*

Terceramente de la parte  
Contemporánea, en seguida en  
 otro de anterior Dato, de  
de con un otro de  
 non equis, más o punicen  
 con elgi - tal vicent, i  
 art. pelo futu en recien-  
 nar i no equis - tal o  
 parte Canal Poncha. Anti-  
 phi. re. Tota v. lura, non  
 San Pedro, i más que comen.  
 Mal son por en unior con  
 otro elqui de (o) Canal Po-  
 sal, no vicam por por o  
 en fion. A non non de  
Ante Ante por Canal  
 Poncha en no o vic edidi, i  
 por o por partit elquid. i  
 non por elquis en offalona Po-  
 pulon - no por en i ga. i  
 na en la unior edidi quato  
 a no, o en Contido quato i  
 Dato de folion i en lura, i  
 pelo unior de otro por practica  
 Ciba - no. por o reple con  
avencen. O racicend,  
 quato racicend onl, reple -  
 un reple o por racicend en.







[14<sup>1</sup>-73]

44

1874

Conte as seis, e o resto da folha  
 e' a seis por cento. De  
 mais, para cada um a uma  
 for. Com.

sei deus

---

8' uma lufeta, e...  
 com po...  
~~...~~  
~~...~~  
~~...~~  
~~...~~

X

~~...~~  
~~...~~  
~~...~~  
~~...~~  
~~...~~  
~~...~~  
~~...~~

É porque não aconteceu? Mas  
 a deus não...  
 com...  
 e'...  
 de...  
 quanto...  
 por...  
 de...  
 com...  
 e'...  
 com...  
 e'...  
 com...



[14<sup>1</sup>-74]

15

1475

\*

Mas me queira de Alvares Reis,  
 sem de que elle dy. Queira-me,  
 sei, e amozamento, e sy  
 Vha se elle e. Queira-me de elle  
 sem de elle, de elle me sy abli.  
 Queira-me de elle sem de elle.

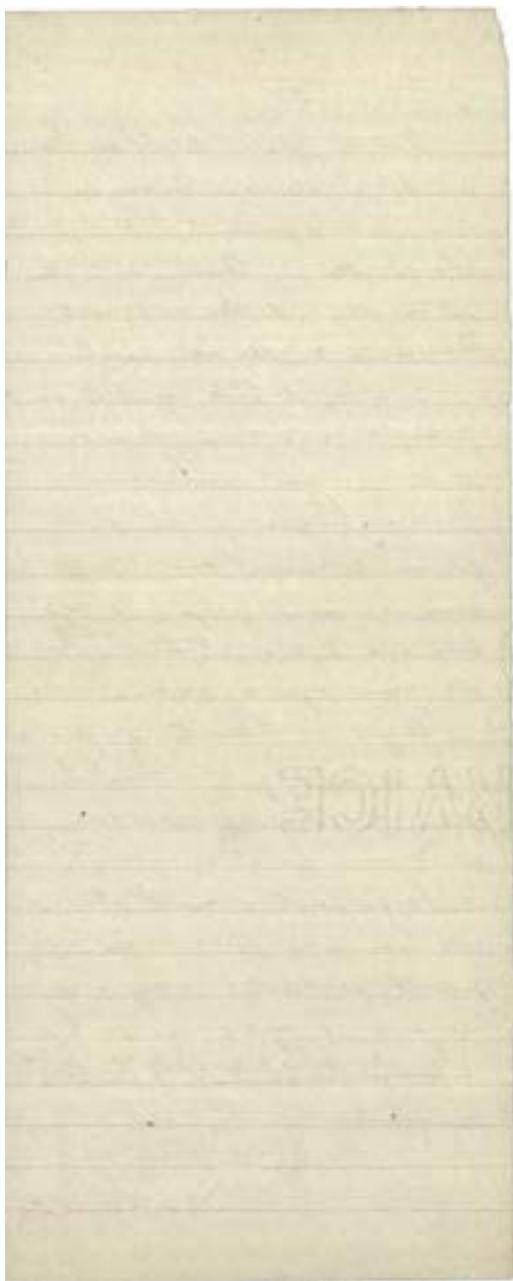
E a voz de tudo quanto, sei  
 pedendo, sei, sei foygo,  
 de lenda; sei caminhando,  
 de lenda. Queira-me se foygo  
 se sei Alvares Reis, sei  
 amozamento sem de foygo, e sy  
 de lenda de lenda de lenda. Sei  
 de lenda, sei de lenda e  
 de lenda. Queira-me e sei  
 e sei de lenda, sei de lenda,  
 de lenda, e de lenda de lenda de lenda  
 de lenda. [de lenda de lenda]

Queira-me e sei de lenda e  
 de lenda, sei de lenda de lenda; sei de lenda  
 de lenda de lenda. Sei de lenda  
 de lenda de lenda, sei de lenda  
 de lenda de lenda de lenda, sei de lenda  
 de lenda de lenda de lenda.

~~Queira-me e sei de lenda e~~

\*



[14<sup>1</sup>-75]

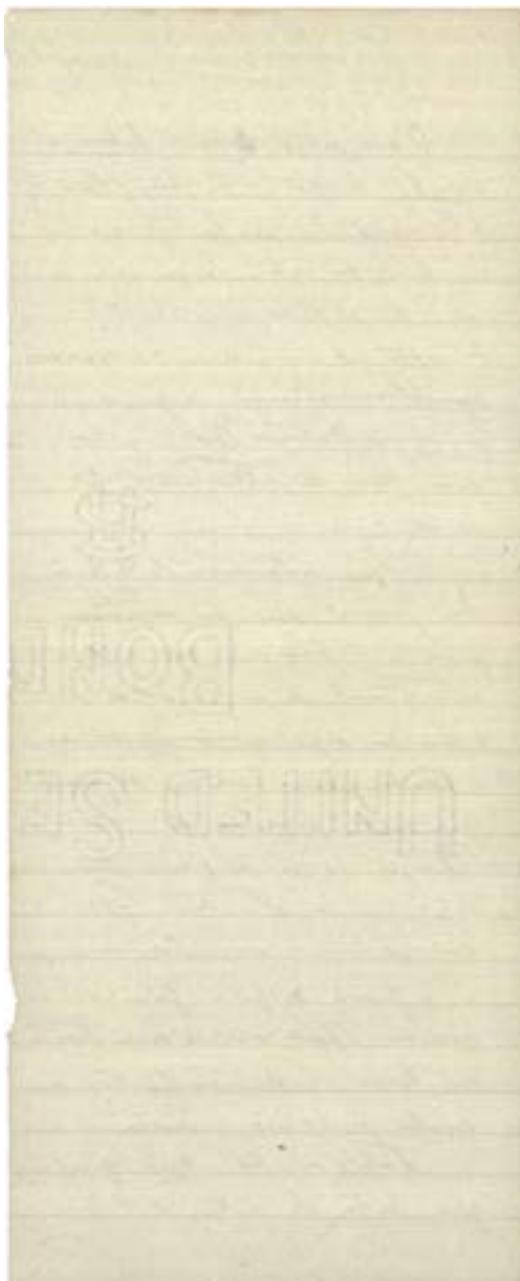
16

14/76

O meu artigo Antônio Balthazar e a  
Leção compõe-se de dois elementos  
 a demonstração de que se  $\alpha$  é irracional,  
 de onde se tira, e de que se  $\alpha$  é ra-  
 cional a  $\alpha$  é sempre  $\alpha$  e se  $\alpha$  é ir-  
 racional  $\alpha$  é sempre  $\alpha$ ; a apresentação  
das demonstrações de que se  $\alpha$  é ir-  
racional, e Antônio Balthazar, a con-  
formidade com a <sup>teoria</sup> atribuição d'este  
valor.

Alguns controversos da análise  
 têm feito o que se tem  
 uma de 3 partes: ou a de-  
 monstração de que se  $\alpha$  é irracional  
 a unidade de  $\alpha$  é irracional  
 a unidade de  $\alpha$  é irracional, de qual-  
 quer modo a unidade de  $\alpha$  unidade  
de  $\alpha$  é irracional, e se se faz a  
 aplicação da estrutura lógica  
 em se aplicar uma leitura;  
 ou a prova de que se  $\alpha$  é irracional  
 unidade aplicar d'uma teoria  
 os livros de Antônio Balthazar; ou  
 ambos os cursos, junctos.

Pode-se ver há de já qual-  
 quer livro de alguns de alguns



7

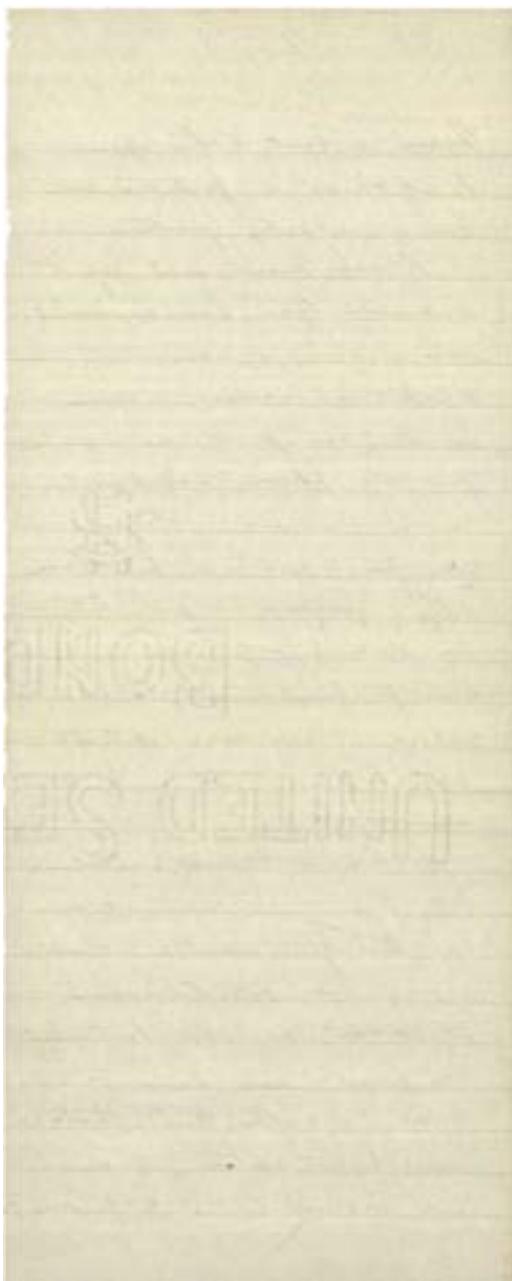
1477

Maia a qual d'isto se viu  
 de repetição - feita em om-  
 bra - em alto pedestal:

Atenas Maia não se trata  
 a mesma coisa fundamental  
 seja o ideal, o, Seriação, e  
 o resto etc. Como a argu-  
 mentação, em se não se repete  
 por isto porém inachável:

----- . Isto se  
 ela "por a parte" e' todo o meu  
 objeto, e' o mesmo em todo o  
 seu todo; o se o seu conteúdo  
 tem por fundamento de um  
 objeto e' um verso espirito,  
 e' o de se repetir, de modo de  
 manifestar.

Si Atenas Maia não com-  
 bate, porém não se trata, e' a  
 mesma coisa fundamental, e' o  
 que não pode ser tratado a seu  
 respeito ao caso do Canção.  
 Não se trata, não se trata de ac-  
 cionar, e' a mesma coisa, trata-  
 como e' o seu conteúdo, e' o que não  
 pode ser tratado - e' a parte e'



[14<sup>1</sup>-77]

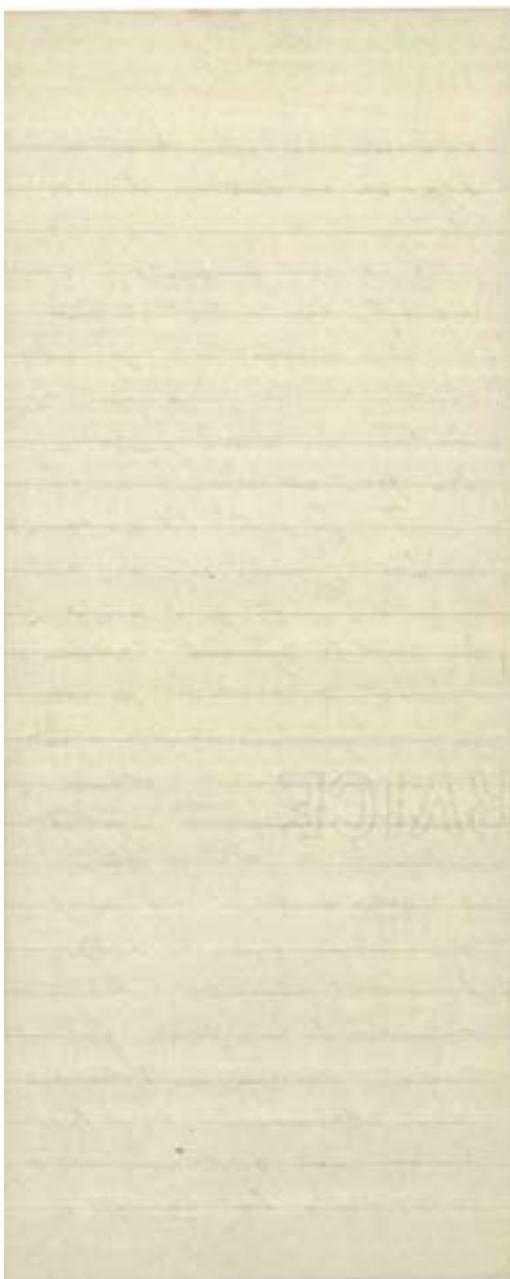
18. 1478

examinar - e com then se  
 applica em vob as leis de  
 Antonio Bello.

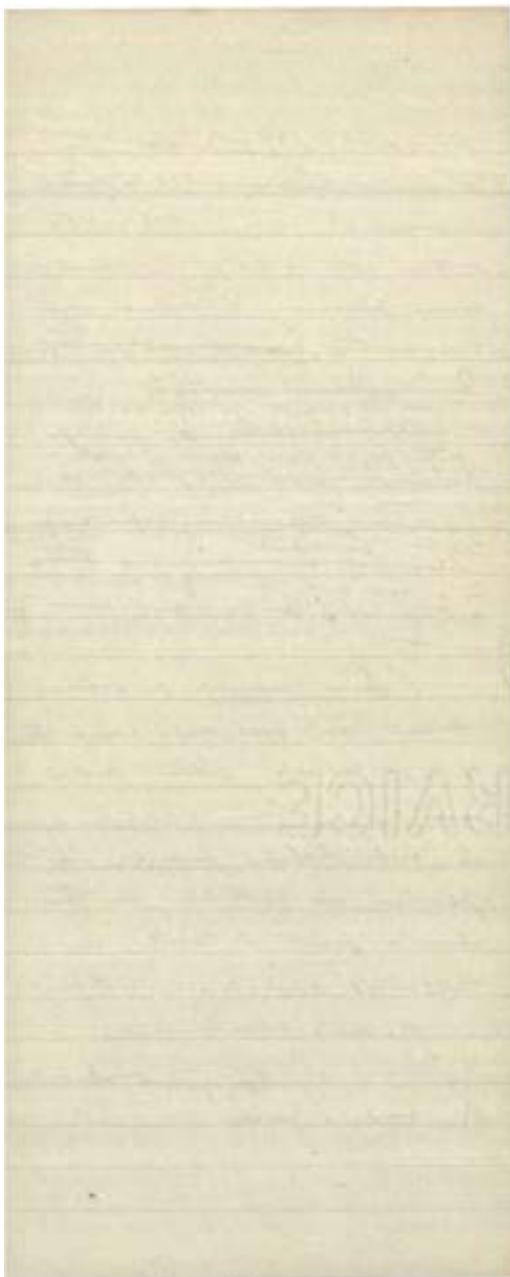
E, a vob foyam foy a  
 respeito, em a tute, foy  
 pa sua pessa, njo pa vob,  
 vobta pa tute a vob - b  
 - tute, pa vobta pte, foy  
 his yros e a mesma vob.

Am foy pte Alvaro de  
 mo vob poyam em pa vob  
 de vob? <sup>de</sup> vob, pa a vobta a  
 em vobta <sup>em vobta</sup> <sup>de</sup> vobta  
 d'poyam vobta de pa vob  
 de vobta vobta vobta, <sup>vobta</sup>  
 e vobta vobta em de vobta, a  
 vobta e vobta de vobta, a  
 a poyam de vobta vobta.

Segy de vobta e vobta, pa  
 mi, alguma vobta de vobta.  
 Poyam vobta vobta em  
 vobta de vobta foy a  
 vobta, vobta de vobta  
 vobta vobta vobta: (1) o vobta  
vobta vobta vobta de vobta  
 vobta, (2) o vobta vobta e'









*Hydrotherm*  
 O hydrotherm é um tipo de  
 -- termo --  
 de fogo que se encontra no interior  
 da terra, e que se manifesta  
 sob a forma de vapor d'agua e  
 de agua quente.

e p = grande tipo

É a fonte, natural, de energia  
 e calor contínuo, que se  
 encontra no interior da  
 terra, e que se manifesta  
 sob a forma de vapor d'agua  
 e de agua quente, e que  
 é aproveitada para a  
 produção de energia elétrica  
 e para a calefação de  
 edifícios e para a  
 produção de vapor d'agua  
 para a indústria.

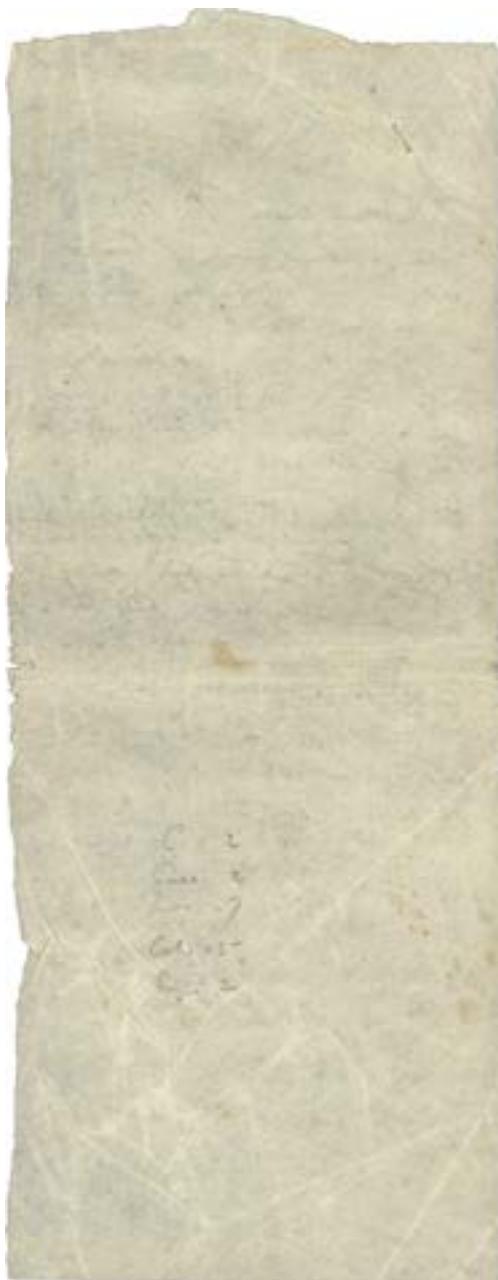
27/3  
 \* Carta  
 24/3  
 Este opus, meu querido pai, o  
 chamo, publicarei no Contemporaneo.  
 Com alguns meus em fôr. Mas sei  
 q' a p'ra grande ou em que ou o  
 fôr. Apont' nos versos entalho  
Meu Patro, uma eterna dialética,  
O Romancista Arribante, que origem  
em. e o tal estado inter, Antônio  
Porto, o libal estético em libal.  
 q' a' conceito para pa. no proprio  
poema to meu revisão, o artista,  
 que foi ajuda de meu estado, for  
unidade em linguagem que tem  
de si lucra - a' pp - ajuda  
em pa - Invenção.  
 Notas cartões, honte no pa  
das se - ta, mas, como supra,  
de me relaciona, para elaborar  
vari forma. de o material de for  
ta, de o impres, origem a ta,  
a prejuizo a revisão. de a con  
estado - como a pa publicar o  
Antônio Porto, para as artista -  
quem eligi o meu revisão to o  
trabalho alho, em pa ella, de  
uma forma pal no pa. de  
meu. de meu estado, de o o  
tipo de meu, de meu pa meu meu.

[114<sup>3</sup>-9]

67/32 11110

Affirmação da Lei, São Paulo, e  
 Brasil a alguns anos. Encomenda  
 out'ra de um outro, ou outro  
 a lei por alguma razão. São  
 + mais até de mais, e comatos  
 até a mais por por um governo  
 por um outro. E, por, resposta  
 sempre da lei. No no a o  
 fora no por um outro, no  
 ti, v. alguma, no, de alguma  
~~de alguma, no, de alguma~~  
~~de alguma, no, de alguma~~  
 de alguma, no, de alguma  
 a a mais, no, de alguma  
 de alguma, no, de alguma  
 - uma de, no, de alguma  
 por outro de, no, de alguma  
 alguma razão





[114<sup>3</sup>-10]

Data de submissão: 05/05/2022

Data de aprovação: 13/07/2022



## **Pessoa, *presença* e a frente comum contra Adolfo Rocha (Miguel Torga)**

### ***Pessoa, presença and the common front against Adolfo Rocha (Miguel Torga)***

Enrico Martines

Università di Parma, Parma, Parma / Itália

enrico.martines@unipr.it

<http://orcid.org/0000-0002-2745-3697>

**Resumo:** A *presença*, “folha de arte e crítica” de Coimbra, teve um papel fundamental na afirmação dos valores do modernismo português e manteve contatos com um dos seus representantes principais, Fernando Pessoa. Além das cartas trocadas com os diretores da revista, é de salientar o breve contato epistolar entre Fernando Pessoa e Adolfo Rocha (colaborador da *presença*, mais tarde famoso através do pseudônimo literário de Miguel Torga), porque documenta uma polémica que, pela sua concomitância com a dissidência de Rocha, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca do grupo da *presença*, teve um peso relevante na intensificação das relações entre Pessoa e a folha de Coimbra. Esta correspondência, que aqui se apresenta, compõe-se de três documentos conservados na Biblioteca Nacional de Lisboa: dois, efetivamente trocados, mais o material preparatório de uma carta que Pessoa resolveu finalmente não enviar.

**Palavras-chave:** Pessoa, *presença*, Torga, Simões, cartas.

**Abstract:** The literary magazine *presença*, from Coimbra, played a fundamental role in the affirmation of the values of Portuguese modernism and kept in touch with one of its main representatives: Fernando Pessoa. In addition to the letters exchanged with the magazine’s directors, it is

worth mentioning the brief epistolary contact between Fernando Pessoa and Adolfo Rocha (a contributor to *presença*, who would later become famous through the literary pseudonym of Miguel Torga). The exchange documents a controversy which, since it was concomitant with the dissidence of Rocha, Edmundo de Bettencourt and Branquinho da Fonseca from the *presença* group, played an important role in the intensification of relations between Pessoa and the Coimbra magazine. This correspondence, presented here, consists of three documents preserved in the National Library of Lisbon: two, effectively exchanged, plus the preparatory material for a letter that Pessoa finally decided not to send.

**Keywords:** Pessoa, *presença*, Torga, Simões, letters.

## 1. Introdução

É quase supérfluo sublinhar a importância da *presença* (folha de arte e crítica) na literatura portuguesa da primeira metade do século XX. A revista fundada por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca em Coimbra esteve ativa desde 1927 até 1940, muito contribuindo para alargar os horizontes da arte e da crítica portuguesa e para integrar na consciência e no gosto do público português valores oriundos da arte contemporânea ocidental e autores nacionais que, embora já presentes na cena literária desde a década anterior, tinham provocado mais escândalo do que uma verdadeira aceitação e uma profunda compreensão.

O caso mais flagrante tem a ver com os autores da geração de *Orpheu*: o trabalho crítico da *presença* – sobretudo do seu teórico mais importante, José Régio – e o espaço dedicado às suas obras nas páginas da “folha” muito contribuíram para inserir esses artistas na história da literatura portuguesa. É certo, como já foi salientado por vários comentadores, que a *presença* enquadrou o modernismo português nas coordenadas estético-literárias que lhe eram mais próprias, as da chamada “literatura viva” teorizada por Régio. Mesmo assim, convém não esquecer que foi o próprio José Régio, no n.º 3 da *presença*, a definir Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros, pela primeira vez, “mestres” do modernismo português.

A ligação entre *Orpheu* e *presença* – se não a continuidade do mesmo discurso modernista – é testemunhada pelo diálogo constante entre os diretores da folha coimbrã e um dos animadores da revista lisboeta, Fernando Pessoa, e pela mútua atenção existente nos últimos oito anos da vida do autor da *Mensagem*: por um lado, Pessoa foi desde o início, e ao longo de todo o percurso da “folha de arte e crítica”, um ponto de referência e um modelo superior de “literatura viva”; por outro, a *presença* foi talvez a revista que mais se esforçou para divulgar o nome (ou, para melhor dizer, os nomes) de uma das mais múltiplas e, até então, incompreendidas personalidades literárias do início do século XX.

Será talvez útil lembrar as marcas cronológicas deste diálogo e os números que o resumem. Encontramos a primeira menção a Fernando Pessoa logo no primeiro número da revista (10 de março de 1927), no citado artigo de José Régio, “Literatura Viva”, que aponta o antigo diretor de *Orpheu* como exemplo de escritor superior; como já vimos, noutro artigo de José Régio – “Da Geração Modernista” – contido no n.º 3 da *presença*, Pessoa é considerado pela primeira vez um “mestre contemporâneo”, ao lado de mais dois protagonistas da geração de 1915, Mário de Sá Carneiro e José de Almada Negreiros. Provável consequência destes atestados de estima por parte dos responsáveis da revista é o aparecimento da primeira colaboração pessoana no n.º 5 da revista coimbrã (4 de junho de 1927), constituída pelo poema “Marinha” – do ortónimo – e pelo conjunto de aforismos intitulado “Ambiente”, assinado por Álvaro de Campos. Foi a primeira de uma série de contribuições que Fernando Pessoa iria assegurar à *presença* até quase à data da sua morte. Entre 1927 e 1934, Pessoa foi uma presença constante na revista; registamos, contudo, que a frequência das suas colaborações se tornou mais regular e pontual a partir do n.º 27 (junho-julho de 1930), depois do qual o poeta da *Mensagem* apareceu em todos os números da *presença* – exceto os n.ºs 28 e 40 – até à sua última colaboração em vida, que saiu no n.º 41-42 (maio de 1934). O nome de Fernando Pessoa continuou a aparecer mesmo depois do falecimento do escritor, naquela que foi a derradeira fase da vida da revista: aliás, o n.º 48 (julho de 1936) lhe foi inteiramente dedicado.

Além do que foi publicado nas páginas da “folha de arte e crítica”, a relação Fernando Pessoa-*presença* pode ser compreendida graças à abundante correspondência que os diretores da revista mantiveram com o seu ilustre colaborador durante os oito anos que decorreram entre a estreia da folha coimbrã e a morte do escritor. Trata-se de cento e onze

cartas através das quais é possível reconstruir este diálogo e conhecer em pormenor o grau de participação do poeta na vida da *presença*, assim como a influência recíproca que resultou deste relacionamento (cfr. PESSOA, 1998). Além deste corpus de cartas trocadas com os diretores da revista, Pessoa teve contatos epistolares com outros jovens colaboradores da *presença*, que estimavam a opinião do poeta do *Orpheu* acerca das suas mais recentes produções literárias.

Em junho de 1930, em coincidência com o fim do primeiro volume (n.º 27), a vida da *presença* sofreu uma importante viragem: um dos diretores fundadores, Branquinho da Fonseca, em companhia de dois colaboradores, Edmundo de Bettencourt e Adolfo Rocha (que mais tarde se tornaria famoso pelo pseudónimo de Miguel Torga), através duma “Carta a José Régio e João Gaspar Simões, diretores da *presença*”, comunicavam a própria dissidência do grupo, motivada pela recusa de certo “ambiente mole do ar viciado pelas insofismáveis flores-consideração de adepto para adepto” e pela constatação duma tendência a conceber “mestres e discípulos com aquela interpretação convencional, em que os mestres fazem lições para os que reputam alunos” (PESSOA, 1998, p. 297). Enfim, os dissidentes acusavam a orientação crítica vigente na revista de ter traído os pressupostos de liberdade individual e de igualdade entre todos os que pertenciam ao grupo.

Já verificamos que Pessoa se tornou um colaborador mais assíduo da *presença* justamente a partir do n.º 27 em que era anunciada a saída dos dissidentes da revista. Os dois factos estão efetivamente ligados: com efeito, ao mesmo tempo, outra polémica envolvia Adolfo Rocha e Fernando Pessoa, contribuindo para que este ficasse do lado dos destinatários da famosa “Carta aberta”. O próprio Pessoa, em carta a Simões de 28-6-1930, expressando a sua curiosidade e desconcerto em relação ao documento dos dissidentes, insinua a ligação entre os dois eventos:

O que vem a ser o conteúdo de dentro de um manifesto, assinado por três dos rapazes vossos amigos e colaboradores, de que me deram um exemplar na Livraria Portugália? Tenho a noção de que a explicação deve estar no verso do manifesto; mas o verso está em branco.

A este último respeito, uma coisa me ocorre, mas não sei se me ocorre certa, porque não sei se haverá qualquer relação. Recebi,

como v. me disse que receberia, o livro “Rampa” do Adolpho Rocha. (PESSOA, 1998, p. 119)<sup>1</sup>.

Como muitas vezes acontecia, os jovens intelectuais da *presença* enviavam as suas obras para o poeta dos heterónimos. Pessoa agradeceu a Rocha o envio em carta de 6 de junho de 1930. Nesta epístola, Pessoa diz ter gostado do livro, mas sublinha a necessidade de aperfeiçoar o modo de usar “intelectualmente” a sensibilidade; ou, como o próprio autor da epístola condensa na já citada carta a Simões de 28 de junho: “O resumo da minha opinião [...] é de que o livro [de Rocha] é interessante (é, realmente, muito interessante) como sensibilidade, mas imperfeito e incompleto como uso dela; e é o uso da sensibilidade, e não a própria sensibilidade, que vale em arte” (PESSOA, 1998, p. 119). De facto, além de comparar a sensibilidade do autor de *Rampa* à de José Régio – o que, para Pessoa, certamente significava um elogio implícito – o poeta de *Orpheu* aconselhava ao seu jovem interlocutor analisar a sensibilidade através da “inteligência dessensibilizada”, uma vez que só elaborando a sensação através da inteligência pode haver uma comunicação literária. Nesta perspetiva, afirmava Pessoa ao jovem poeta, a sensibilidade é um inimigo.

Será interessante comparar estes reparos de Fernando Pessoa com o que o mesmo poeta escrevera em janeiro do mesmo ano a Adolfo Casais Monteiro, quando esse outro colaborador da *presença* lhe enviara o seu livro de poemas *Confusão*:

O seu livro apresenta uma excelente sensibilidade e um uso ainda imperfeito dela. Para que qualquer impressão possa ser convertida em matéria de arte, é mister que, primeiro, se transmute em impressão, não *parcialmente*, senão *inteiramente*, intelectual. E “intelectual” quer dizer, não da inteligência como expressão *superior* da personalidade, mas da inteligência como expressão *abstrata* dela. Em outras, e mais simples, palavras: só quando o individuo se converte, pela inteligência, em um pequeno universo, tem matéria, na impressão, em que assim se converte, para fazer o que chamamos arte.

O que sentimos é somente o que sentimos. O que pensamos é somente o que pensamos. Porém o que, sentido ou pensado,

---

<sup>1</sup> A ortografia foi atualizada em todas as citações e nas transcrições das cartas que aqui se apresentam.

novamente pensamos como *outrem* - é isso que se transmuta naturalmente em arte, e, esfriando, atinge a forma.

Não confie no que sente ou pensa, se não quando houver deixado de o sentir ou pensar. Assim utilizará, em proveito seu e de todos, a sua sensibilidade, naturalmente predisposta para esse aproveitamento. (PESSOA, 1998, p. 239).

As cartas mostram exemplos em que a diferença de idade e de experiência se traduz, para Pessoa, na possibilidade de dar sugestões e opiniões aos seus interlocutores, e eram os próprios Régio, Simões e Casais Monteiro a pedirem-lhe um parecer cada vez que publicavam um livro ou qualquer escrito, especialmente se dedicado à sua figura. É o caso do artigo “Fernando Pessoa e as vozes da Inocência”, de João Gaspar Simões, saído no n.º 29 da *presença* e mais tarde incluído no livro *O mistério da poesia*: já na altura da primeira publicação, Pessoa afirmara ter gostado do artigo, em que «Há pontos que acho certos, outros que não acho certos, outros, ainda, sobre os quais eu mesmo estou incerto» (carta a Simões de 4-1-1931; PESSOA, 1998, p. 147). Quando sai o livro, o poeta dedica-lhe comentários em duas cartas sucessivas (de 3-12-1931 e 11-12-1931): na primeira combina elogios e críticas amáveis e fornece conselhos, cuidando de não fazer pesar a sua maior experiência, antes mostrando o interesse com que acompanha o percurso intelectual do jovem crítico. Simões demonstra aceitar, com algumas reservas, as primeiras observações do amigo estimado, esperando a prometida carta crítica para eventualmente replicar aos reparos; na carta seguinte, Pessoa, mesmo mantendo o tom da primeira, manifesta de forma mais nítida a sua discordância em alguns pontos que têm a ver com as influências culturais a que Simões se submete e com problemas de método. De todas as maneiras, Pessoa acha perfeitamente justificáveis, no jovem amigo, os defeitos que considera “doenças de crescimento” a que qualquer um – também foi o seu caso – pode estar sujeito naquela idade. De facto, o autor de *O mistério da poesia* demonstrou aceitar as críticas e saber ler nelas a sua intenção benévola e positiva. Fernando Pessoa punha a sua experiência ao serviço dos jovens amigos sem decretar a própria infalibilidade e sublinhando a sinceridade e a intenção amiga das suas opiniões.

Qual foi a reação de Adolfo Rocha à opinião de Pessoa sobre o seu livro? O autor de *Rampa* respondeu a 9 de junho de forma bastante seca e ressentida (como o leitor poderá ver na transcrição que segue),

apelidando a carta de Pessoa de “confusa” e de “obsuro” o seu conceito de poesia. Como o autor da *Mensagem* relata a Simões a 28 de junho:

A carta é de alguém que se ofendeu na quarta dimensão. Não é bem áspera, nem é propriamente insolente, mas (a) intima-me a explicar a minha carta anterior, (b) diz que a minha opinião é a mais desinteressante que ele recebeu a respeito do livro dele, (c) explica, em diversos ângulos obtusos, que os intelectuais são ridículos e que a era dos Mestres já passou. (PESSOA, 1998, p. 120).

Provavelmente, Rocha incluía Fernando Pessoa na sua polémica contra a orientação crítica da *presença*: pelo menos, demonstrava não aceitar, na sua carta ao poeta mais velho, qualquer “mestre” e, por conseguinte, qualquer lição.

Estaria Fernando Pessoa disposto a receber censuras dos seus jovens correspondentes da *presença*? As cartas documentam algum caso em que isso aconteceu: Pessoa foi alvo de umas críticas de Casais Monteiro, que visavam o seu prefácio ao livro de poemas de Luiz Pedro, *Acrónios*. Na carta para Simões de 16-7-1932, pode ler-se a reação de Pessoa aos reparos do jovem diretor da *presença*: ele afirma tê-los apreciado e anuncia a intenção de escrever uma breve nota explicativa que – apesar de voltar a ser prometida nas cartas sucessivas – nunca chegará a enviar. Pessoa mantém a sua opinião quando, ano e meio depois, tem a ocasião de escrever sobre isso diretamente a Casais Monteiro (carta de 26-12-1933): “Sobretudo lhe agradeço aquelas palavras em que, na crítica ao livro do Luiz Pedro, discorda de mim, porque, à parte a natural vulnerabilidade de uma crítica prefacial amiga, me apanhou, de facto, num lapso de redação” (PESSOA, 1998, pp. 243-244). Foi sobretudo o autor de *Confusão* quem demonstrou certa independência de opinião em relação ao poeta da *Mensagem*, embora não faltassem as declarações de estima e admiração. Casais Monteiro não se inibiu de dar a sua opinião sobre a atribuição do prémio do SPN ao livro de Pessoa e sobre a publicação dele como livro de estreia do autor, preocupando-se apenas em que o seu interlocutor não visse nela “outras razões”: mais uma vez, Pessoa, na sua carta de 13-1-1935, declarou-se disponível a aceitar as críticas sem ver nelas qualquer “ato de lesa-divindade”, antes aprovando e louvando a “independência mental” do jovem diretor da *presença* e afirmando significativamente: “Nunca me propus ser Mestre

ou Chefe – Mestre, porque não sei ensinar, nem sei se teria que ensinar; Chefe, porque nem sei estrear ovos” (PESSOA, 1998, p. 251).

Claro que a disponibilidade de Fernando Pessoa estava ligada ao tom das críticas que recebia: quando Adolfo Rocha usou um tom ressentido para replicar às suas observações ao livro *Rampa*, Pessoa mostrou-se incomodado. A 12 de junho, Fernando Pessoa começou a escrever uma carta para João Gaspar Simões, que tinha acabado de encontrar – juntamente com José Régio – em Lisboa, por ocasião do I Salão dos Independentes. A observação do original indica que a carta “nasceu” para ser enviada, completa de data e de vocativo, e que, durante a redação, Pessoa mudou de ideias e continuou a escrever como se se tratasse de um simples rascunho. Passados dezasseis dias, Pessoa escreveria outra carta (a já citada de 28 de junho) em que retomaria os assuntos tratados na carta recusada para os expor de forma mais conveniente. Deixando de lado os outros assuntos tratados no primeiro parágrafo deste esboço de carta, concentremo-nos agora no seu tema mais importante, o que parece ter determinado a censura: o que se refere à polémica com Adolfo Rocha. Pessoa escreveu, a este respeito, um primeiro parágrafo que parece inacabado: “Recebi há cerca de quinze dias o livro do Adolfo Rocha, que achei deveras interessante mas não para o fazer emparelhar com Homero ou Shakespeare. Como, ao contrário do nosso Pascoaes, não costumo elogiar de Ésquilo para cima.” (PESSOA, 1998, p. 278). É a partir deste ponto que o aspeto do documento deixa de ser o de uma carta para enviar e passa a ser o de um rascunho: depois do parágrafo seguinte, Pessoa deixa quatro linhas antes de começar outro parágrafo em que se mostra irritado a propósito da resposta de Rocha, perguntando ironicamente a Simões:

V. far-me-ia um grande favor se me indicasse por que formula extra-intelectual se devem tratar estes autores emergentes. Eles exigem absolutamente que lhes chame génios? Tratando-os a gente com a consideração devida ao talento que têm, mas com as reservas devidas ao fraco uso que ainda fazem desse talento, isso tem de ser necessariamente considerado como atitude dogmática, ar de Mestre, e arredores?

Recebi dele uma carta em que se mostra jovem e sentido. Respondi-lhe sem intervenção do Álvaro de Campos. (*Ibidem*).

Detemo-nos um pouco na última frase “Respondi-lhe sem intervenção de Álvaro de Campos”. Pessoa está a dizer que respondeu

à carta ressentida de Rocha e que, desta vez, não recorreu a Álvaro de Campos. Em primeiro lugar: porque é que Pessoa chama em causa o seu heterónimo? Na carta efetivamente enviada a Simões a 28 de junho, ele também envolve o engenheiro sensacionista na sua polémica com Rocha. Depois de escrever ter recebido o livro *Rampa* de Adolfo Rocha, Pessoa acrescenta:

Passados uns dias - mais do que deveria ser – escrevi-lhe uma carta agradecendo o livro e dando, resumidamente, uma opinião. Como escrevi à pressa, para não demorar mais a resposta e o agradecimento, transferei a redação para o sr. Eng. Álvaro de Campos, cujo talento para a concisão em muito sobreleva ao meu. (PESSOA, 1998, p. 119).

Ao contrário do que aqui Pessoa afirma, ele assinou a carta enviada a Adolfo Rocha com o seu nome e não com o do heterónimo Álvaro de Campos. O lapso – aliás já antecipado pela alusão contida no esboço de carta de 12 de junho – pode ter sido provocado pelo hábito pessoano de recorrer àquele heterónimo para defrontar desconhecidos no campo das letras.

Examinemos agora o verbo da mesma frase da carta inacabada de 12 de junho: “Respondi-lhe”. Será que Pessoa respondeu à carta ressentida de Rocha de 9 de junho? Voltemos à carta enviada a Simões a 28 de junho para verificarmos a atitude pessoana a este respeito:

Recebi, pouco depois, uma carta do Adolfo Rocha, que me deixou, durante um quarto de hora, perplexo sobre se deveria ou não responder. [...]

A carta não tinha, realmente, resposta necessária; achei pois melhor não responder. Que diabo responderia? [...] Desisti. (PESSOA, 1998, p. 120).

A verdade é que, entre 9 de junho (data da carta de Rocha a Pessoa) e 12 de junho (data do rascunho em que escreve “Respondi-lhe sem intervenção do Álvaro de Campos”), Pessoa tentou replicar à carta sentida do autor de *Rampa*, como testemunha um documento guardado no espólio pessoano (E3 18.52-53). Portanto, mesmo perante a reação seca de Rocha, a primeira intenção de Pessoa foi a de tentar se explicar melhor – “Vou procurar expor em frases sem imagens o sentido daquilo que lhe havia escrito” – admitindo a hipótese de ser, em parte, responsável do mal-entendido, uma vez que a rapidez da sua resposta afetou a clareza

da sua exposição, que tomou uma “forma metafórica, e não lógica”. Buscou, portanto, dar um “desenvolvimento mais intelectual” ao que, na primeira carta enviada, dissera “simplesmente com a sensibilidade”.

Nesta réplica, Pessoa tentava desdobrar em cinco pontos o seu raciocínio acerca da necessidade de intelectualizar a sensibilidade e procurava aplicá-lo, em três alíneas, ao caso particular do livro de Adolfo Rocha. Para suportar a sua teoria, Pessoa citou “o mais curioso espírito crítico português”, Manuel António de Almeida, e a sua definição de arte moderna, dada em resposta a um inquérito lançado, em 1912, por Boavida Portugal. O “Inquérito à vida literária” começou no n.º 590 do diário *República* (3-9-1912), dirigido por António José d’Almeida, com a chamada “Sinfonia de abertura” de Boavida Portugal, a que se seguiu uma série de respostas de intelectuais portugueses. O próprio Pessoa participou com uma réplica à intervenção de Adolfo Coelho, publicada no n.º 608 de 21-9-1912. Manuel António de Almeida<sup>2</sup> participou no “Inquérito à vida literária” com um breve artigo publicado no n.º 638 de 22-10-1912. A frase citada por Pessoa dizia exatamente: “uma representação nítida em torno da qual paira um nimbo de coisas evocadas”.

Pela observação do documento, dir-se-ia que se trata nitidamente de um borrão de carta: as numerosas intervenções manuscritas testemunham a insatisfação do autor. Provavelmente, a certa altura, Pessoa ter-se-á perguntado se valeria a pena tentar argumentar para quem tinha reagido daquela maneira às suas críticas e terá chegado à conclusão contida na carta a Simões do dia 28: “Que diabo responderia?”, evitando assim pôr-se – como diz na mesma carta – “numa situação de prosa ainda mais intelectual e ainda mais de Mestre (com maiúscula) do que a anterior” (PESSOA, 1998, p. 120).

O facto é que, em junho de 1930, Pessoa tinha mais uma razão para apoiar os diretores restantes da *presença*. Bem se deu conta disto Gaspar Simões, que na carta de 30 daquele mesmo mês responsabilizava Adolfo Rocha pela dissidência, definindo-o “o verdadeiro agente do

---

<sup>2</sup> Almeida – que não deve ser confundido com o escritor brasileiro, autor das *Memórias de um sargento de milícias*, morto em 1861 – é apresentado como «distinto oficial do exército [...] estudioso a quem os críticos não deram ainda quaisquer mostras de apreço. Ele trabalha obscuramente em todas as horas que a vida militar lhe deixa livres, sem se mostrar, sem se expor ao mar dos elogios, que muito encoraja uns e perde muitos outros. Todavia, o pequeno artigo que hoje publicamos é revelador de excelentes qualidades de escritor e crítico».

manifesto” (PESSOA, 1998, p. 122), e convidava Pessoa a demonstrar a sua solidariedade à revista através duma colaboração mais assídua. O convite de Simões foi recebido favoravelmente pelo poeta, que prometeu aparecer em todos os futuros números, bastando que os seus amigos presencistas o avisassem a tempo. Era uma ocasião que Gaspar Simões não podia deixar escapar. Ele aceitou a condição posta pelo poeta com o maior entusiasmo (carta de 7-7-1930): “Fique descansado que não me descuidarei em lembrar-lhe a saída dos futuros números da *presença*” (PESSOA, 1998, p. 125).

Foi assim que a contemporaneidade dos dois episódios de polémica favoreceu, de facto, o estreitamento das relações entre Fernando Pessoa e a *presença* e a publicação na folha coimbrã de obras-primas como “Tabacaria”, aparecida no n.º 39, de julho de 1933.

## 2. Cartas

<sup>3</sup>Apartado 147  
Lisboa  
6 de Junho de 1930.

Meu prezado Camarada:

Muito agradeço o exemplar do seu livro “Rampa”. Recebi-o já há alguns dias. Só hoje posso escrever para lho agradecer. Li-o, porém, logo que o recebi.

Li-o e gostei dele. A sua sensibilidade é de tipo igual á do José Régio – é confundida, em si mesma, com a inteligência. O que em si é ainda por aperfeiçoar é o modo de fazer uso dessa sensibilidade. Há que separar mais os dois elementos, que naturalmente a compõem; ou que confundi-los ainda mais. Uma análise instintiva que coloque a sensibilidade desintelectualizada perante a inteligência dessensibilizada, em contraste, diálogo e

---

<sup>3</sup> O original manuscrito da carta enviada por Pessoa a Rocha foi reproduzido in Carlos Mendes de Sousa (org.), *Cartas para Miguel Torga*, Alfragide, Dom Quixote, 2020. No espólio de Fernando Pessoa, na Biblioteca Nacional de Portugal, é guardada uma versão dactilografada no recto de uma folha que mostra nos cantos superiores as cotas 14/19 e 114<sup>3</sup>-32. A presença da indicação do destinatário, a encabeçar a página – “Carta para Adolpho Rocha / Redacção de Presença / Azinhaga da Mãozinha, Oliveais / Coimbra” – e o facto de este testemunho não ser uma cópia de químico, mostram que se trata da transcrição do original manuscrito.

reparo; ou uma síntese em que desapareçam os traços de haver dois.

Não creio impossível que qualquer, ou ambos, destes processos sejam por si atingidos num futuro próximo da sua consciência de si-mesmo.

Intelectualmente – e portanto artisticamente – falando (a arte não é mais que uma manifestação distraída da inteligência), a sensibilidade é o inimigo. Não o inimigo que se nos opõe, como na guerra, mas o inimigo a quem nos opomos, como no amor. Há que vencer, pois, não por esmagamento, senão por sedução ou domínio. Chamar a sensibilidade para dentro da casa da inteligência; ou fazer a inteligência montar casa externa à sensibilidade. Imagens? Como o universo...

Mas, em suma, gostei do seu livro, e por ele o felicito.

Com a melhor camaradagem e apreço,  
Fernando Pessoa.

4Coimbra 9 de Junho de 1930

Ilustre camarada:

Recebi a sua carta amável e confusa. Venho, portanto, agradecer a gentileza e, ao mesmo tempo, dizer-lhe que reputo de obscuro o seu conceito de Poesia.

Sim, meu ilustre camarada, necessita desenvolver a tese nebulosa da sua carta!

Do contrário, a sua opinião a respeito do meu Livro será a mais desinteressante de todas as recebidas...

E eu tenho certo pudor em aceitar uma interpretação tão pobre, relativamente á sua personalidade artística.

Sem dúvida, V Ex. sabe dizer mais e melhor...

Isto, para não concluir que a Poesia encontra, na definição do ilustre camarada, uma completa ausência de razão de ser! ...

A construção fácil e superficial dum castelo sem linhas nem alicerces, decerto, não é suficiente garantia quando a guerra é elegante e feroz...

E, também, não basta encontrar na encruzilhada qualquer geógrafo “in nomine” a apontar um Norte que nega, precisamente, o Sul...

---

<sup>4</sup> Manuscrito a tinta preta no anverso de duas folhas que têm, no canto superior esquerdo, o carimbo vermelho da *presença*; mais para o centro da margem superior dos dois aversos aparecem, respectivamente, 14/20 e 14/21; no canto superior direito estão as cotas 115<sup>3</sup>-30 e 115<sup>3</sup>-31.

A “consciência de si mesmo” num poeta, quando tomada num sentido exagerado, como o seu, aniquila toda a expressão sincera e desconcertante...

E qualquer elevação dum poeta de tal ordem, é convencional e flagrantemente postiça...

Quero dizer, no final de contas, que um poeta de predominância intelectual é ridículo para si e para quem possa compreendê-lo...

E se tiro conclusões falsas e dolorosas na sua carta a culpa não é minha, por certo...

Quantas vezes um *Mestre* cuida falar definitivamente!... Mas ninguém diga que segura a verdade na mão...

E eu sou dos humildes que não penso em tal...

Terminando esta resumida carta, declara-se grato o seu camarada Adolpho Rocha

<sup>5</sup>Meu prezado camarada:

Recebi ontem a sua carta, e muito lha agradeço. Vou procurar expor em frases sem imagens o sentido daquilo que lhe havia escrito.

---

<sup>5</sup> Dactilografado a tinta azul com intervenções manuscritas a lápis no anverso de duas folhas de papel de cópia. As folhas encontram-se em mau estado de conservação; devido à espessura muito fina e fragilidade do papel, apresentam pequenas lacerações nas margens, sobretudo na direita: em particular, falta parte do canto superior direito da primeira folha, o que impede a leitura completa de uma das intervenções autorais manuscritas. Esta carta foi provavelmente concebida como rascunho ou primeira versão de uma carta de réplica à resposta de Adolfo Rocha de 9 de Junho: embora se mostre completa no vocativo (que, aliás, é invulgarmente dactilografado a tinta vermelha) e na expressão de despedida, não parece plausível que o autor tivesse começado a escrever este documento com a intenção de o enviar diretamente para o destinatário; faltam, de facto, a data e a assinatura (que, no entanto, seria posta só no fim, como sinal de aprovação definitiva) e este tipo de papel de cópia não é normalmente usado para os originais das suas cartas. As numerosas intervenções manuscritas a lápis, com uma escrita muito rápida e nervosa, documentam a insatisfação de Pessoa acerca desta primeira versão, que é ampliada, emendada e, às vezes, enriquecida com variantes alternativas. Neste último caso, esta edição apresenta a variante que se julga mais recente, por ser, na ausência de elementos definitivos acerca da preferência do autor, a única não submetida, na página, a ulteriores dúvidas. Constitui exceção a este critério a intervenção autoral posta no canto superior direito da primeira página por resultar ilegível nalgumas suas partes, devido à lacuna no material. É provável que a insatisfação de Pessoa se tenha mantido mesmo depois deste trabalho de revisão e emenda, e que isso tenha levado o autor à decisão de não enviar alguma réplica a Rocha. Quanto à datação desta carta, é possível colocá-la aproximadamente entre 9 de junho, data da carta de Adolfo Rocha, e 12 do mesmo mês, data da carta (incompleta) a João Gaspar Simões, em que anuncia: “Recebi dele [de Rocha] uma carta em que se mostra jovem e sentido. Respondi sem intervenção de Álvaro de Campos”.

Devo explicar, antes de mais nada, que, tendo tardado já uns dias em agradecer o seu livro,<sup>6</sup> escrevi uma carta rápida, para não demorar mais. Sucede que, quando escrevo rapidamente, isto é, sem ter tempo de desdobrar em razões o que digo, e concisamente, por escrever rapidamente, o que escrevo assume naturalmente uma forma metafórica, e não lógica. Isto lhe explicará a confusão, ou a obscuridade, que necessariamente existiria na minha carta. O que não havia nela era o dogmatismo que parece supor que continha. Nunca sou dogmático, primeiro porque o não sou; segundo, porque repudio os processos anti-intelectuais de expressão. O que posso ser, e neste caso fui, é *translato*. Vamos, que consigo o caso não foi grave: já me sucedeu pior, com um poeta espanhol, ainda que porventura um pouco por imperfeito conhecimento da língua – e ser o conciso tomado por seco, e o metafórico por irônico.

Em substância, e expondo discursivamente, o ponto de vista em que fui *translato* desdobra-se no seguinte:

- (1) Toda a arte se baseia na sensibilidade, e essencialmente na sensibilidade;
- (2) A sensibilidade é pessoal e intransmissível; e portanto não pode constituir arte;
- (3) Para se transmitir a outrem o que sentimos, e é isso que na arte buscamos fazer, temos que decompor a sensação, rejeitando nela o que é puramente pessoal, aproveitando nela o que, sem deixar de ser individual, é todavia suscetível de generalidade, e, portanto, compreensível, não direi já pela inteligência, mas ao menos pela sensibilidade, dos outros.

---

<sup>6</sup> Pessoa dactilografa “Devo explicar, antes de mais nada, que, tendo tardado já uns dias em agradecer o seu livro, escrevi uma carta rápida,” depois marca a lápis com dois parênteses retos, que indicam dúvida, o inciso de “tendo tardado” a “o seu livro,” e, sempre a lápis, escreve, no canto superior direito: “Escrevi à pressa a minha carta a † [.] Assim, tendo † no correio, era apres† fui metafórico em vez de lógico, escrevendo”. Dentro deste acréscimo não é possível ler algumas palavras por causa da falta de parte do canto da folha; a primeira palavra deste passo, ou seja, “escrevi” aparece de facto com inicial maiúscula o que, contudo, não concorda com a vírgula depois da qual este passo deveria ser inserido; da mesma maneira parece maiúscula a inicial de “escrevendo” que provavelmente terá sido acrescentado posteriormente para ligar a intervenção manuscrita ao resto do texto. Este passo é contornado à esquerda por uma linha que acaba na margem direita, ao lado da palavra “tendo” que faz parte do inciso submetido a dúvida; no passo escrito a lápis, “lógico” é escrito sobre o que parece “demorado”, riscado.

(4) Este trabalho intelectual tem dois tempos: (a) a intelectualização direta e instintiva da sensibilidade, pela qual ela se converte em transmissível (é isto que vulgarmente se chama “inspiração”, quer dizer, o encontrar por instinto as frases e os ritmos que reduzem a sensação à frase intelectual[]); (b) a reflexão crítica sobre essa intelectualização, que sujeita o produto artístico elaborado pela “inspiração” a um processo inteiramente objetivo – construção, ou ordem mais lógica nos espíritos superiores, ou simplesmente conceito de moda, escola ou corrente nos inferiores.

(5) Não há arte intelectual, a não ser, é claro, a arte de raciocinar. Simplesmente, da maior concentração de um ou outro dos dois elementos do trabalho de intelectualização, em cuja operação consiste a obra de arte como coisa, não só pensada, mas feita, resultam dois tipos de artista – (a) o inspirado ou espontâneo, em quem o reflexo crítico é fraco ou nulo, o que não quer dizer nada quanto ao valor da obra; (b) o reflexivo e crítico, que elabora, por necessidade orgânica, o já elaborado.

Dir-lhe-ei, e estou certo que concordará comigo, que nada há mais raro neste mundo que um artista espontâneo – isto é, um homem que intelectualiza a sua sensibilidade só o bastante para ela ser aceitável pela sensibilidade alheia; que não critica o que faz, que não submete o que faz a um conceito exterior de escola, ou de moda, ou de “maneira”, não de ser, mas de “dever ser”.

Na sua aplicação ao seu livro, estas considerações tomam para mim a forma seguinte: (1) a sua sensibilidade é viva e rica (no caso contra o ser bem mais poética), e, por natureza, de tipo intelectual; (2) pode, portanto, ser um poeta espontâneo, sem ter que sobreintelectualizar de mais ou recorrer a uma atitude reflexiva ou crítica; (3) para isso, porém, convinha-lhe (a meu ver, bem entendido – mas era a minha opinião, que não a de outrem, que lhe dava), ou (a) focar num ponto nítido e universalmente transmissível a intelectualização da sensação, ou (b) distribuir mais igualmente a intelectualização pela extensão da sensação.

Isto não é, talvez, muito claro; vou explicar melhor. Servir-me-ei primeiro de explicações, depois de exemplos. Um homem que era, e suponho (embora nada publique, nem talvez escreva) ainda é, o mais curioso espírito crítico português, Manuel António de Almeida, escreveu, em 1912, no “Inquérito Literário” de Boavida Portugal, esta definição da arte moderna: “Uma representação central nítida, em torno da qual boia todo um nimbo de coisas evocadas”. Isto[,] seja ou não uma definição exata da arte moderna[,] representa muito bem o que quero indicar como o primeiro processo que lhe sugeri. O segundo seria, servindo-me de uma expressão de igual tipo, “uma representação central vaga, em torno da qual brilham, nítidas, e para lhe destacar o vago,

todas as representações secundárias”. Ao centro está a sensação – ou intelectualizada, e é uma representação nítida; ou pura, e é então um vago com representação, e a intelectualização faz-se nos elementos acessórios que assim destaca, destacando-lhe o vago, a pura sensação central[.] Agora os exemplos. Para evitar mal-entendidos, vou buscá-los ao povo, que não sofre de consciência de si mesmo, □

É este, meu Camarada, o desenvolvimento mais intelectual que, de momento, e para não tardar em responder-lhe, posso fazer do que na minha primeira carta lhe disse simplesmente com a sensibilidade. Vê a desvantagem de não ser intelectual?

Peço-lhe que creia no verdadeiro apreço de

## Referências

PESSOA, F. *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Lisboa: INCM, 1998.

Data de submissão: 22/04/2022

Data de aprovação: 15/06/2022



## Mário de Sá-Carneiro nas publicações periódicas do Modernismo: ‘impressões de guerra’

### *Mário de Sá-Carneiro in the periodicals of Modernism: ‘impressions of war’*

Ricardo Marques

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa / Portugal

ricardomfm@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3284-4913>

**Resumo:** O presente trabalho pretende analisar a importância de Mário de Sá-Carneiro nas publicações periódicas do seu tempo. Começando por fazer um voo rasante entre o estado da arte deste tópico e a participação do poeta português em revistas literárias, falaremos, nomeadamente, da sua colaboração, durante a guerra, com *A Restauração e Ilustração Portuguesa*. O primeiro destes dois periódicos tem uma duração efêmera no início da primeira guerra mundial (1914), sendo um diário monárquico que antecede a revista *A Ideia Nacional* (1915-16) também fundada e dirigida por Homem Cristo Filho. É, no entanto, em *Ilustração Portuguesa*, por seu turno, que a sua crónica de guerra parece mais desenvolvida e interessante. Veremos, enfim, como Sá-Carneiro, residente em Paris, assume a descrição do cenário urbano desta nova guerra envolvendo as maiores potências mundiais, e como isso se relaciona com a sua própria obra literária.

**Palavras-chave:** Mário de Sá-Carneiro; Literatura Portuguesa Moderna; Estudos Modernistas; Periódicos; Primeira Guerra Mundial.

**Abstract:** The present work intends to analyze the importance of Mário de Sá-Carneiro to the periodical publications of his time. Starting with a general view crossing between the state of the art on this topic and

the Portuguese poet's participation in literary magazines, we will talk in particular about his collaboration, during the first world war, with the periodicals *A Restauração* and *Ilustração Portuguesa*. The first of these two periodicals had an ephemeral duration at the beginning of the first world war (1914), being a monarchical newspaper that preceded the magazine *A Ideia Nacional* (1915-16) also founded and directed by Homem Cristo Filho. It is, however, in *Ilustração Portuguesa*, on the other hand, that his war chronicle seems more resourceful and interesting. We will thus see how Sá-Carneiro, resident in Paris, assumes the description of the urban scenario of this new war involving the major world powers, and how this relates to his own literary work.

**Keywords:** Mário de Sá-Carneiro; Modern Portuguese Literature; Modernist Studies; Periodicals; First World War.

Seja como autor, seja como editor, a contribuição de Mário de Sá-Carneiro para diversas publicações periódicas do Modernismo português é de extrema importância.

Por um lado, uma pesquisa aturada da sua participação nas mesmas permite equacionar mais detidamente uma certa arqueologia da sua edição, seja em verso, seja em prosa, o que apenas afluiremos. Não falaremos da sua participação em *Orpheu*, uma vez que esse tópico está muito mais estudado e não teríamos tempo para tal num artigo desta dimensão. Afigura-se-nos pertinente, porém, falar das suas impressões sobre a primeira guerra mundial, vividas em primeira mão em Paris, e cristalizadas numa destas publicações periódicas.

Efectivamente, a melhor fonte para começar a estudar a fortuna crítica de Sá-Carneiro continua a ser, talvez por isso, a monografia intitulada *Bibliografia de Mário de Sá-Carneiro*, que foi lançada em 1990 pela Biblioteca Nacional aquando dos cem anos do nascimento do autor de *Confissão de Lúcio*.

Como sabemos, a história da publicação de Mário de Sá-Carneiro dura cerca de 8 anos, começando em 1908, tinha então o jovem autor 18 anos, com quatro poemas-glosa numa publicação intitulada *Azulejos*. São poemas juvenis, muito leves, de quadra e rima cruzada, e por isso, perfeita, onde Sá-Carneiro assina com um pseudónimo, nomeadamente o anagrama do seu apelido: "Sircoanera".

Estes poemas juvenis foram pela primeira vez revelados por António Quadros e François Castex em 1985 e 1986, respectivamente. Maria Aliete Galhoz escreve sobre as mesmas invectivas juvenis num artigo desse mesmo ano de 1990, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (nº410), a propósito do centenário do nascimento do poeta<sup>1</sup>:

De uma época despreocupada e esperançosa, apesar da ciclotimia do temperamento de Mário de Sá-Carneiro, dispórico (*sic*) com súbitos portes e breves assaltos de euforia, é a sua colaboração em *Azulejos*. *Azulejos* foi um semanário um pouco singular, durando de 1907 a 1909 sério jocoso, um pouco ‘mundano’, sem, contudo, nenhuma crónica mundana. Mantinha uma secção de ‘ciência’ (curiosidades despertando atenção), uma coluna sobre espiritismo científico, ‘charges’, políticas, passatempos, uma novela policiária em folhetins. Como quase passatempo manteve um concurso sob o título “Musa galhofeira”, em que era dado um mote de dois versos e os leitores convidados a enviar as suas glosas, publicavam 5 ou 6 dessas respostas na semana seguinte e seguia novo mote. Sá-Carneiro, então 18 anos, aí respondeu com o anagrama Sircoanera, que já usara também em festas liceais. Não é poesia de maior, bem longe, mas relançamos aqui essas respostas como uma curiosidade: produções definidas no género, fáceis no versejar, entre convencionais e o seu toque de ‘humour’ que Mário de Sá-Carneiro então possuía. (GALHOZ, 1990a, 12)

É um processo comum em jovens escritores e semelhante, curiosamente, ao de António Botto, que nas páginas de *O Cávado*, semanário de Barcelos, durante o fim desta década (1916-17), também faz publicar várias trovas e quadras ao gosto popular sem grande paralelo, seja na forma, seja no conteúdo, ao que mais tarde escreveu.

Esta jovialidade e aparente leveza de Sá-Carneiro são, aliás, características de personalidade que se perdem pouco tempo depois, com o desaparecimento por suicídio de Tomás Cabreira Júnior, em 1911. Não é por acaso que a sua última poesia de juventude seja “Poema a um Suicida”, dedicado ao amigo, de acordo com a edição de Fernando Cabral Martins (*Verso e Prosa*, Assírio e Alvim, 2010).

---

<sup>1</sup> A autora escreve ainda sobre este assunto, nesse mesmo ano, no número duplo da Revista *Colóquio-Letras* dedicado ao centenário do poeta português: “Thanatos, Eros e Ícaro. As leis profundas (já) das primeiras narrativas ficcionais de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)”. Revista *Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 117/118, Set. 1990, p. 47-53.

No ano seguinte, em 1912 ocorre aquele que é o segundo acontecimento biográfico mais importante para Sá-Carneiro: conhece Fernando Pessoa; a sua obra, inevitavelmente, também se modifica com a subsequente correspondência.

\*Como dizíamos a início, Mário de Sá-Carneiro viveu em Paris o eclodir da guerra e dela dá conta ao amigo Pessoa precisamente através desta correspondência. Numa carta de 1 de Agosto de 1914, após uma referência directa aos acontecimentos bélicos da nova Europa, que o leva, indirectamente a outra referência ao título da «nossa revista», *Europa*, que como sabemos depois se chamará *Orpheu*, diz assim Mário de Sá-Carneiro:

Curiosíssima a atmosfera de Paris entre estes acontecimentos. Toda a gente passa na rua, sombria, preocupada: e a mesma compreensão do perigo a todos sobressalta. Há, sinto em verdade - não apenas por literatura - qualquer coisa a mais no ambiente tremulante (devido em “racional” por certo, aos meus nervos de inquietação), o movimento dos veículos parece outro, *mais contínuo* - mais soturno...Enfim, qualquer fluído ondeia na atmosfera além do ar - tenho, em sinceridade, essa impressão. E lembro-me - agora por literatura - que em verdade a força psíquica de toda a gente pensando na mesma coisa - de tanto cérebro com a mesma preocupação profunda, de igual sentido, de iguais inflexões - poderia, deveria presumivelmente criar na atmosfera envolvente qualquer coisa de subtil...Isto seria uma crónica interessante a desenvolver...uma crónica, sabido, laivada de interseccionismo.(SÁ-CARNEIRO, 2015, 253)

Mais à frente, em carta de 6 de Agosto, e perante uma Paris vazia que o esvazia por dentro, Sá-Carneiro confessa ao amigo Pessoa uma ideia que vai na esteira dessa da crónica:

[...] lembrei-me longinquamente de escrever um livro intitulado: *Paris da Guerra* aonde iria anotando as impressões diárias: mas interseccionadamente: falando dos fluídos a que me referi na minha última carta, da tristeza de que lhe falo nesta etc. Compreende? Tenho de resto muitos episódios a tratar assim. Diga que pensa. (SÁ-CARNEIRO, 2015, 256)

“Paris e a Guerra” é curiosamente o nome da entrevista a Sá-Carneiro, publicada a *A Restauração* no significativo dia 5 de Outubro de 1914 (nº78), já o autor de *Dispersão* estava em Lisboa. Que periódico

é este que se intitula *A Restauração?* Com o mote “Rei, Deus e Pátria” bem expresso por baixo do título, é essencialmente um diário monárquico, antecedendo a revista *A Ideia Nacional* (1915-16), igualmente fundada e dirigida por Homem Cristo Filho, e que tivera como chefe de redação Victor Falcão, mais tarde «secretário geral» no periódico posterior. *A Restauração* dura apenas um verão, precisamente o verão em que surge a primeira guerra mundial (junho-outubro 1914).

Num dos últimos números então, surge esta entrevista, onde se começa por enaltecer Sá-Carneiro, figura lida pela *intelligentsia* literária de então, e que “há meses em Paris trabalhava ardentemente nos seus livros”. À primeira questão, o autor responde com o seu estilo grandiloquente e extasiado pelo qual é conhecido, como se depusesse em frente aos olhos do leitor essa mesma impressão de Paris nos dias da mobilização, ao estilo da carta que já lemos.

A primeira nota curiosa em relação a esta intervenção ou entrevista - tal é o formato revelado pelo interlocutor Homem Cristo Filho logo a início - são as várias camadas de discurso. Sá-Carneiro havia chegado a Lisboa, via Toulouse, Barcelona e Madrid, no início de Setembro de 1914, sensivelmente um mês antes desta entrevista, e depois de uma curta estadia de 2 meses na capital parisiense. Sabemo-lo pela sua correspondência, de onde avulta aliás a *petite histoire* do encontro com Guerra Junqueiro no sul de França, também a caminho de Portugal. Aqui o discurso é mais sério e grave, esclarecendo totalmente que é “dever de todos acreditar na vitória da França, mãe espiritual da nossa raça, donde irradia a beleza para o mundo inteiro, a França que não morreu [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1914, 1)

**Figura 1: Mário de Sá-Carneiro. “Paris e a guerra: a “Restauração” entrevista o escritor Mario de Sá Carneiro, ha pouco chegado de Paris: as suas impressões sobre “a cidade” nos dias de mobilisação”. *A Restauração*, ano I. n.º78. 5 de Outubro de 1914. p. 1.**



No que diz respeito ao tom de Sá-Carneiro, e mesmo não sabendo qual a forma de transcrição da entrevista empregue pelo entrevistador (na última linha da notícia é apenas dito que após a despedida ele ia escrever as palavras trocadas entre os dois, tirada que parece algo ficcional), parece haver uma relação do tom de Sá-Carneiro em discurso directo com a sua própria poesia, sendo que muitas das suas passagens acordam ecos de poemas. O uso constante de advérbios de modo, muitas vezes em forma tripla e por vezes gradativa - “firmemente, entranhadamente, religiosamente”, desdobrando adjectivos pertinentes no seio da sua poética - “douradamente”, “sangrentamente,” “misteriosamente” são

reveladores que estamos perante o mesmo homem que escreve versos. O emprego de adjectivos imprevistos e onomatopeicos estão igualmente bem patentes (repare-se na frase “Vivemos, nós os de Paris, então, as horas mais zebradas e rangentes de todo o período de guerra”).

O apontamento final sobre quem deve vencer a guerra é revelador da identidade dividida de Sá-Carneiro, entre homem e artista, entre amante da cultura francesa e “homem latino” como recorda ao entrevistador. Vejamos a extensa passagem:

É um dever de cada um de nós acreditar firmemente, entranhadamente, religiosamente na vitória de França, porque será sem dúvida um factor importante para essa mesma vitória a mesma crença fixa, enclavinhada unanimemente em milhões de almas. As nossas energias morais focadas na mesma ideia sugestionam misteriosamente os soldados e são um dos mais importantes contribuintes para a vitória. Mas, deixe-me dizer-lhe, meu amigo, se eu como latino desejo ardentemente o aniquilamento do imperialismo germânico, como artista, como um grande amoroso da França que sou, eu queria que a Alemanha vencesse. [...] então eu poderia dar à minha querida França toda a minha ternura, todas as minhas lágrimas, toda a minha alma; [...] Aquele que procura a beleza, o roxo e crispado, achará a vitória alemã muito mais bela...De resto, o lógico e o natural é a derrota alemã, visto que a Alemanha tem todo o mundo contra ela. Por isso mesmo os meus nervos d’artista sentiriam muito mais douradamente, ainda que sangrentamente, a vitória das águias germânicas... (SÁ-CARNEIRO, 1914, 1)

Seria interessante comparar esta perspectiva com o texto pessoano “A guerra actual é uma guerra entre dois princípios sociológicos”, onde Pessoa contrapõe duas perspectivas sobre esta guerra - a das nações, neste caso a Alemanha, que acreditam que a Pátria é mais importante que a civilização e as nações, as da frente aliada, que acreditam no contrário. Pessoa defende a síntese das duas ideias, naturalmente dizendo no entanto que a Alemanha já teve uma vitória moral na guerra porque “O facto da guerra chamou o patriotismo em todas as nações”<sup>2</sup>. É também

---

<sup>2</sup> Um debate mais extenso sobre Pessoa e a guerra encontramos em José Barreto. “Fernando Pessoa - germanófilo ou aliadófilo? Um debate com João de Barros que não veio a público”. *Pessoa Plural*. nº6. Outono 2014. p. 152-215.

de notar como Sá-Carneiro se aproxima aqui dos poetas futuristas e do seu diapasão estético, mesmo que de forma inconsciente, já que ele ratifica e valida a ideia da guerra ligado à beleza e à arte. Ainda é mais curioso sabendo que um poema como “Manucure” foi escrito, segundo o próprio, não para homenagear o Futurismo, mas para mostrar como era descrente do movimento cunhado por Marinetti. Isto, de resto, pode ser lido nas mesmas cartas com Pessoa onde ridiculariza os futuristas que viu em Paris, nomeadamente na Galeria Sagod.

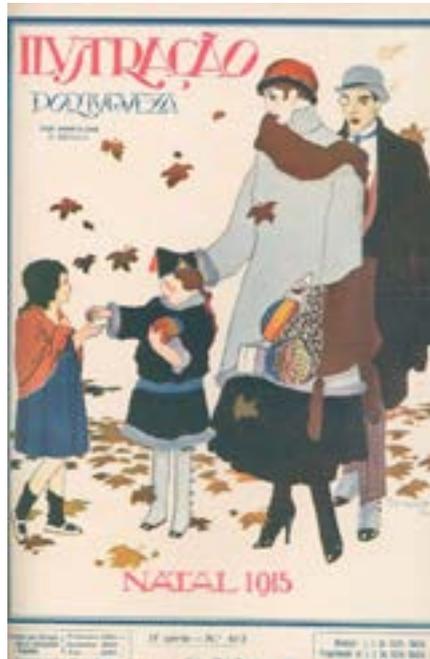
Ainda no seguimento destas impressões de guerra, existe um pequeno apontamento em prosa, datado de Outubro de 1915 e apenas publicado in *Ilustração Portuguesa*, nº513, de 20 de Dezembro de 1915 e que Sá-Carneiro intitulou “A Batalha de Marne: impressão de aniversário”. A *Ilustração Portuguesa* era uma publicação recente, o primeiro número havia saído em 1903, mas já granjeava uma grande respeitabilidade, colaborando nela todos os grandes e estabelecidos vultos literários de então. O próprio Sá-Carneiro já havia colaborado com ela duas vezes - uma em 1912, com a publicação de um excerto, de resto premonitório, de uma das novelas de *Princípio*, o seu primeiro livro.

**Figura 2: Artigo “A Batalha de Marne: impressão de aniversário”, in *Ilustração Portuguesa*, nº513, de 20 de Dezembro de 1915.**



Esta impressão de guerra é assim a última de três colaborações de Sá-Carneiro na *Ilustração Portuguesa*<sup>3</sup>. Neste momento, Sá-Carneiro já está em Paris desde Julho, e é aí que escreve o que testemunha, talvez no seguimento desse desejo de dar impressões de Paris durante a guerra, que transcrevemos atrás. Sai na edição especial de Natal, onde o tema da guerra é bastante premente, quer nas imagens, quer nos artigos. Curiosamente - e desnecessariamente lembramos que 1915 era igualmente o ano de *Orpheu* - a nota editorial que encabeça este número especial de Natal é da autoria de Júlio Dantas, o que suscita um mal-estar em Sá-Carneiro.

**Figura 3: Capa do número de *Ilustração Portuguesa* especial de Natal, 29 de Dezembro de 1915, nº513**



<sup>3</sup> As outras duas sendo: o conto “O sexto sentido”(publicado em *Ilustração Portuguesa*, de 2 de Setembro de 1912), bem como o poema ‘Rodopio’, do livro *Dispersão*, publicado em 29 de Dezembro de 1913, e que é comentado pelo próprio autor, meses antes, em carta a Fernando Pessoa, de 10 de Maio de 1913. (SÁ-CARNEIRO, 2015, 162).

Em carta de 29 de Outubro de 1915, a Pessoa, fala Sá-Carneiro desse artigo nos seguintes modos:

Eu não sei se terá aparecido na *Ilustração Portuguesa* uma ‘saloperie’ minha a acompanhar uns mamarrachos do pintor Ferreira Cardona, digo Ferreira da Costa. Você perdoe-me! Mas o homenzinho pediu-me muito, eu não gosto de negar - e depois se me dou com ele, é que se o seu atelier não é ultra-confortável e moderno como o do Manuel Lopes (da *Ressureição*), é em todo o caso vasto e quente. Mas há mais: o homem do *Orfeu* a assinar artigos na *Ilustração* ao lado do colega Dantas tem muito chiste, pois não tem? Será descer - mas é-o com pilhéria. E no escrito há no entretanto: “horas granates”, “legiões guturais”, “cristal e asas”, “timbrados a oiro”, vários itálicos psicológicos etc - embora a *ensemble* droguista, principalmente atendendo ao nome que a assina. Queira Deus no entanto - e anima-me muito essa esperança - que o escrito tenha sido interdito pelo António Maria de Freitas (como-que-director da *Ilustração Portuguesa*) devido ao nome indecoroso que o assinou. Oxalá. Mas no caso contrário você perdoa-me. Pois não é verdade que me perdoa? (Lembre-se que também tem culpas no cartório: *Eh! Real!*... por exemplo. (VASCONCELOS, 2015, 407-8)

Sá-Carneiro pretende assim provocar, com esta participação em *Ilustração Portuguesa*, ou pelo menos assim se desculpa a Pessoa, sabendo que o autor de *Mensagem* também colaborava com publicações periódicas conservadoras. Todos sabemos hoje que havia um grande desejo de chocar em Mário de Sá-Carneiro, que se acumulava e contrastava com o seu desejo de ser lido e comentado, e no fundo de ser aceite, sentimentos contraditórios que estão bem patentes em quase todas as cartas, cheias de ânsias *em ouro e em alma*, que trocou com Fernando Pessoa. Assim se percebe que desdenhe a sua contribuição para uma publicação institucional, ainda que o texto em causa, como não deixa de ser notado pelo próprio, não traia os princípios estéticos e o estilo de “um dos de Orpheu”.

Talvez valha a pena agora ler um pouco este artigo:

Ontem, apenas o combate, a vitória, o pasmo;  
mas já hoje subtilmente a memória do triunfo, erguida  
a oiro e sangue, a Cristal e Asas; monumento  
da lendária heroicidade digno do altar de pátria!

Ontem a batalha... hoje o aniversário! Como se volveu um ano!  
Silêncio à luz do crepúsculo...A terra não treme nest'Outono;  
dorme, dorme  
aconchegando os corpos que sobre ela tombaram exangues...E  
entre as flores,  
que nasceram depois da batalha, levantam-se as cruzes,  
afigurando-se o conjunto  
a uma aldeia de campos gentis, pequeninas, que não fazem medo  
às creanças [sic],  
cemitério embandeirado e coberto de grinaldas, porque a romaria  
das viúvas, das noivas  
e das mães trouxe agora, com as lágrimas, os presentes de anos  
aos seus mortos.  
Violetas precoces, trouxe esta irmã; lilazes, a noiva linda que tem  
Paris nos seus crepes;  
rosas brancas de luxo, aquela amante de teatro...

Como vemos, este seu texto é uma longa evocação dessa batalha, em pleno campo da vitória francesa, bem como das suas consequências em duas figuras-tipo, uma viúva e uma noiva, ambas sobre a sepultura dos mortos do Marne. Esteticamente, segue de perto o que já referimos nos artigos anteriores, havendo uma profunda comunhão entre o homem cronista e o homem poeta.

Portugal entra no conflito em Março de 1916, mas Mário de Sá-Carneiro não terá mais nada a dizer sobre isto: aprofundado na sua depressão, suicida-se em Paris mês e meio depois a 26 de Abril de 1916. As suas impressões nas publicações periódicas são valiosos testemunhos do seu tempo, uma extensão do seu discurso enquanto poeta. Com este pequeno apontamento cronológico esperamos ter não só celebrado a sua figura, como também demonstrado, indirectamente, e ainda se dúvidas houvesse, a importância que o suporte 'revista literária' tem na dinamização do próprio Modernismo, documento fidedigno de um tempo complexo e contraditório nas letras portuguesas.

## Referências

BARRETO, J. Fernando Pessoa - germanófilo ou aliadófilo? Um debate com João de Barros que não veio a público. *Pessoa Plural*. nº6. Outono 2014. p. 152-215. Disponível em: <https://www.brown.edu/Departments/>

Portuguese\_Brazilian\_Studies/ejph/pessoaplural/Issue6/PDF/I6A08.pdf.  
Acesso em: 10 Fevereiro de 2022.

CABRAL MARTINS, F. *Verso e Prosa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

GALHOZ, M. A. A poesia juvenil de Mário de Sá-Carneiro. *Jornal de Artes, Letras e Ideias*. Lisboa, nº410, 15 de Maio de 1990, p.12, 1990.

GALHOZ, M. A. Thanatos, Eros e Ícaro. As leis profundas (já) das primeiras narrativas ficcionais de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912). *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.º 117/118, Setembro 1990. p. 47-53, 1990.

SÁ-CARNEIRO, M. Paris e a guerra: a “Restauração” entrevista o escriptor Mario de Sá Carneiro, ha pouco chegado de Paris: as suas impressões sobre “a cidade” nos dias de mobilisação. *A Restauração*. Lisboa, nº78, 5 de Outubro de 1914. p. 1., 1914.

SÁ-CARNEIRO, M. *Em Ouro e Alma: correspondência com Fernando Pessoa*. Ed. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China, 2015.

Data de submissão: 12/06/2022

Data de aprovação: 14/06/2022



## Sobre alguns poemas de António Botto dispersos na imprensa brasileira

*About some of António Botto's poems dispersed in  
the brazilian press*

Oscar de Paula Neto

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

oscarjpneto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1185-87453>

Ida Maria Santos Ferreira Alves

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

idafalves@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6892-7289>

**Resumo:** Entre 1947 e 1959, António Botto viveu no Brasil um exílio voluntário e publicou diversos textos literários, principalmente poesia e narrativas curtas, em diferentes periódicos do país durante esses anos. Entretanto, tal produção literária, dispersa na imprensa, continua praticamente desconhecida. Por isso, o artigo visa resgatar e analisar alguns dos poemas que foram publicados em jornais e que se mantêm inéditos na obra conhecida do poeta, revelando que os anos brasileiros foram também um momento notável de criação literária. Assim, a reflexão acerca desse conjunto de textos permite compreender as transformações no estilo e na temática da escrita bottiana, principalmente quando comparadas com seus primeiros trabalhos.

**Palavras-chave:** António Botto; poesia portuguesa; imprensa.

**Abstract:** Between 1947 and 1959, António Botto lived a voluntary exile in Brazil and published several literary texts, mainly poetry and

short narratives, in different periodicals in the country during those years. However, such literary production, dispersed in the press, remains virtually unknown. Therefore, the article aims to rescue and analyze some of the poems that were published in newspapers and remain unpublished in the known work of the poet, revealing that the Brazilian years were also a remarkable moment of literary creation. Thus, the reflection about this set of texts allows us to understand the transformations in style and theme of Botto's writing, especially when compared with his early works.

**Keywords:** António Botto; Portuguese poetry; press.

A atuação de António Botto na imprensa ainda é um caminho a ser mais bem explorado por aqueles que se dedicam a compreender a extensão de sua obra, que foi muito mais ampla e diversa do que tem sido documentada até à atualidade. Se há pouca atenção à sua produção jornalística portuguesa, a que foi desenvolvida no Brasil ainda é um campo praticamente desconhecido. Durante os anos em que viveu nesse país, o poeta contribuiu para muitos periódicos, principalmente do Rio de Janeiro e São Paulo, com textos diversos, como contos, poemas ou crônicas, tanto já publicados em suas obras quanto inéditos, além de textos de opinião (crítica literária sobre autores ou movimentos literários, brasileiros, portugueses ou europeus e variedades). Não é à toa que, nas notícias acerca de episódios vividos pelo escritor no Brasil, assim como em entrevistas, ele tenha sido apresentado repetidamente com a alcunha de jornalista (e até mesmo de engenheiro!), ao lado de poeta.

No texto de apresentação de *Ainda não se escreveu* (1959), obra póstuma que reuniu a poesia de Botto escrita durante o período no Brasil, o poeta ressaltou o grande hiato na compilação de trabalhos inéditos. Segundo ele, após onze anos ausente de sua pátria, sem lançar uma única obra de poesia, finalmente apresentaria um “volume de muitos outros que fui escrevendo neste prolongado exílio” (BOTTO, 1959, p. 3). Todavia, muitos de seus poemas e contos apareceram nas páginas dos periódicos brasileiros, que serviram de meio para o poeta prosseguir sua atividade de escrita, embora fosse cada vez mais considerado um escritor em declínio. Tais textos, sobre alguns dos quais iremos nos deter neste artigo, muitas das vezes, revelam os interesses do escritor durante aqueles anos. Neles, o poeta comentou acerca de problemas sociais e políticos, como também exaltou

as grandezas do Brasil e do povo brasileiro, estando muito próximos da nova dicção poética e das preocupações temáticas que Botto passara a experimentar desde a década de 1940.

Dessa forma, conhecer o conjunto de textos que ficaram dispersos nos vários jornais e revistas de grande circulação brasileiros é fundamental para refletir sobre uma parcela inexplorada da escrita de Botto e mensurar sua trajetória artística e intelectual nos últimos anos de vida, continuamente ignorada pela crítica literária. Com a imprensa a funcionar como uma instância de produção, divulgação e recepção literária, podemos compreender as possibilidades críticas e criativas do poeta português que viu no exílio no Brasil uma nova chance de retomar sua carreira. Para tanto, primeiramente iremos apresentar um breve panorama da fase tardia de Botto, sobretudo dos anos no Brasil, e, em seguida, nos deter em alguns dos poemas publicados na imprensa brasileira.

## 1 Os últimos anos de António Botto

Em 17 de agosto de 1947, António Botto desembarcou no Rio de Janeiro, dando início ao exílio voluntário que iria se prolongar até a sua morte em 1959, quando foi vítima de um atropelamento em Copacabana. Já era evidente, no instante de sua chegada, que sua carreira literária em Portugal estava num processo contínuo de desvalorização, devido aos trabalhos recentes não despertarem mais a atenção da crítica e do público. Durante a década de 1940, Botto publicou *O livro do povo* (1944) e *Ódio e Amor* (1947), livros que destoavam sensivelmente da produção poética reunida em *Canções*<sup>1</sup>, cuja última edição, a quarta, revista e ampliada, também foi publicada em 1944. Tais obras não foram bem recebidas por seus leitores cativos e sofreram o quase total silenciamento da crítica, agora pouco interessada nas produções poéticas recentes do poeta, que além de divergir do seu próprio estilo e dos temas recorrentes, também não se enquadrava nas tendências e movimentos que irrompiam naquele momento.

Pode-se perceber, ao analisar a produção tardia de Botto, que a partir desse instante, e que iria se prolongar até *Ainda não se escreveu*,

---

<sup>1</sup> *Canções* é a concentração da obra poética de duas décadas, sob um mesmo título, de 15 livros escritos entre 1921 e 1941. Botto reordenou, incluiu e excluiu textos de uma edição a outra, bem como reescreveu alguns dos poemas até 1956, a última revisada por ele próprio.

a sua poesia aparece marcada por preocupações sociais e políticas como não acontecia de forma tão clara quando comparada a seus primeiros trabalhos, apesar de a sensibilidade e a empatia do escritor para com as camadas populares estarem presentes em sua obra desde a juventude. Entretanto, o público leitor, profissional ou leigo, não reagiu positivamente às transformações temáticas colocadas em prática pelo poeta nesta fase, que se via cada vez mais isolado no ambiente literário português, ainda que guardasse resquícios da admiração do primeiro momento. Tal iminente isolamento, também, pode ser explicado pela gradativa perda do seu círculo social e de contatos intelectuais e profissionais, seja pelo falecimento de alguns, como o de Fernando Pessoa, um dos seus maiores apoiadores, ou mesmo pelas desavenças que causava por resultado de seu comportamento errático, tido como megalomaniaco e narcisista, que acabava por gerar indisposições das mais diversas ordens (SALES, 2011).

Além disso, desde a década de 1930, o autoritarismo da ditadura de Salazar em Portugal intensificava-se; o conservadorismo latente acabava por tornar Botto, reconhecidamente homossexual pelo seu entorno social, numa figura incômoda naquele contexto político. O poeta, por seu turno, parece querer afastar de si a imagem controversa que impingira à sua trajetória, oriunda das polêmicas de sua estreia na literatura, quando sua obra foi uma das causas das discussões entre intelectuais nos acalorados debates sobre a “Literatura de Sodoma”<sup>2</sup>. Na nova verve criativa, Botto suprime de sua escrita os motivos homoeróticos que tanto marcaram a sua obra inicial, restringindo-os a poucos poemas no montante de textos que iria produzir até o fim de sua vida. De acordo com Anna Klobucka, a produção homoerótica de Botto não desapareceu por completo, apenas ficou circunscrita ao seu espólio pessoal, nomeado *Caderno Proibido*, no qual o homoerotismo é tema predominante (2016, p. 96).

Entretanto, apesar de todos os esforços, os preconceitos que o circundaram não desapareceram tão facilmente: o poeta fora deposto do serviço público em 1942, de cargo que ocupava há 18 anos, sem direito à pensão, sob acusações essencialmente homofóbicas, por ter

---

<sup>2</sup> Em 1923, membros da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, de fundo católico, reagiram à disseminação do que foi nomeado de “literatura de Sodoma”, ou seja, textos que transgrediam a moral da época. Ainda um tanto desconhecido do grande público, *Canções* foi um dos livros que motivou a acção conservadora, juntamente com as obras de Raul Leal e Judith Teixeira.

supostamente dirigido galanteios a um colega de repartição, motivo que ficou registrado no *Diário de Governo*, ao apontar a inobservância dos deveres profissionais e a falta de “idoneidade moral” (PITTA, 2018, p. 677). Além disso, comentários preconceituosos podem ser encontrados na imprensa brasileira, desde os primeiros instantes após a sua chegada. Um deles é o do comerciante português Carlos Alvim Barroso, residente no Rio de Janeiro, que indignado com as declarações antipatriotas do poeta, tão repercutidas na imprensa, declara: “Antônio Botto, conhecido poeta português, de gestos ‘profundamente’ delicados e voz macia, chegou recentemente ao Brasil [...] Eu compreendo a sua mágua (sic). No fundo é a revolta de um tarado que vagava nas ruas de Lisboa, de lanterna em punho à procura de... inspiração” (*A Noite*, 05/09/1947, p. 03). Outro, pode ser percebido num artigo do escritor Dalton Trevisan, que numa crítica à personalidade e obra de Botto, as quais ele acusa de cabotina e sem talento, refere-se implicitamente à homossexualidade de Botto: “Se, de algum modo, é célebre o poeta, o é pela sua ‘carne de seda’ ou ‘ombros florentinos’ e jamais pela sua obra” (*Joaquim*, n. 15, 1947, p. 05).

Sendo assim, somando as dificuldades financeiras à falta de espaço de atuação do poeta no campo literário e cultural português, a migração para o outro lado do Atlântico, como ocorreu com muitos escritores e intelectuais portugueses, pareceu ser um caminho sensato e proveitoso para a retomada de sua carreira. Botto, ao desembarcar no Brasil, foi recebido como um dos maiores escritores portugueses, senão o maior poeta português vivo, como foi propalado por uma série de reportagens que circularam antes e depois de aportar no Rio de Janeiro. Por exemplo, o jornalista Pompeu de Sousa, do *Diário Carioca*, descreveu Botto como “um grande poeta de nossa língua, um dos maiores da sua terra portuguesa, o maior da atualidade”, que migrara a fim de se tornar “um de nós”, um autêntico brasileiro, “um poeta brasileiro como poucos, raros de nós” (*Diário Carioca*, 20/08/1947, p. 4). Poucos dias depois, numa longa reportagem e entrevista que ocuparam duas páginas do jornal, o jornalista e escritor Paulo Mendes Campos categorizou a chegada do escritor como “um acontecimento literário”, pois significava a vinda definitiva para o Brasil “do maior poeta vivo de Portugal”, que prometia naturalizar-se brasileiro – “Temos, assim, um novo grande poeta brasileiro: Antônio Botto” (*Diário Carioca*, 24/08/1947, p. 1, 2ª seção). Correspondendo ao entusiasmo inicial da mídia brasileira e dando amostras dos motivos que fazia com que ele fosse uma personalidade polêmica em seu país, Botto

aproveita-se, na entrevista, da oportunidade para enaltecer a sua própria trajetória na literatura e atacar seus conterrâneos, como fez em mais de uma ocasião durante os anos no Brasil:

“– Há vinte anos que dei um ponta-pó [sic] na literatura portuguesa, nesta pobre literatura portuguesa de hoje, tecida com teia de aranha”.

Achamos o poeta muito rigoroso para com as letras da sua terra, mas ele não deixa por menos: o que Portugal produz hoje no terreno literário não chega a merecer seu respeito. Com exceção de José Régio e mais alguns poucos, o criador de “Curiosidades Estéticas” nega existência verdadeira aos literatos vivos do seu país. (CAMPOS, 1947, p. 1)

Ao ser questionado acerca de suas admirações literárias, Botto irá traçar comentários elogiosos a escritores como o espanhol Federico Garcia Lorca, o italiano Luigi Pirandello, e os franceses Arthur Rimbaud e André Gide, mas irá se deter em poucos nomes portugueses, indicando a inferioridade das letras de seu país. Além do mais, Botto irá se incluir como um dos maiores nomes da literatura portuguesa:

“E em Portugal? – perguntamos. O poeta toma um ar distante, mas insistimos. Afinal, sua resposta veio, muito mais concisa do que era de se esperar: “Na literatura portuguesa destaco Camões (sobretudo o Camões dos sonetos de amor), o grande, o genial Gil Vicente, alguma coisa de Antero de Quental, o grande Fernando Pessoa...”

– Não há mais ninguém”

– “Há ainda um outro!”

– “Quem?”

– “Todo mundo sabe que sou eu”. (CAMPOS, 1947, p. 2)

Num breve percurso biográfico e da sua carreira artística, a reportagem discorre acerca de sua suposta educação inglesa e sua amizade com Fernando Pessoa, que foi seu editor e um dos maiores divulgadores, tendo traduzido *Canções* para a língua inglesa, o que tornou sua obra um título principal de discussão em outros países<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> A tradução de *Canções* para a língua inglesa foi realizada por Fernando Pessoa em 1932, mas apenas publicada em 1948 em uma edição de autor. Apenas em 2010, *Songs* foi disponibilizado numa grande tiragem para a apreciação de um público mais amplo.

Ademais, o jornalista também destaca a atuação intelectual de Botto e seu envolvimento em algumas das principais revistas modernistas portuguesas e o poeta dá opiniões controversas sobre *Orpheu*:

Com Fernando Pessoa, Almada Negreiros e José Pacheco participa de um grande movimento literário de que resulta a revista “Contemporânea”, um dos marcos significativos da renovação artística portuguesa. Ele não dá importância à revista “Orfeu”, fundada anteriormente, em 1915, por Luiz de Montalvor e o brasileiro Ronald de Carvalho. A seu ver, este último movimento não passou de brincadeira, à Marinetti. (CAMPOS, 1947, p. 2)

Assim, o primeiro momento no Brasil, dado o entusiasmo da intelectualidade local em ter em seu meio um escritor estrangeiro do porte de António Botto, foi muito produtivo para o poeta, que recebeu uma série de oportunidades de trabalho. Nas reportagens referidas de Paulo Mendes Campos e de Pompeu de Sousa, fica registrado que o poeta seria colaborador do *Diário Carioca*, periódico de que irá participar mais ativamente, inclusive com colunas semanais na segunda metade da década de 1950. Botto também contribuiu com jornais e revistas de outras partes do país, bem como desenvolveu outras atividades: participou de homenagens e recitais de poesia, ministrou palestras sobre variados assuntos, expôs os seus desenhos, apresentou programas radiofônicos sobre a cultura portuguesa<sup>4</sup> e participou de encontros com políticos e outras personalidades importantes do contexto brasileiro daquele momento, tal como a comitiva portuguesa que foi recebida pelo Presidente Café Filho em 1955. Além disso, o poeta usufruiu de contatos com uma relevante rede de escritores, intelectuais e outros agentes do meio cultural brasileiro como Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida, Augusto Frederico Schmidt, Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade.

Ainda que destacasse no livro de 1959 a impossibilidade de lançar um novo trabalho de poesia nos anos que viveu no Brasil, Botto

---

<sup>4</sup> De acordo com Ricardo Marques Martins, Botto trabalhou como locutor em algumas rádios paulistas entre 1949 e 1951, quando ele residiu em São Paulo: Rádio Bandeirantes, no Programa *Seleta Internacional – Portugal Canta*, na Estação Rádio Cultura, no Programa *A Voz do Espaço* e na Rádio Difusão Tupi, no Programa *Almas e Povos* (2013, p. 14)

publicou *Regresso* (1949), reunião de contos inéditos, primeiro livro do autor por uma editora brasileira, e *Fátima – Poema do Mundo* (1955), coletânea de poemas majoritariamente religiosos escritos anos antes, aprovados pelo cardeal Dom Manuel Gonçalves Cerejeira<sup>5</sup> em 1946, como estava impresso em sua capa e contracapa, e editado a fim de usufruir a ocorrência do 36º Congresso Eucarístico Internacional, realizado no Rio de Janeiro naquele mesmo ano, tornando a cidade a capital mundial do catolicismo. Em *Fátima*, Botto adicionou “Cântico da Alma Brasileira”, poema que foi publicado em diferentes versões na imprensa (a primeira de 1950, no jornal *A Manhã*, sob o título de “Brasil”, depois em 1953, na revista *Ilustração Brasileira*, nomeado de “Poema do Brasil”) e apresentado em diversas ocasiões durante as celebrações católicas e programas radiofônicos, podendo ser considerado um dos últimos instantes de destaque de sua carreira literária. Assim, apesar do silenciamento sobre a trajetória do poeta no Brasil, podemos afirmar que sua produção e atuação literária foi relativamente profícua, principalmente quando levamos em consideração os diversos textos que circularam na imprensa daquele período.

## 2 Poesia de António Botto na imprensa brasileira

Desde o início de seu exílio no Brasil, António Botto publicou regularmente em diferentes periódicos, principalmente contos e poemas, muitos deles inéditos, bem como alguns dos seus textos já conhecidos, auxiliando a divulgar a sua obra para o público brasileiro. O poeta, ainda, colaborou com textos críticos, crônicas e artigos de opinião sobre diversos assuntos do universo artístico e literário, como ficou registrado, por exemplo, na sua coluna “Notas para um caderno individual” no suplemento literário do *Diário Carioca*, um dos jornais onde mais colaborou, principalmente na segunda metade da década de 1950. Nestas páginas, o escritor discorreu a respeito de assuntos como as obras de Fernando Pessoa, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, analisando seus principais aspectos literários, tanto quanto refletiu acerca do papel da crítica e transformou em crônica algumas das suas inquietações em relação aos comportamentos humanos e acontecimentos daquele período.

---

<sup>5</sup> Dom Manuel Gonçalves Cerejeira, o Cardeal Patriarca de Lisboa, foi a maior autoridade católica portuguesa entre 1929 e 1977.

O autor também participou de maneira mais ativa com textos literários, sobretudo contos, para o periódico *Ilustração Brasileira* entre 1953 e 1957, e contribuiu com uma breve coluna de crônicas esportivas para o *Jornal dos Sports*, nomeada “Confissões de uma bola de football”, em 1951. Porém, iremos nos deter por agora sobre alguns de seus poemas publicados na imprensa brasileira.

Com a dificuldade latente de publicar obras inéditas, os periódicos serão para Botto o principal canal de divulgação de seus textos, ainda que fossem tidos como menores em relação ao seu momento mais reconhecido de criatividade poética. Cabe destacar que a crítica literária, de um modo geral, irá afirmar que a produção do poeta durante as décadas de 1940 e 1950 é de um evidente declínio em relação à sua poesia inicial, tanto temática quanto estilisticamente. Jorge de Sena, por exemplo, aponta que o conjunto de escritos dessa época é de “uma triste decadência, com poemas desvairadamente oportunistas na intenção de ganhar proteções convencionais”, assim como “revisões desastrosas que afectam muitos dos seus melhores poemas nas reedições, e, por fim, informes verborreias em que só raramente algum lampejo perpassa” (SENA, 1988, p. 189). Por seu turno, comentando acerca dos poemas de *Ainda não se escreveu*, o crítico Álvaro Salema, no *Diário de Lisboa*, declara que “reflecte-se neles não uma evolução qualquer de onze anos, mas uma viragem de crescente amargura e amargor”, no qual alguns versos possuem “valores poéticos esplêndidos”, mas que a maioria deles são formados por “muita espuma transitória que só vale como depoimento dramático de uma vida malograda”, distante do esteticismo de outrora (*Diário de Lisboa*, 04/09/1959).

Todavia, apesar do questionável valor estético e de inovação da poesia de Botto pós-anos 40, buscamos o resgate do conjunto de textos confeccionados durante este período tão pouco conhecido da carreira do escritor, principalmente daqueles que ele remeteu às suas experiências no Brasil. Ao analisarmos a produção poética dispersa na imprensa brasileira, podemos afirmar que o poeta escreveu sobre diferentes temas: homenagens a amigos e personalidades de sua admiração – inclusive, Salazar<sup>6</sup> –; versos sobre datas comemorativas e efemérides diversas, como

---

<sup>6</sup> Apesar de, por diversas vezes, ter se referido ao seu exílio no Brasil como sendo de motivação política, Botto, durante a segunda metade da década de 1950, tentando angariar meios para retornar a Portugal, traçou elogios a Salazar em diversas ocasiões registradas

o dia das mães e dos pais ou da independência brasileira; poemas sobre aspectos e acontecimentos políticos e sociais, tanto brasileiros quanto mundiais; poemas de exaltação a Portugal e outros tópicos recorrentes. Assim, percebemos que a produção desta fase se constitui multifacetada e muito próxima de algumas das características que Botto usualmente apresentava em sua poesia. A fim de atestar a diversidade deste momento de escrita, escolhemos “O Desafio Vasco-Palmeiras No Poema Visual E Nada Existencialista, Escrito Expressamente”, um dos seus trabalhos publicado no *Jornal dos Sports*:

Formosíssima tarde. Julho sem as ardências solares...  
O gigantesco e belo Stadium pleno de milhares de espectadores,  
Era um largo círculo modelado na vibração de raras cores.

Para o marcado encontro de football  
– Entre o Palmeiras e o Vasco,  
Não se fez agressiva a claríssima luz de sol

Havia o natural movimento  
De uma visível e boa disposição  
Que é sempre interessante e consoladora  
Quando sai do entusiasmo saudável da multidão.

O jogo entre as duas violências brasileiras  
– O categorizado Vasco e o formidável Palmeiras,  
Apresentava o singular interesse, talvez, um pouco recalcado  
Pela falta do Ademir  
Que é um quanto a mim,  
Um dos maiores goleadores do mundo  
Na grandeza de jogar e de sentir o seu trabalho bem a fundo,  
E justamente considerado sem o anúncio encomendado.

---

na imprensa. Por exemplo, na visita do Presidente da República Portuguesa Francisco Craveiro Lopes (1951-1958) ao Brasil, em 1957, o poeta publicou quatro poemas intitulado “A visita triunfal”, onde homenageou o ditador português: “António de Oliveira Salazar/ Não pôs em Portugal a ditadura./ Apareceu e veio transformar/ Anarquia com raivas de loucura/ Na concórdia que deve ter um lar/ Quando o Chefe mediu toda a moldura/ De nos dar o sossego a esse bem-estar/ Sem o qual não há pão nem compostura./ Privilégio do povo português/ Merecer assistência de lisura/ A um Homem que em mil e uma vez/ Deu provas de ser bom e justiceiro./ Conquistar sem fazer candidatura/ O mais alto lugar do mundo inteiro” (*Diário Carioca*, 09/06/1957, p.2)

A hora do combinado aparecerem no amplo campo relvado  
Os simpáticos jogadores.

Expectativa. Os rumores  
Da ondulada incerteza de um desafio que prometia,  
Como previa, uma latente envergadura,  
Desdobrava-se na beleza de uma teimosa estrutura.

Palmeiras logo de entrada espalha lições de sabedoria,  
E uma permanente mas dominada e contundente alegria  
Marca o prenúncio da vitória.

Vasco reaparece naquela brecha de fatalidade  
Em lhe faltar o seu Deus,  
E também se ressentiu ao mesmo tempo,  
Da ausência de alguns elementos  
Que foram glórias e triunfos em festejados momentos.

E assim a dureza do Palmeiras  
Na sua defesa espetacular, iria, por certo, ganhar!

Aponte, com lealdade, uma injustiça acentuada  
Pelo clamor do povo justo e justiceiro  
Na invalidade de um goal metido pelo Vasco.  
E eu chamo a isto – fiasco.

Deveria ter sido marcado. Por acaso estava perto  
E sem me enganar o vi.  
– Na minha agitada adolescência  
Tive a paixão do football  
E largamente o joguei na Inglaterra onde estudei.

Mas como Ademir ainda volta –  
E com a fé nos destinos ocultos da Natureza,  
Que surpreende em tudo quanto faz ou realiza,  
Naturalíssimo será  
Que a boa estrela do Vasco  
Dentro em breve retornará.

E para finalizar.  
Das nuvens destes meus versos  
Faço os mais ardentes votos – e em palavras verdadeiras,  
De que Taça Rio fique nas mãos do Brasil  
Representado pelo Palmeiras. (BOTTO, 1951, p. 5)

O poema, escrito logo após a experiência do poeta de assistir à disputa entre os dois clubes, ocorrido dois dias antes de sua publicação no jornal, testemunha a partida de futebol por meio de um olhar jornalístico, aos moldes do comentarista esportivo, expressando os principais acontecimentos do jogo, ou seja, do real imediato. Botto, que já havia contribuído em periódicos similares em Portugal, tinha uma predileção especial pelas práticas esportivas, representando-as em sua poesia desde os primeiros anos, e o futebol, especificamente, figurou num dos poemas de *Olimpíadas*, posteriormente reunido em *Canções*<sup>7</sup>. Assim, no poema da década de 1950, Botto demonstra a sua eficiente prática de poetizar assuntos prosaicos e cotidianos, como essa partida de futebol, principalmente num periódico que não costumava publicar textos iguais àquele, apesar de contar com a participação de escritores brasileiros de renome, como José Lins do Rego, que também possuía uma coluna de crônica esportiva em suas páginas. Talvez pela estranheza do conteúdo publicado por Botto, que também se repetiu em suas poucas crônicas futebolísticas, a coluna do escritor só tenha durado algumas edições de 1951.

Destaca-se também os biografemas recorrentes na escrita de Botto nos versos que remetem à sua suposta infância e adolescência passada na Inglaterra, elemento da ficcionalização da sua biografia, que tantas vezes o poeta repetiu durante as entrevistas que cedeu aos jornalistas brasileiros. Mais do que em outros momentos, os escritos desse período aludem mais claramente aos acontecimentos do presente e as experiências imediatas do poeta, como irá se concretizar nos poemas reunidos em *Ainda não se escreveu*, onde a Guerra Fria, os problemas de habitação e da desigualdade, bem como a autorreflexão do poeta sobre seu evidente ostracismo e a relação com o campo literário, aparecerão em muitos dos textos.

Homenagens ao Brasil serão também muito frequentes em alguns dos poemas dispersos na imprensa, nos quais o poeta irá louvar as belezas naturais do país, a força, a cordialidade e a receptividade de seu povo, bem como irá celebrar a grandiosidade da história brasileira, principalmente por causa de sua ligação com Portugal, vangloriando-se do expansionismo ultramarino português. Por outro lado, o escritor, desde o instante de seu desembarque no território brasileiro, demonstrou se adaptar bem ao país, mas continuamente salientou o seu espanto com as alarmantes disparidades

---

<sup>7</sup> “Ei-la!.../Tu..., avança! – Lá vai ela!/ Corre!.../ – Atira-te com alma!.../ Defende-a... – vamos! – então?/ E a bola, ao entrar nas redes,/ Suspendeu a alegria muscular/ E a juvenil vibração.” (BOTTO, 2018, p. 100)

sociais, com os desmandos dos políticos e com a resignação do povo brasileiro frente aos percalços políticos e sociais. Por conseguinte, nos escritos sobre o Brasil, o poeta conjuga alguns reconhecíveis lugares-comuns do discurso laudatório com as reflexões e os questionamentos em torno dos problemas que afetavam a sociedade e que seu olhar de poeta-observador, estrangeiro, destacava com certa perplexidade.

Durante algumas entrevistas, o escritor deixava claro o espanto com o modo como os brasileiros se resignavam em relação às adversidades que os afligiam. Por exemplo, em entrevista à *Revista da Semana*, o poeta declarou:

Não compreendo esse país. Quando cheguei aqui, uma noite vi uma lua enorme. Depois li no jornal: Governo de Ladrões. Fiquei assustado, disse para minha mulher: a coisa vai ficar feia, amanhã vamos embora. No dia seguinte, vi a lua de novo, estava pequenininha. E não tinha acontecido nada, tudo continuava na mesma (30/10/1954, n. 44, p. 43).

Já, em entrevista para o *Diário de Notícias*, em 1956, manifestou: “Brasil, país que eu adoro. País que apaga de noite os erros que alguns homens praticam de dia, para aparecer de madrugada completamente novo. [...] País onde tudo vai bem, pela maneira sentimental por que o seu povo encara a vida e as vicissitudes” (04/05/1956, p.9). Assim, tal perplexidade também irá aparecer na sua poesia. Num poema de 1952, publicado no *Diário Carioca*, intitulado “Poema de uma Certeza”, estes apontamentos irão aparecer de forma contundente:

Meu Brasil que és brasão do paraíso  
Ramo de flores, cântico, amplidão  
Onde o sonho vendeu o seu sorriso  
Na dolência sem fim de uma canção.  
Movimento da onda rebatida  
No gingar de uma negra palpitante  
Alma do mar, Atlântico da vida.  
Ânsia do além marcada no quadrante.  
Pátria infinita onde a luz é tanta  
Que a noite não consegue ser sombria.  
Ó maravilha, dez mil vezes santa  
Nos altos da mais límpida poesia.  
Meu Brasil das estrelas que eu aperto

No braço imortal de uma saudade.  
Liberdade que em tudo bate certo  
Por nascer entre a fé e a realidade,  
Teu povo triste resignadamente  
Aceita sem protesto a maior dor.  
E mesmo sem razão vive contente  
À sombra da ilusão que vem do amor. (BOTTO, 1952, p. 3)

Desde a década de 1940, Botto buscava incrementar a sua poesia com um lado mais engajado social e politicamente, indicando que intentava transformar drasticamente, através de uma considerável ruptura, o seu próprio projeto poético inicial, sedimentado no distanciamento das coisas terrenas, em que se repercutia uma atmosfera esteticista que tanto foi exaltada nos primeiros trabalhos. Porém, o poeta dos anos 50, como expressa em *Ainda não se escreveu*, encena ser o porta-voz das camadas populares silenciadas, elemento que aparecerá nos textos que aqui destacamos, demonstrando o projeto poético agora delineado em sua escrita<sup>8</sup>. Ou seja, somando mais um componente ao seu confessionalismo usual, Botto agora parece inclinado a escutar o barulho das ruas, que demanda por uma intervenção cada vez mais manifesta em sua poesia, que surge em linhas ora progressistas, ora conservadoras, demonstrando sua inquietude perante às adversidades do mundo. Dessa forma, em dois poemas de 1957, nos quais há referências diretas a Dom Helder Câmara, que despontava no cenário político como um forte atuante no combate à pobreza, o poeta reflete sobre o problema crônico das favelas do Rio de Janeiro, oferecendo soluções, tanto quanto trançando críticas à corrupção que marcava a política da cidade e ao mau uso da verba pública:

1.  
Helder Câmara, Bispo auxiliar  
– No caso impressionante das favelas,

---

<sup>8</sup> “Canção e Dedicatória” é um dos poemas do livro póstumo: “Quero dar-te a minha voz/ Para cantar a tua vida/ Em tudo quanto precisa,/ Para que tu não vivas mais/ Com o corpo sem camisa/ [...] Grito do fundo do meu coração/ Pela amargura quieta desta desgraçada confusão/ De esfomeados/ E que andam perdidos, maltratados,/ Em quartos alugados que não podem pagar, e vão/ Para as cadeias onde apodrecem celerados/ Que roubam e que matam sem cumprirem punição [...] Morro e sofro com vocês/ Povos de todo o mundo sacrificado/ E sem nunca deixar de ser o Poeta Português” (BOTTO, 2018, p. 515-516).

Tendo a conclusão do seu pensar  
Deve aliar, às fórmulas mais belas,  
As outras que mais custam tratar  
Porque no mar não temos caravelas  
Mas grandes barcos para viajar  
Sem auxílio branco dessas velas  
Que o pobre, ainda põe para pescar.  
Dar agasalho e lar como Deus quer  
Não é favor nenhum termos que o dar.  
Quem não respeita a lei fundamental  
De ajudarmos o homem e a mulher  
Faz com que o mundo seja um matagal

2.

O drama das favelas, – favelados,  
É um problema de ordem social  
De tantos que protestam arquivados  
Por essa Prefeitura Federal:  
Tem milhares de cargos elevados,  
Ordenados de um conto oriental,  
Astronômicas cifras de afilhados,  
E as ornamentações do carnaval?  
Felizmente que o Bispo auxiliar  
– Não me sirvo da nota lisonjeira –  
Tudo vai resolver e transformar.  
Que os morros da miséria possam ter  
Arvoredos e flor de laranjeira  
No turismo que deve aparecer. (BOTTO, 1957, p. 3)

Mais uma amostra do engajamento poético na transformação do mundo irá ocorrer em dois sonetos publicados no *Jornal do Brasil*, onde Botto homenageará o levante popular organizado pelos estudantes cariocas em 1956. A Revolta do Bonde, que também repercutiu em outras cidades brasileiras, ocorrida em maio daquele ano, na então Capital Federal, mobilizou universitários e secundaristas contra o aumento do valor da passagem do transporte. O poeta, que naquele momento estava internado na Santa Casa de Misericórdia, quando retornou aos holofotes da mídia por ter sido noticiado como um escritor indigente que clamava por ajuda para seu tratamento de saúde, destacando-se o seu estado de penúria e desprestígio, aproveitou a atenção recebida para anunciar

planos de novos projetos, os quais nunca chegaram a ser publicados, e proclamar o seu contentamento com a ação popular combativa:

Soneto Primeiro

O estudante não receia a morte  
Quando tem, dentro da alma, o sentimento  
Do que se bate pela própria sorte  
Do seu país cansado e no lamento  
De não ver no além o seu recorte,  
E na esperança profunda, pelo alento,  
Procura encontrar a leste e ao norte  
As razões que mantenham seu sustento.  
Abraçaram-se todos, – valentia  
Da mocidade viva e desprezada  
E que pelo bondinho principia.  
Mesmo enfermo, aos estudantes, dou  
– Através de uma vida iluminada,  
Esta minha certeza do que eu sou.

Segundo Soneto

A força e o direito estão na mão  
Da vossa mocidade independente.  
Doente, acompanhei a reação  
Desse control igual e permanente.  
Na luta da justiça, em que a razão  
Pode mais do que a lei. Mas, no presente  
Há uma sombra má, – cintilação  
Preparada, talvez, por quem não sente  
Pelo brasil ternura e simpatia,  
Pois não é com aumentos para a vida  
Que se pode aguardar o melhor dia.  
Serei sempre estudante como vocês,  
Nessa confirmação jamais vencida  
Porque sou brasileiro e português. (BOTTO, 1956, p. 2)

Nos dois sonetos é possível perceber muitos dos elementos que destacamos até aqui, corroborando o estilo e a temática assumidos por Botto nesse período de criação poética, e que serão aprimorados no resultado final de muitos dos poemas que foram reunidos no livro póstumo.

### 3 Considerações finais

A atuação de Antônio Botto na imprensa brasileira foi fundamental para o desenvolvimento de sua prática de escrita, já que foi o espaço encontrado por ele para prosseguir com seu ofício e se manter com alguma espécie de evidência, ainda que essa produção literária já não angariasse mais a relevância e a atenção que o escritor buscou no Brasil. Apesar de ter publicado diversos escritos até bem pouco antes da morte, Botto passava um dos períodos de maior invisibilidade de sua trajetória, como bem destacavam algumas das manchetes que noticiaram o seu falecimento. Por exemplo, no *Correio da Manhã*, o jornalista afirmava que a carreira do poeta “parecia encerrada”, pois Botto estava inteiramente afastado das rodas literárias, e que “embora não se tratasse de um velho dava-nos a impressão melancólica de um crepúsculo” (21/03/1959, p. 9).

Entretanto, a despeito do incontestável afastamento de Botto do campo literário, o poeta continuou a escrever até o fim de sua vida, como intentamos mostrar até aqui, contrariando o silenciamento que se abateu sobre uma parte considerável da produção poética que ainda está para ser redimensionada. Conhecer tal instante da poesia bottiana é mensurar as preocupações e inquietações dessa fase criativa do poeta, que buscou continuamente reformular a própria obra, distante de uma certa imagem cristalizada que lhe impôs a história literária. Como aponta Maria Cristina Batalha, ao deslocarmos um olhar retrospectivo sobre a uma determinada época, podemos perceber que alguns escritores e obras sofreram um “processo de maldição” em que parcela de sua obra, considerada menor, é excluída do conjunto de textos que lhe servem de referência por não servirem para ilustrar certos pontos que ficaram inscritos no cânone literário (2013, p. 130).

Antônio Botto cabe na reflexão proposta pela autora pelo fato de que praticamente toda sua produção exterior a *Canções* permanecer desconhecida até os dias atuais, de modo que seja explorado apenas um lado de sua obra, por este ser considerado superior aos demais e se adequar àquilo que parece ser a produção ideal do “perfil-tipo” que a tradição resolveu consagrar (BATALHA, 2013, p. 122). Assim, a ausência de avaliação de um conjunto de textos quantitativamente relevante pode ser vista como sintoma do distanciamento do poeta do horizonte de expectativas que circundavam sua poesia e que causava interesse da crítica para seu projeto poético. O restante, marcado por uma ideia geral

de mediocridade estética, em que a imperfeição e a inadequação são aspectos destacados, principalmente quando comparado à constelação da poesia portuguesa coetânea da última fase do escritor, permanece “fora de uso”, relegado ao esquecimento, abandonado nos arquivos da imprensa.

## Referências

BATALHA, M.C. O que é uma literatura menor?. *Cerrados*, Brasília, n. 35, 2013, p. 113-134. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14137> . Acesso em: 10 fev. 2022.

BOTTO, A. *Ainda não se escreveu*. Lisboa: Edições Ática, 1959.

BOTTO, A. António Boto em dois poemas inéditos oferecidos a todos estudantes que tomaram parte no Movimento a favor do pobre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 1956. Suplemento Dominical, 2º Caderno, p. 2.

BOTTO, A. António Botto nestes 2 sonetos inéditos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1957. Letras e Artes, p. 3.

BOTTO, A. *Fátima – Poema do Mundo*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1955.

BOTTO, A. O Desafio Vasco-Palmeiras No Poema Visual E Nada Existencialista, Escrito Expressamente. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1951, p.5.

BOTTO, A. Poema de uma certeza. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1952. Letras e Artes, p. 3.

BOTTO, A. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

CAMPOS, P. M. António Botto chegou de viagem. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1947. 2ª seção, p. 1.

KLOBUCKA, A. As homopaisagens brasileiras de António Botto. *Iberic@l – Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, Paris, n. 9, 2016, p. 89-102. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@l-no9-printemps-2016-9.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

MARQUES, R. M. *Artimanha de Eros – Aspectos do erotismo e do esteticismo na poética de António Botto*. 2013. 145f. Tese (Defesa de

Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2013.

PITTA, E. Toda a ousadia será castigada. In: BOTTO, A. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018, p. 4-18.

SALES, A. A. António Botto no Brasil. Disponível em: < <https://estrolabio.blogs.sapo.pt/tag/ant%C3%B3nio+botto> > (Acesso em: 01 mar. 2022). 2011.

SENA, J. *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988.

Data de submissão: 20/04/2022

Data de aprovação: 13/07/2022



## Do ensaio à cena no teatro de Athena

### *From rehearsal to the scene at the theatre of Athena*

Patrícia de Sá Freire Ferreira

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

patricia\_ferreira@usp.br

<http://orcid.org/0000-0002-4359-8183>

**Resumo:** *Athena – Revista de Arte* foi publicada entre 1924 e 1925 em Lisboa, formada por série de cinco números que compõem o primeiro volume da revista idealizada e realizada por Fernando Pessoa. Sua constituição literária conta com a colaboração de autores estritamente vinculados às relações pessoais e com traduções do poeta, sendo o destaque, porém, apresentado pela estreia dos heterônimos Alberto Caeiro e Ricardo Reis e pela presença das obras em *conjunto* de heterônimos e ortônimo. O presente artigo tratará da reunião do universo heteronímico que vem a público, pela primeira vez, nas páginas de *Athena*, a partir de sua gênese, que remonta a um projeto longínquo e permanente na vida literária de Pessoa, cujos registros estão localizados no espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal. A partir de pesquisa de documentos do espólio, de textos pessoais e outras referências teóricas, serão apresentados alguns pontos de contato entre projeto e revista. Considerados objetos de estudo em si, alguns de seus elementos constitutivos permitiram observar o desenvolvimento do projeto na forma de ensaios, em muitas e variadas versões, até realizar-se numa espécie de encenação verificada na revista, suporte e ambiente do desenrolar do drama heteronímico. Configura-se *Athena* numa espécie de teatro, onde se apresentam, em cena, os personagens-drama de Fernando Pessoa.

**Palavras-chave:** estudos literários portugueses; revistas literárias portuguesas; estudos pessoais.

**Abstract:** *Athena – Revista de Arte* was published between 1924 and 1925 in Lisbon, formed by a series of five issues that make up the first volume of the magazine, which was conceived and carried out by Fernando Pessoa. Its literary constitution receives the collaboration of authors closely tied to Pessoa's inner circle and it also includes translations by him; however, the highlights were the debut of heteronyms Alberto Caeiro and Ricardo Reis and the presence of works of heteronyms and orthonyms *together*. This article will address the gathering of the heteronymic universe that comes to public, for the first time, in the pages of *Athena*, from its genesis, which dates back to a distant and permanent project in Pessoa's literary life, whose records are located in the author's estate at the National Library of Portugal. Stemming from research of documents in Pessoa's estate, his texts and other theoretical references, this article presents some points of contact between his project and *Athena* magazine. They are considered objects of study themselves, and analysing some of their constituent elements allowed us to observe the development of the project in the form of essays, in multiple versions, until it was carried out in a kind of staging that takes place in the magazine, which is the environment where the heteronymic drama unfolds. *Athena* acts as a kind of theater, where the drama-characters of Fernando Pessoa are presented on stage.

**Keywords:** Portuguese literary studies; Portuguese literary magazines; Pessosan studies.

“porque nesta revista me presento vários”

(Fernando Pessoa, nota solta, não assinada)

**Datiloscrito de divulgação do nº 1 de Athena – Revista de Arte para o Diário de Notícias (Esp. 87-73).**

87-73

Acaba de aparecer o primeiro numero da revista "Athena" dirigida pelo talentoso pintor Rui Vaz e por Fernando Pessoa, uma das mais belas afirmações da vanguarda literaria. A revista apresenta-se admiravelmente e está destinada a alcançar um grande exito.

O aspecto gráfico é excelente e a colaboração seleccionada com intelligencia e criterio.

O primeiro numero traz uma apresentação de Fernando Pessoa, oito sonetos de Henrique Rosa, "Pierrot e Arlequim" de Almeida Negreiros, "Odes" de Ricardo Reis, uma tradução primorosa de "Curvo" de Edgar Poe feita por Fernando Pessoa, e noticias criticas sobre os pintores Lino Antonio e Visconde de Meneses e sobre quatro gravuras de Tiepolo. O numero termina com 18 gravuras duma grande nitidez e impressas em optimo papel.

Diário de Noticias (Lisboa),  
1 de Novembro de 1934.



Acaba de aparecer ao público o primeiro número da revista “*Athena*” dirigida pelo talentoso pintor, Rui Vaz e por Fernando Pessoa, uma das mais belas afirmações da vanguarda literária. A revista apresenta-se admiravelmente e está destinada a alcançar um grande êxito.

O aspecto gráfico é excelente e a colaboração seleccionada com inteligência e critério. (PESSOA, 1924)

O datiloscrito acima integra o espólio de Fernando Pessoa, na Biblioteca Nacional de Portugal, e aponta para a forma com que o poeta português pretendeu anunciar ao público a estreia do primeiro número de *Athena – Revista de Arte*. Destinada ao periódico *Diário de Lisboa*, datada de 1º de novembro de 1924, a divulgação (que não veio a lume) prenunciava a série que, a partir de outubro daquele ano até junho do ano seguinte, formaria o primeiro volume da revista idealizada e realizada por Fernando Pessoa.<sup>1</sup> Publicada em cinco números e de periodicidade mensal, sua direção se dividiu da mesma forma que dividida foi a organização interna da revista – por uma separação *tranchée*,<sup>2</sup> partição rigorosa entre a seção destinada à literatura e outra seção para as demais artes, ficando a cargo de Pessoa a direção do segmento literário, denominado “Textos”, e a cargo do pintor e arquiteto Ruy Vaz o segmento artístico “Estampas”. Vaz foi sócio de Pessoa na revista e seu principal financiador, e sua relação com o poeta surge quando ele assume a direção da revista *Contemporânea*, na qual colabora Pessoa, em substituição ao então diretor do periódico, José Pacheco, segundo conta o próprio Pessoa em cartas a Adriano del Valle (PESSOA, 1999, p. 47). Devemos, porém, ter em vista que, embora Pessoa assine apenas a coordenação da parte literária na ficha técnica da publicação, a premissa que estabelece os critérios estéticos da revista de modo geral, apresentada no editorial do nº 1 de *Athena*, é de sua autoria, e é ele também responsável pelo planejamento e execução dos processos necessários para a produção da revista, que, como suporte, exige: produção tipográfica, sistema

---

<sup>1</sup> Foi previsto um segundo volume, mas nunca publicado. (N. A.)

<sup>2</sup> A definição “separação *tranchée*” (“separação fatiada”) veio da pergunta do jornalista (não identificado) a Fernando Pessoa na entrevista por ocasião do lançamento de *Athena* e publicada no *Diário de Lisboa* em 3 de novembro de 1924. (N. A.)

de divulgação e anúncios, além da organização interna. Embora tenha participado de quase todas as revistas literárias do modernismo português, apenas em *Athena* ele repete sua autoria em termos de concepção editorial, nove anos após a criação da revista *Orpheu*, em 1915. Como nos conta João Gaspar Simões em sua biografia sobre o autor:

Não tarda, porém, que a ideia de uma revista sua, revista onde a maturidade das suas ideias literárias se consubstancie e ganhe sentido, se lhe imponha como uma necessidade inadiável. E um dia, graças à intervenção de um amigo que pode arriscar alguns capitais, surge *Athena*, tendo como diretores o mesmo Fernando Pessoa e o proprietário dela, Ruy Vaz, professor de desenho e pintor. (SIMÕES, 1973, p. 532).

O próprio Pessoa relata, em 14 de setembro de 1924, num *postscriptum* de uma das cartas a del Valle: “Convidaram-me há pouco para dirigir literariamente uma revista a sair em Outubro. Pus-lhe o nome de *Athena*. – Oportunamente lhe escreverei mais a este respeito.” (PESSOA, 1999, p. 43). Manuela Parreira da Silva, em sua biografia epistolar sobre o poeta, afirma que o sujeito indeterminado na carta, “convidaram-me”, escapa a uma expressão mais acertada, que deveria ser “convidei-me”, pois é clara a condição de Pessoa como criador da revista (SILVA, 2003, p. 350).

É ele, portanto, quem estabelece as bases, os fundamentos estético-filosóficos sobre as composições que servem à conformação da revista, alicerce para delinear o suporte pretendido através das obras que o integram. A Ruy Vaz coube cumprir os preceitos determinados por Pessoa na escolha do conjunto formado pela parte artística, sob a mesma batuta do que rege o projeto elaborado para a parte literária: a da consubstanciação de suas ideias, como observa Simões, que habitaram a trajetória intelectual e literária pessoana, motivo central da publicação. Na constituição de suas “Estampas”, integram-se obras de artistas novos, como Almada Negreiros, Mily Possoz, Lino António, e de outras épocas, tais como Tiepolo, Miguel Lupi e Visconde de Menezes. A abrangência das artes visuais na publicação passa por pintura, escultura, arquitetura, xilogravura, desenho, a arte do livro e o ex-líbris. Conta ainda com breves artigos sobre as obras e artistas de *Athena* de autoria do irmão de

Ruy, Mario Vaz, cuja assinatura aparece abreviada (M.V.). No entanto, o eixo de partida sobre o qual incide nosso artigo – que procura trazer à luz alguns aspectos das muitas facetas componentes dessa revista de arte – reside em sua constituição literária.

**Capas dos números que integram o volume I da *Athena* – Revista de Arte.**



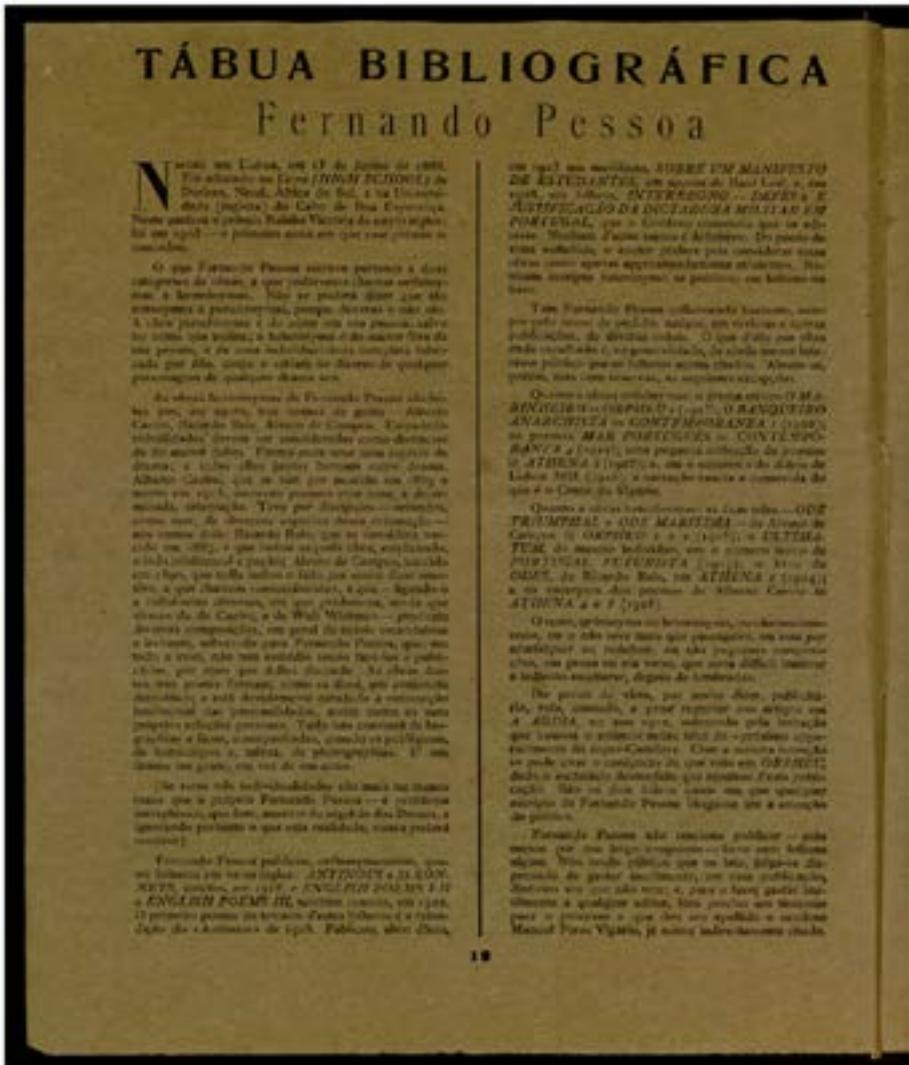
**Fonte:** <http://ric.slhi.pt/Athena/revista/>.

Há, nela, a colaboração de autores estritamente vinculados às relações pessoais: os companheiros da revista *Orpheu* Almada Negreiros, Luís de Montalvor e Mário de Sá-Carneiro (em poemas póstumos), o tio de Pessoa, Henrique Rosa, responsável pela iniciação intelectual do poeta em sua juventude, além de outros autores com distintos níveis de vínculo. As traduções feitas por Pessoa dos poemas de Edgar Allan Poe (*O Corvo* e *Os Poemas Finaes de Edgar Poe*), “ritmicamente conforme com o original”, de contos de O. Henry, artigo de Walter Pater, além de epigramas compilados em uma *Antologia Grega*, trazem ao público o importante e constante perfil tradutor de Pessoa, outra arte à qual o poeta se dedica ao longo da vida. Contudo, a grande novidade dessa constituição literária e – por que não afirmar? – da revista *Athena* em geral se dá de duas maneiras: pela estreia dos heterônimos Alberto Caeiro e Ricardo Reis, e pela presença das obras do conjunto de heterônimos e ortônimo, duas das suas “categorias de obras”, “individualidades distintas da individualidade do autor”, “completa fabricada por ele”, considerando cada uma delas “um drama em gente, em vez de em actos”, como esclarece em sua *Tábua bibliográfica*, publicada em 1928, anos depois da primeira encenação de suas personalidades-

drama em *Athena* (PESSOA, 1928 apud *Presença*, n.17, 1928 p. 10). De Ricardo Reis é publicado, na *Athena* nº 1, o *Livro Primeiro* de suas *Odes*, formado por um conjunto de vinte composições; Alberto Caeiro surge em dois números: na *Athena* nº 4, reunindo 22 poemas de *O Guardador de Rebanhos* e na *Athena* nº 5, num composto de 16 poemas que mais tarde formará a obra *Poemas Inconjuntos*; Álvaro de Campos ressurgue (havia estreado na *Orpheu*) como prosador, publicando três artigos: *O que é a Metaphysica?*, *Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica – I* e *Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica – II*, nos números 2, 3 e 4 de *Athena*, respectivamente; e o ortônimo Fernando Pessoa (publicado, como Campos, na mesma revista) assina a autoria de *Alguns Poemas*, coletânea de 16 poemas na *Athena* nº3.

Postos em cena de maneira inédita, nunca vista até então, em *Athena* são publicados em *conjunto*, dispostos ao longo dos cinco números. Para Teresa Sousa de Almeida, no prefácio de abertura da revista facsimilada de 1983, “*Athena* é fundamentalmente uma encenação” de seus heterônimos e o restante de suas colaborações “é quase paisagem” (p. 3). Assim sendo, nos termos de uma encenação, soma-se à consideração de Sousa de Almeida a declaração do próprio Pessoa na referida *Tábua*, de que cada individualidade criada “Forma cada uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama”. Então, se considerarmos em *Athena* a centralidade da aparição dos heterônimos, reunidos e constituindo, como diz o poeta, uma outra espécie de drama, por que não reconhecer *Athena – Revista de Arte*, enquanto suporte, como uma espécie de teatro, cujo cenário (“a paisagem”) é constituído pelas obras dos outros colaboradores, matérias componentes da estrutura que dá corpo, em alguma medida, à proposta estético-literária da revista? Por que não reconhecer, como Ángel Crespo (2007, p. 178), que Pessoa é “el director de escena” desses dramas “em gente”, e que como tal os traz à cena literária nos palcos da revista para uma “entreección intelectual das personalidades”, de acordo com a declaração do próprio Pessoa no referido texto? Por que não reconhecer, portanto, os personagens do drama pessoano *dramatizando-se*, envolvidos ao cenário erguido no teatro de *Athena*?

Tábua bibliográfica por Fernando Pessoa, publicada na revista *Presença* n° 17, dez. 1928, p. 10.

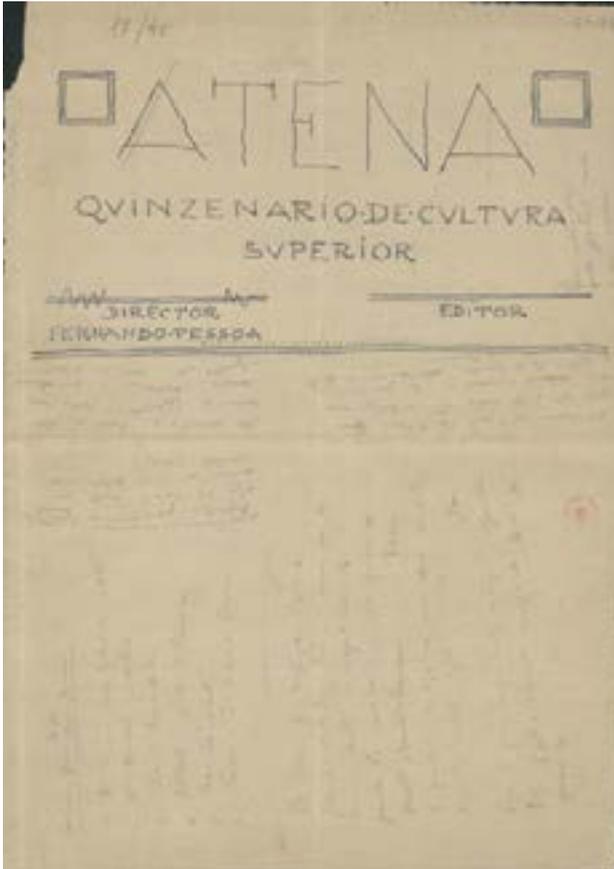


Fonte: <https://digitalis-dsp.uc.pt>.

Tal encenação, porém, não nasce ali, como se fosse engendrada para a ocasião de publicação da revista de 1924. Ela vem germinando desde um antigo projeto, cujos registros são datados de forma imprecisa

pelos anos 1910 e que nunca chegou a ser publicado, mas que se encontra, em muitos planos, no espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional de Portugal – e igualmente se chama *Athena*. Ou seja, a deusa grega confere seu nome à *Revista de Arte* e às formas como se apresenta tal projeto longínquo. Sob seu nome, Pessoa chega a planejar uma escola para minorias, “A School for Minorities”, voltada para o ensino da cultura. Manuela Parreira da Silva observa que o poeta até cria “uma empresa cuja actividade passaria, entre outras coisas, por ministrar cursos de língua estrangeira, estabelecer contactos com empresas estrangeiras do mesmo gênero e publicar uma revista com o mesmo nome” (SILVA, 2003, p. 353). Em relação a essa última, António Mega Ferreira, por exemplo, declara que “desde o período da Grande Guerra que Pessoa trazia em carteira a criação de uma revista em que, sobretudo, se manifestasse a diversidade de seus heterônimos” (FERREIRA, 2005, p. 34). E Fernando Cabral Martins, ao referir-se à *Athena* de 1924, atenta para a relação desta com o projeto anterior, afirmando que “*Athena* é a reformulação neoclássica. Não tanto como num certo projeto em que *Athena* tinha como subtítulo *Cadernos de Reconstrução Pagã*, sendo o diretor Antônio Mora” (MARTINS, 2015, p. 178). De fato, como pudemos conferir no espólio pessoano da BNP, existem variados planos em variadas formas, sob o título geral *Athena*, como uma série de planos editoriais, listagens, alguns textos, boneco para uma *Athena – Quinzenário de Cultura Superior*, uma série de *Cadernos de Cultura Superior* e os *Cadernos de Reconstrução Pagã*, cuja autoria aparece com frequência assinada por Antônio Mora, outra personalidade do universo pessoano de profunda importância na concepção e planejamento desse primeiro projeto para *Athena*. Sobre a questão da imprecisão de datas nos planos do projeto, cabe apontar que esta decorre de frequentes ausências de datação, que por sua vez, como considera Manuela Parreira da Silva (2003, p. 25), impõem “a dificuldade de datar a maioria dos projectos e fragmentos efectivamente escritos” e geram dúvidas sobre a produção desses planos, se “coexistiriam no tempo ou se foram sendo substituídos uns pelos outros na vontade do autor”. De qualquer forma, indica Silva que “O rigor da datação é, apesar de tudo, apenas uma miragem”.

**Boneco de capa para o projeto *Athena – Quinzenário de Cultura Superior*  
(Esp. 87-72).**



Dos empreendimentos de Pessoa acima relacionados sob o nome de *Athena*, trataremos neste artigo dos projetos voltados para publicação, associados à produção dos *Cadernos de Cultura*. Para traçar uma breve relação entre *Athena – Revista de Arte* e os *Cadernos* abrigados pelo mesmo título, convém observar alguns pontos de contato entre ambos, como objetos, que permitam entrever possíveis conexões entre uma e outra, como pontes para reflexões futuras. Partindo de planos esboçados para *Athena*, de referências pessoais acerca do universo heteronímico e de algumas premissas estético-filosóficas tanto da revista quanto de tais

esboços, importa-nos a memória que reside no vínculo entre *Cadernos de Cultura* e *Revista de Arte*, entre gênese e realização ou – ainda – entre suporte, enquanto revista, e um suporte *que não há*, enquanto cadernos, como planos que são. Afinal, como avalia Teresa Rita Lopes (1990, I, p. 203), em relação à *Athena*, “nos muitos planos que foi esboçada, era isso: o adro do templo em que representa ser vários. Esse plano acompanhou-o pela vida fora desde a mais tenra idade dos Heterónimos até 1924, data em que finalmente apareceu – mas tão desfigurada!”.

O principal ponto em comum entre tais objetos é a representação do universo heteronímico. Entre um e outro percebe-se, pela variedade de planos encontrados até a configuração definitiva da revista, uma série de organizações que sugerem modificações ou variações ao longo do tempo, confluindo ou não em sua forma final. Os primeiros projetos de *Athena* possuem direção geral assinada por António Mora. Mora, ou melhor, Dr. António Mora, é “provavelmente, entre os múltiplos autores fictícios pessoanos, aquele que mais se terá aproximado do estatuto de heterônimo”, por fazer parte do “conjunto dos designados discípulos do Mestre, Alberto Caeiro” (SILVA, 2003, p. 9) também formado por Ricardo Reis, Álvaro de Campos e o Fernando Pessoa ortônimo. Participa, enfim, do “*theatrum mundi* heteronímico”, erguido como “hiperespaço da máquina de produzir multiplicidades” (TEIXEIRA, s/d apud MARTINS, 2010, p. 490). Num dos fragmentos que compõem as *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, Álvaro de Campos aponta que as “ideias organicamente ocultas na expressão poética do meu mestre Caeiro” buscaram se definir através de “certas teorias” dele e de Ricardo Reis, mas principalmente do sistema filosófico – “esse perfeitamente definido” de António Mora. Esclarece que “Tão fecundo é Caeiro que cada um de nós três, devendo todos o pensamento da alma ao nosso mestre comum, produziu uma interpretação da vida inteiramente diferente da de qualquer dos outros dois”, sendo ele e Reis “fundamentalmente poetas” e Mora “puramente intelectual”, responsável, no campo metafísico, pela poética encarnada na figura do mestre, traduzindo em filosofia, delineando um sistema “que é realmente um sistema, e não uma atitude ou um remexer” (SILVA, 2003, p. 9). E, como construtor de um sistema filosófico, adquire autonomia, assume o lugar do autor, o que o legitima

a aproximar-se da *coterie* pessoana, acercar-se da encenação. Só não se afirma verdadeiramente como heterônimo porque, ao contrário de Caetano, Reis e Campos, não se desdobra como tal, “alguém capaz de criar literalmente: o heterônimo é um criador, alguém que analisa as sensações”, como afirma José Gil em sua obra *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (2018, p. 210). Ou, como o próprio Pessoa afirma, “Em prosa é mais difícil de se outrar” (PESSOA, 1966, p. 106). E foi como pensador das “ideias ocultas” contidas na poética de Alberto Caetano que António Mora criou o sistema filosófico organizador de tal poética na esfera do pensamento e que se assenta no neopaganismo de Fernando Pessoa: “Uma das partes mais importantes e maiores da obra pessoana está intimamente ligada à apresentação e explicação desta essência”, afirma Steffen Dix (2010, p. 525), professor e pesquisador alemão estudioso do modernismo português.

O neopaganismo em Pessoa, vastamente aprofundado nos estudos sobre o autor, parte de uma depuração do conceito de neopaganismo que vem do surgimento dos deuses da antiguidade clássica nas artes e na literatura, e que foi se revitalizando em alguns momentos de suas histórias, como, por exemplo, no século XVIII, com Hölderlin, e no início do século XX, com Rainer Maria Rilke. Em breves linhas podemos considerar que, para a obra de Pessoa, o neopaganismo empreende um amplo retrospecto ao mundo antigo, a partir do qual “nasce um Neopaganismo literário absolutamente invulgar, acompanhado muitas vezes de um caráter programático”, declara Dix (2010, p. 525). Nessa direção, as *Notas* de Campos procuram conferir dimensões ao elenco heteronímico em relação ao entorno neopagão: “O meu mestre Caetano não era um pagão: era o paganismo. (...) Ricardo Reis é um pagão por carácter, o António Mora é um pagão por inteligência, eu sou um pagão por revolta, isto é, por temperamento. Em Caetano não havia explicação para o paganismo; havia consubstanciação” (PESSOA, 1998, p. 108). É de se notar que Campos não incluiu nessa relação pagã o ortônimo Fernando Pessoa. Ao contrário, o coloca apenas à porta do paganismo: “o próprio Fernando Pessoa seria um pagão se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro” (SILVA, 2003, p. 10). Mas é Pessoa que melhor explica o ortônimo como discípulo de Caetano na famosa carta

a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935, em que esclarece ao amigo a gênese dos heterônimos. Nela, Pessoa conta que, no “dia triunfal da minha vida”, em que escreveu “trinta e tantos poemas a fio” e deu a eles o título de *O guardador de rebanhos*, aparecera “alguém” nele, nomeado Alberto Caeiro, “aparecera em mim o meu mestre” – e em seguida produziu “os seis poemas que constituem a *Chuva oblíqua*, de Fernando Pessoa” (PESSOA, 1999, p. 343). O paganismo, portanto, em Pessoa, atrela à potência mítica reservada aos deuses da antiguidade clássica, sobretudo a grega, seus “três nomes de gente”, ou seja, procura conferir estatura mitológica a seus heterônimos enquanto individualidades, como declara em suas *Páginas Íntimas de Auto-Interpretação*: “Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém na humanidade” (PESSOA, 1966, p.100).

Por tal perspectiva da despersonalização heteronímica importa observar que António Mora erige um sistema filosófico de cunho fictício e, no entanto, crível, estruturado, de caráter programático. *O Regresso dos Deuses* é sua obra filosófica que trata da poética de Alberto Caeiro. Os outros (Campos, Reis e o próprio Caeiro) fazem poema, se fazem em poema, e o Mestre é a própria poética que insufla as despersonalizações – Mora transforma esse universo em teoria, na tentativa de uma reconstrução pagã. Autor dos muitos planos para os *Cadernos de Cultura* que possuem *Athena* por título, organiza em projetos editoriais as obras dos três heterônimos e de si mesmo, visando à publicação de uma revista que propagasse essas obras e que levasse o nome da deusa grega, representação mítica da união entre arte e ciência. Construiu, qual arquiteto, uma espécie de templo “em que Pessoa fez acontecer essa nova religião que o Neopaganismo Português quis ser”, diz Rita Lopes. Essa nova religião emerge da ideia pessoana de cultura que, para ele, é iniciação, “precisamente porque permite ao ser despertar para uma nova vida”, finaliza a pesquisadora (LOPES, 1990, I, p. 197). Tal ideia de cultura permanecerá na trajetória de planejamentos para *Athena* até tornar-se editorial da publicada *Revista de Arte*.

O editorial de António Mora e os planos editoriais para o projeto de *Athena* apontam para uma publicação destinada fundamentalmente ao neopaganismo pessoano e ao mundo heteronímico, com base em “um segundo regresso dos deuses gregos e romanos, ou uma nova modernização do mundo antigo dentro das artes e da literatura” (DIX,

2010, p. 524). Com efeito, podemos constatar que António Mora, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e o ortônimo Fernando Pessoa são exclusivos na participação de seus planejamentos (salvo raras exceções que constam em algumas versões de plano, como Mário de Sá-Carneiro em um e Almada Negreiros em outro).

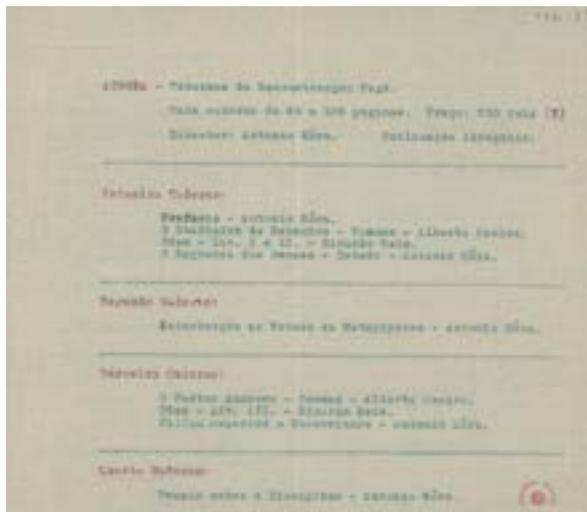
**Datiloscrito do editorial para uma *Athena*, de autoria de António Mora (Esp. 87-67).**



**Plano editorial de *Athena*, *Cadernos de Cultura Superior* (nº 1 e nº 2) (Esp. 87-68)**



**Proposta de Publicação para quatro *Cadernos de Reconstrução Pagã* sob o nome de *Athena* (Esp. 48g-33)**



Outro ponto de aproximação entre *Cadernos de Cultura* e *Revista de Arte* reside em um determinado critério editorial, tanto dos projetos para *Athena*, então *Cadernos de Cultura*, quanto dos que constam da *Revista de Arte*. Ambos possuem em comum o primado pela publicação de obras inteiras. Mora, no editorial para o antigo projeto, informa que “esta publicação se destina à estampa de obras definitivas, quer sejam estudos de especialidade, completamente feitos, quer alinhamentos de séries de poemas, formando um conjunto definido, ou digamos, dramas ou novelas completos” (LOPES, 1990, II, p. 285). Fernando Pessoa, em entrevista publicada no *Diário de Lisboa* em 3 de novembro de 1924, logo após o lançamento do primeiro número da revista, declara que, como método, “Exclui-se o critério de fragmentação (amostras e retalhos): não se publicam nem trechos esteticamente compreensíveis só como fragmentários – isto é, incompreensíveis – nem poucas produções de um autor para cuja compreensão sejam precisas muitas”.<sup>3</sup>

Temos, portanto, ao menos dois pontos de contato, dois pontos em comum entre projeto, idealização, num suporte previsto, e a revista como realização, num suporte concreto, posto em circulação. O que liga um objeto a outro reside na perseverança de propagar o mundo heteronímico e neopagão de Fernando Pessoa – planejada, reivindicando para si o estatuto de um *projeto* que veio sendo ensaiado desde muito cedo na vida literária de Pessoa até sua materialização, posta em cena nos palcos de um teatro em forma de *Revista de Arte*, chamado *Athena*. A “encenação necessária” que estreia na revista, como observa Sousa de Almeida no prefácio da revista fac-similada (1983, p. 2), emerge desse antigo projeto que nunca ficou em suspenso. Passa a acompanhar Pessoa ao longo de sua trajetória literária, como editor e criador de listas com fins literários que nunca saíram do estado de plano. Um projeto que o perseguia na tentativa de pôr em relação o mundo heteronímico em um espaço concreto, suporte convertido em palco da matéria literária, como peça ensaiada diversas vezes e enfim encenada como *Revista de Arte*, congregando outros elementos que não apenas os heterônimos, talvez para cumprir os critérios necessários que um suporte como revista impõe. As revistas de cultura, em especial as literárias, possuem alguns traços distintivos, invariáveis funcionais que lhes garantem autonomia como

---

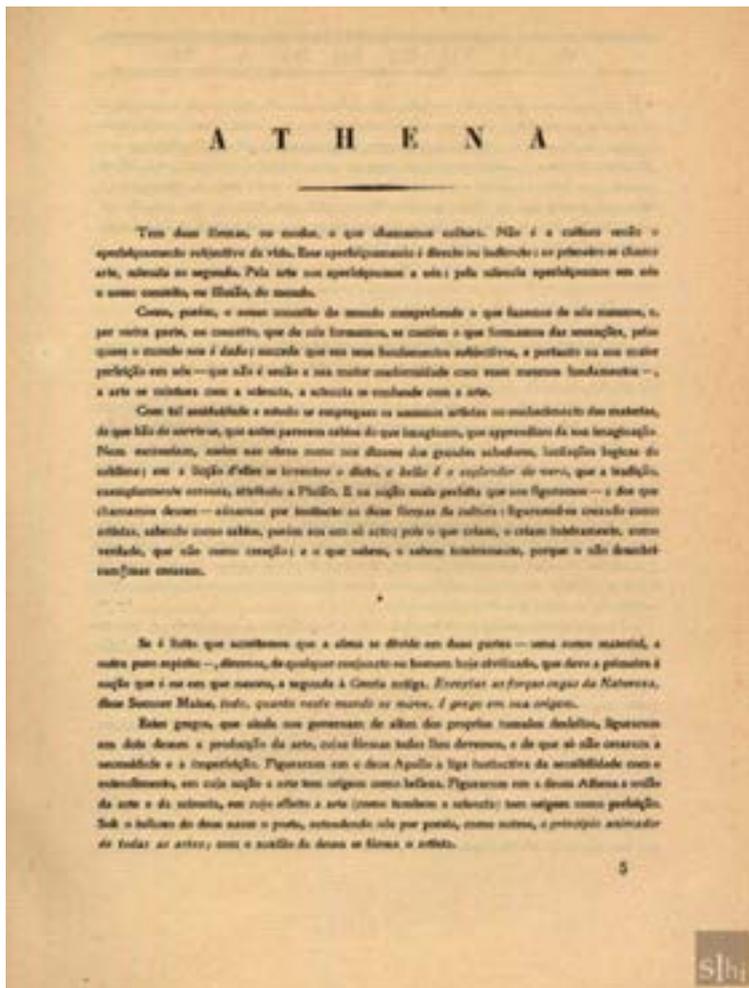
<sup>3</sup> “A revista *Athena* e o que nos afirmou Fernando Pessoa”. *Diário de Lisboa*, 3 de novembro de 1924.

tal, como aponta a pesquisadora Sandra Raguene (2011, p. 108), da Universidade de Provence, como, por exemplo, o elemento coletivo, que é um aspecto invariável das revistas literárias em geral. Daí, provavelmente, a necessidade da construção de um “teatro”, na forma desse suporte, e de um “cenário”, na forma das colaborações de outros artistas e escritores – criando, enfim, “o adro do templo em que representa ser vários”, para retomarmos Rita Lopes (1990, II, p. 203).

Mas como se apresenta, afinal, tal encenação heteronímica? De que forma, ao longo dos cinco números que compõem esse tablado, os heterônimos se colocam nesse conjunto dramático? Porque é evidente que Pessoa, como diretor de cena que é, não deixaria de estabelecer uma ordem de apresentação, operando a encenação de seus “dramas em gente” os quais, reunidos, postos em coexistência e relacionando-se entre si, “formam um outro drama”. Como se daria o desenrolar desse “outro drama”? Nos traria algum vestígio das dimensões de relações e influências entre os heterônimos? Os estudos de José Gil, em obra já mencionada neste artigo, são fundamentais para o entendimento de tais relações. Contudo, nos deteremos aqui apenas na disposição, nas marcas de palco em *Athena* destinadas a cada heterônimo, que juntos provavelmente cumprem determinados papéis nessa encenação, e que convém ser analisada detidamente em estudo à parte.

O editorial de *Athena – Revista de Arte* organiza o cenário: propõe que a arte seja um “aperfeiçoamento subjetivo da vida” assente na ideia de cultura feita da harmonia entre arte e ciência e que, na busca do equilíbrio, deve-se estar “criando como artistas, sabendo como sábios, porém em um só ato”, tendo o artista que saber que o “indivíduo mata a individualidade” (1924, p. 5-6). É preciso, portanto, exercer contínua despersonalização na criação, o subjetivo confluindo com o objetivo, pois somente destarte “o produto assim formado terá vida” (1924, p. 8). Se tal consciência em forma de ato consegue erguer uma voz poética desumanizada, então podemos nos aproximar melhor da condição de *outra gente* que não o autor se formar, surgir dele e se descolar dele, como obra literária autônoma em si mesma, numa radicalização do fazer artístico, em que a própria natureza do artista já é deslocada do eu para o que se cria – e o que se cria é outra voz, sem indício do *eu* que lhe deu origem.

Primeira página do editorial *Athena* – *Revista de Arte*, por Fernando Pessoa.



Tais considerações permitem analisar a questão da heteronímia em *Athena* por trazer elementos que correspondem ao poder dramático de cada obra em si mesma e que o poeta apresenta, na revista, como resultado do aperfeiçoamento subjetivo posto em ato – ou melhor, em *gente* – encenando a ação harmônica atribuída ao que chama de “império de *Athena*” (1924, p. 8). O plano de atuação dos heterônimos no teatro de

*Athena* se apresenta em suas páginas da seguinte forma:<sup>4</sup> a capa de *Athena* n° 1 se abre como se abre a cortina do palco, como quem ilumina ambiente cênico, e eis que, finalmente, se põem em cena seus “dramas em gente”.

É Ricardo Reis que abre a encenação em *Athena*. O n° 1 da revista apresenta vinte *Odes* do poeta “clássico” que constituem o *Livro I* como coletânea. Recordamos que, nesse tempo, Reis está exilado no Brasil há cinco anos e ainda não publicou um único verso. O público leitor, que ainda pouco conhece Pessoa e Campos, desconhece nesse momento Reis e Caeiro. Não é à toa a escolha do poeta neoclássico para abrir esse número da revista que pode ser considerado como um primeiro ato. É, na linha direta de representação de fundo clássico, como pretendem os preceitos de *Athena*, a obra heterônima de correspondência mais evidente. As *Odes* publicadas nesse n° 1 não vêm acompanhadas de notas nem de outra qualquer referência. Teresa Sousa de Almeida, no prefácio já mencionado, nos indica que sua aparição logo no primeiro número “funciona como uma verdadeira arte poética que ilumina o que Pessoa acabara de teorizar” (1983, p. 4). Em seguida surge Álvaro de Campos na *Athena* n° 2, que assume seus dotes de prosador. Como aponta Robert Bréchon, outro biógrafo do poeta (1998, p. 389), assume “o papel pouco simpático do ‘espírito que nega’”. Executa no texto *O que é a Metaphysica?* uma resposta aos textos de Pessoa e de Reis publicados no primeiro número da revista e que exaltam o classicismo grego (um na ideia e o outro na forma):

Na opinião de Fernando Pessoa, expressa no ensaio “*Athena*”, a *philosophia* – isto é, a *metaphysica* – não é uma ciência, mas uma arte. Não creio que assim seja. Parece-me que Fernando Pessoa confunde o que a arte é com o que a ciência não é. (1924, p. 59).

O número a seguir acentua a representação dramática entre as vozes heterônimas e a ortônima. Fernando Pessoa abre o n° 3 da revista, “depois de Reis e antes de Caeiro”, como situa Bréchon (1998, p. 390). Entra em cena com dezesseis poemas, sendo dois poemas destinados a *Mensagem* e os demais como sendo *De um cancionero*, como o poema “Ela canta, pobre ceifeira”, que muitos estudiosos reconhecem como

---

<sup>4</sup> Não consideramos o editorial de *Athena* n° 1 nem o texto em homenagem a Mário de Sá-Carneiro na *Athena* n° 2, pela razão de não constarem como obras ortônimas na *Tábua bibliográfica*. (N.A.)

um dos poemas mais significativos de todo o *Cancioneiro*, obra que será publicada apenas em 1930. Possuem em comum a tentativa de fixar expressões efêmeras, sugestões de universos difusos, onde nada se apreende e tudo se perde no indizível. Álvaro de Campos retorna ao palco para fechar a seção literária dessa edição com a primeira parte de outro artigo chamado *Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica*, em que mais uma vez tensiona com Pessoa e sua referência ao clássico, propondo uma nova estética em que a arte se oponha à ciência, “o que na aristotélica não acontece” (1924, p. 114). Dando continuidade à encenação, em *Athena n° 4* se apresenta não só Álvaro de Campos – encerrando sua participação na revista – com a segunda parte de seus *Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotélica*, mas se conduz finalmente para o centro do drama e para conhecimento do público o mestre Alberto Caeiro, através da reunião de 22 poemas que compõem *O Guardador de Rebanhos*. É a única obra heterônima que se apresenta com duas datas: de início e fim da obra e de nascimento e morte de seu autor, talvez para reforçar seu caráter de individualidade “completa fabricada por ele”, acentuando dessa forma sua realização máxima de desumanização da arte. Os poemas de Caeiro atuam ainda como resposta aos poemas de Fernando Pessoa no número anterior, repletos de desdobramentos do pensamento. Os poemas de Caeiro, ao contrário dos da obra do ortônimo, são de uma arte de recusa ao pensamento, de uma poética que se baseia na sensação (“Pensar é estar doente dos olhos” ou “O rebanho é os meus pensamentos/ E os meus pensamentos são todos sensações”), e nessa recusa funda, na obra pessoana, a escrita que se afirma como “coisa natural”, “Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse/ Como dar-me o sol de fora” (1924, p. 154).

O quinto e último número da revista se comporta como uma espécie de epílogo: é do mestre Alberto Caeiro a última voz que encerra a encenação das obras heterônimas nesse que é o último número de *Athena*. Trata-se de mais uma escolha de poemas, dessa vez reunindo seus *Poemas Inconjuntos*, nome dado por Ricardo Reis.<sup>5</sup> Apresentam-se da mesma forma que no número anterior, com as datas de nascimento e morte do autor e da obra, realçando assim a sua estética formal do “drama em gente” criado. O conjunto de poemas encerra a seção literária do último número e da revista como um todo, como o correr das cortinas ao fim da apresentação. Pessoa decidiu, de acordo com Bréchon, encerrar “de maneira geral essa ‘representação’ do teatro heterônimo” (1998, p.

---

<sup>5</sup> Segundo Álvaro de Campos em suas *Notas para a recordação do Meu Mestre Caeiro*. (N.A.)

392) que são os cinco números de *Athena*, conferindo a Caeiro o papel de deixar, ao final da revista, o que melhor define a personalidade como mestre heterônimo – o desfecho como testamento e epitáfio: “Um dia deu-me o somno como a qualquer criança. / Fechei os olhos e dormi. / Além d’isso, fui o único poeta da Natureza” (1924, p. 204). Em seguida, a contracapa fecha o último número, ou a última cena, como a peça que se encerra com um descer da cortina sobre um palco.

Procuramos, no presente artigo, observar um pouco da história de um dos muitos aspectos que constituem *Athena – Revista de Arte*, sendo o universo heteronímico nela presente talvez o maior contributo da publicação para os estudos literários portugueses. Passamos por sua constituição apresentando o elenco heteronímico, abordando sua gênese e sua sistematização, bem como tênues dimensões do movimento contido no conjunto fundamental da criação poética pessoana. Buscamos reconhecer a revista como encenação e o projeto como ensaio, projeto este que, de acordo com os registros do espólio, preenche a vida literária de Pessoa ao longo dos tempos, ainda que sob a chancela de outros projetos, e que vai se realizar definitivamente na revista, como teatro etéreo daquele que inventa palcos e cenários para ser o espectador de si mesmo. Todas as questões aqui abordadas possuem desdobramentos sobre os quais poderíamos nos estender e se encontram bem fundamentadas nos estudos pessoanos. Sendo, porém, de extensões que escapam às dimensões do artigo, fica a sugestão de continuação da matéria, devido à natureza de um projeto tão profundo.

## Referências

ALMEIDA, Teresa Sousa de. *Athena* ou a encenação necessária. In: *Athena – Revista de Arte*, ed. Fac-similada. Lisboa: Contexto, 1983.

*Athena – Revista de Arte*. Ed. fac-similada. Lisboa: Contexto, 1993.

BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa estranho estrangeiro – uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CRESPO, Ángel. *La vida plural de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

DIX, Steffen. Neopaganismo. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

FERREIRA, António Mega. *Fazer pela vida: um retrato de Fernando Pessoa, o empreendedor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

GIL, José. *Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer: Roteiro para uma expedição*. Vol. I. Lisboa: Estampa, 1990a.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer: Textos para um novo mapa*. Vol. II. Lisboa: Estampa, 1990b.

MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução aos estudos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1923-1935*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PESSOA, Fernando. *O regresso dos deuses e outros escritos de António Mora*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

PESSOA, Fernando. Tábua Bibliográfica. *Presença*, n.17, dezembro 1928.

RAGUENET, Sandra. Dos usos e funções das revistas literárias à intermedialidade inovadora de *Banana Split*. *Alea*, n. 1, vol. 13, janeiro-junho 2011.

RIC – Revistas de Ideias e Cultura, 2016. Disponível em <<http://ric.slihi.pt>>. Acesso: 28 de abril de 2022.

SILVA, Manuela Parreira da. *Realidade e ficção – para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa - História de Uma Geração*. 3ª ed.

Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

Data de submissão: 28/06/2022

Data de aprovação: 07/07/2022



## **Associativismo, correspondência e periodismo: tecendo uma rede de intelectuais feministas de língua portuguesa<sup>1</sup>**

### ***Associations, Letters and the Periodic Press: Weaving a Network of Portuguese-Speaking Feminist Intellectuals***

Viviane Souza Madeira

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

viviane.s.madeira@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4405-3687>

**Resumo:** O presente artigo estuda e descreve algumas das cartas que fazem parte do *Espólio Osório de Castro* (N12) e do *Fundo da Federação Brasileira para o Progresso Feminino* (BR RJANRIO Q0) com o intuito de mapear a formação de uma rede intelectual transnacional que conta com a escritora, ativista feminista e professora goesa Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes (1889-1937) e a ativista feminista e escritora portuguesa Ana de Castro Osório (1872-1933). A partir da análise das cartas e de sua ação nas associações de que faziam parte, observamos a prevalência de um ideal emancipatório pautado pela missão civilizatória, a que Françoise Vergès (2020) chama de *feminismo civilizatório*. As estratégias de propagação dessas ideias, proporcionadas pela mobilização de uma rede intelectual de mulheres, culminaram em publicações que superaram as barreiras nacionais, já que ambas as autoras publicaram seus textos em periódicos tanto em Portugal, quanto no Brasil e em Goa, na Índia.

**Palavras-chave:** Correspondência; imprensa periódica; feminismo; Brasil; Portugal; Goa.

---

<sup>1</sup> Este artigo é um resultado de estágio que culminou em um capítulo da tese desenvolvida pelo/a autor/a (cf. MADEIRA, 2021)

**Abstract:** This article studies and describes some of the letters that are part of the *Espólio Osório de Castro* (N12) and the *Fundo da Federação Brasileira para o Progresso Feminino* (BR RJANRIO Q0) in order to map the formation of a transnational intellectual network. The feminist activist and Goan teacher Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes (1889-1937) and the Portuguese feminist activist and writer Ana de Castro Osório (1872-1933) are part of such a network. By analyzing their letters and their action in the feminist associations, we can observe the prevalence of an emancipatory ideal guided by the civilizing mission, which Françoise Vergès (2020) calls *civilizing feminism*. The strategies they adopted to propagate these ideas were put into action by mobilizing an intellectual network of women and culminated in the authors publishing their texts beyond national borders, which is reflected in their writings in the periodical press from Brazil, Portugal, and Goa, in India.

**Keywords:** Correspondence; Periodical Press; Feminism; Brazil; Portugal; Goa.

### **Introdução: da ação individual no profeminismo europeu à transnacionalização dos movimentos de mulheres**

Os debates públicos realizados por mulheres acerca da questão feminina na Europa datam pelo menos do século XV quando, em 1405, Christine de Pizan concluiu a escrita de O livro da cidade de senhoras no contexto da querela das mulheres. Ao longo dos séculos<sup>2</sup>, outras intelectuais europeias trataram individualmente do tema da igualdade de direitos entre mulheres e homens, como, por exemplo, Olympe de Gouges (1748-1793) na França, e Mary Wollstonecraft (1759-1797) na Inglaterra. No contexto de língua portuguesa, Vanda Anastácio (2015) afirma haver atitudes esparsas de resistência ao longo dos séculos XV, XVI e XVII e destaca a publicação de *Bondade das Mulheres vendicada*

---

<sup>2</sup> Em *European Feminisms - 1700-1950. A Political History*, Karen Offen (2000) sistematiza e analisa os movimentos feministas em diferentes nações entre os séculos XVI e XX, observando o papel central que a questão do gênero ocupa na política e na história europeia.

*e malícia dos Homens Manifesta* (1715), de Paula da Graça, um folheto de cordel<sup>3</sup> escrito em resposta ao folheto de Baltasar Dias, *Malícia das Mulheres*, reimpresso em 1713.

Ainda que a discussão sobre a questão da mulher já existisse de maneira dispersa pelo antigo continente e alguns clubes de mulheres já tivessem sido organizados na França no contexto da Revolução Francesa<sup>4</sup>, a luta organizada e transnacional pela emancipação feminina teve seu início apenas no século XIX, sendo liderada, sobretudo, por mulheres brancas e burguesas que fundaram clubes, associações e agremiações. Nesses órgãos, as mulheres traçavam estratégias, forjavam alianças e espalhavam suas ideias emancipatórias para além das fronteiras de seus países ao comunicar-se com feministas ao redor do mundo por meio da troca de correspondências e da publicação de periódicos que elas mesmas enviavam umas às outras.

Tendo esse panorama em vista, neste artigo, propomo-nos a descrever e, em certa medida, analisar a relação estabelecida entre escritoras de territórios de língua portuguesa que levaram com que Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes (1889-1937), escritora, professora e feminista nascida em Goa, antiga colônia portuguesa na Índia, e Ana de Castro Osório (1872–1935), escritora e feminista republicana portuguesa, tivessem seus textos publicados na imprensa periódica brasileira, goesa e portuguesa. Para tanto, nos debruçaremos sobre o espólio da família Osório de Castro (N12), sob a guarda do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal, e a correspondência da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (1894-1976), parte do Fundo de mesmo nome (BR RJANRIO Q0), cuja guarda é do Arquivo Nacional brasileiro, bem como algumas publicações da imprensa periódica goesa, brasileira e portuguesa da primeira metade do século XX.

---

<sup>3</sup> De acordo com Vanda Anastácio (2015), os folhetos de cordel são pequenos libelos distribuídos de forma itinerante que circulavam textos e ideias para um público diverso daquele do livro, pois eram mais baratos de se produzir e representavam uma alternativa privilegiada para circular ideias, fugindo da forte vigilância exercida pelo trio Inquisição, Desembargo do Paço e Ordinário até 1768 e, daí por diante, pela Real Mesa Censória.

<sup>4</sup> Karen Offen (2000, p. 60) comenta que os clubes de mulheres na França se apoiavam no slogan de ‘utilidade pública’ maternidade, pois realizavam o que chamavam trabalho social e educacional, preenchendo o vazio deixado pela Igreja nas obras assistenciais com o advento da laicização da sociedade francesa ocasionado pela Revolução.

## O associativismo feminino de língua portuguesa: buscar direitos sem transgredir

A constituição de grupos de mulheres com interesses comuns resultou na criação de conselhos locais que filiavam-se a conselhos internacionais, como demonstra Anne Cova (2008) ao comentar que associações de mulheres fundadas na América Latina e na Europa do Sul, especificamente na Argentina (1900), França (1901), Itália (1903), Grécia (1908), Portugal (1914) e Uruguai (1916), estavam filiadas ao *International Council of Women* (ICW), fundado em Washington, nos Estados Unidos, em 1888. Cova também assinala a importância das redes e da circulação de ideias para explicar o surgimento desses conselhos (2018, p. 190).

Em Portugal, o órgão afiliado ao ICW era o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), fundado em 1914 pela médica Adelaide Cabete e encerrado em 1947 pelo Estado Novo. O CNMP foi a associação de mulheres mais longeva dentre aquelas que surgiram no início do século XX. Durante o tempo em que esteve ativo, o órgão federou muitas agremiações que eram, em sua maioria, pautadas pelo assistencialismo<sup>5</sup>. A CNMP também não se declarava como um conselho feminista: preferiam utilizar a palavra “feminina”, que era também adotada nos seus órgãos de propaganda, como a revista *Alma Feminina*, que contou com Ana de Castro Osório e Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes como colaboradoras. Anne Cova (2018, p. 198–199) comenta que a recusa em se associar nominalmente ao feminismo mostra um desejo de tranquilizar a sociedade quanto à sua ação, afastando-se dos movimentos sufragistas estadunidense e inglês, tidos como mais radicais. Ademais, quando utilizavam a palavra feminista ou feminismo, “por exemplo, no Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas de 1916, os conselhos sentiam-se na obrigação de acrescentar que ‘o feminismo não pretende

---

<sup>5</sup> João Esteves (2010) lista algumas das agremiações federadas na CNMP: Associação das Alunas do Instituto Educação e Trabalho; Associação de Assistência Infantil da Paróquia Civil Camões; Associação dos Professores de Ensino Livre; Associação dos Professores do Instituto de Odivelas; Caixa de Auxílio aos Estudantes Pobres do Sexo Feminino; Grémio dos Professores Primários Oficiais; Grupo Balbina Brazão; Grupo Feminista Português; Liga Portuguesa da Moralidade Pública; Liga Portuguesa dos Educadores; Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (Núcleo do Porto); Recreatórios Post-Escolares; Sociedade Amigável Mariana Gasul; Tuna das Costureiras de Lisboa; e União Amigável Maria Scintia.

a masculinização da mulher’, mas a ‘dignificação e a emancipação das mulheres’<sup>6</sup>” (COVA, 2018, p.199).

A predileção pela palavra “feminina” em detrimento de “feminista” é tão forte nos movimentos de mulheres de matriz europeia que alimenta as atitudes individuais das ativistas europeias, como fica exemplificado na definição de feminismo expressada por Osório em sua obra *As mulheres portuguesas*, publicado em 1905:

[...] não é querer as mulheres umas insexuais, umas masculinas de caricatura, como alguns cuidam; mas sim desejá-las criaturas de inteligência e de razão, educadas útil e praticamente de modo a verem-se ao abrigo de qualquer dependência, sempre amarfanhante para a dignidade humana. (OSÓRIO, 2015, p. 29)

O entendimento de que a mulher deve ter um comportamento feminino também pode ser observado nos discursos sobre a condição da mulher tanto em Goa quanto no Brasil. Para exemplificar o caso no Brasil, citamos Maria Lacerda de Moura (1887-1945), autora e ativista anarcofeminista, que, embora tivesse ideias mais progressistas, como uma militância à frente de seu tempo em prol amor plural<sup>7</sup>, também expressa em suas ideias a mesma rigidez em relação ao gênero. Em sua obra, *A mulher é uma degenerada*, a autora diz não querer “*masculinismo feminino*: detestamos as mulheres viragos como os homens melindrosos” (MOURA, 1932, p. 192). A aversão a mulheres “viragos”, ou seja, de hábitos masculinos, e aos homens “melindrosos”, de hábitos femininos, demonstra a intolerância com a diversidade de gênero e a heteronormatividade desse feminismo – ou como coloca Judith Butler (2015), uma “heterossexualidade compulsória”, componente que também é parte do conjunto epistemológico do mundo moderno/colonial (MIGNOLO, 2020) que impõe suas diretrizes civilizatórias aos territórios

<sup>6</sup> Sobre esse assunto pode-se pesquisar na seguinte documentação “Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas”, *Boletim oficial do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*, fevereiro de 1916, n°5, p. 60 [N. da A.].

<sup>7</sup> Em *Han Ryner e o amor plural*, livro de Moura publicado em 1933, a autora condena a moral repressiva ao sexo pregada pela configuração social que se divide em “religião, pátria ou classes”. A partir da leitura de *L’Amour plural, roman d’aujourd’hui et de demain (Amor plural: romance de hoje e de amanhã)* publicado em 1927 pelo filósofo anarquista individualista francês, Moura condena a monogamia como algo que não é uma prática real do amor, somente alcançada de forma mais honesta no amor plural.

que ocupa. Assim como Moura, Gomes demonstra uma indisposição com a “masculinização da mulher”, principalmente quanto à maneira em que elas são educadas, em programas “idênticos aos dos rapazes, e admiram-se depois que elas acalentem aspirações e desejos iguais aos deles, ao que chamam de feminismo ou a emancipação da mulher” (1932, p. 111). Nessa altura ela revela que seu feminismo não visa eliminar a diferença entre homens e mulheres, pois isso levaria a uma luta eterna entre seres que deveriam se complementares, mas fazer desaparecer a “inferioridade em que o egoísmo do homem tem colocado a mulher” (idem).

As concepções de gênero de cada uma dessas autoras são centrais também na formulação da ação social que elas têm em seus contextos, assim como na maneira em que escolhem com quem estabelecerão seus contatos. Isso fica patente, por exemplo, nas atividades da CNMP, à qual Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes é associada. Já nas associações fundadas por Ana de Castro Osório, como o Grupo Português de Estudos Feministas (GPEF) (1907-1908), a Associação de Propaganda Feminista (APF) (1911-1918), a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (LRMP) (1908-1919), a Comissão Feminina ‘Pela Pátria’ (CFP) (1914-1916), a Cruzada das Mulheres Portuguesas (CMP) (1916-1938), entre outras, percebe-se um reforço de uma concepção de mulher que se volta para o mundo do cuidado, concretizado na realização do trabalho de assistência<sup>8</sup>.

Vale destacar que a APF surgiu de uma divergência a respeito o sufrágio feminino: Maria Veleda (1871-1955), vista por algumas de suas colegas da LRMP como uma radical, advogava pelo direito de voto para *todas* as portuguesas, enquanto Osório desejava que apenas as mulheres instruídas pudessem ter o direito de voto garantido. Sem conseguir conciliar essa diferença, Osório desligou-se da LRMP, unindo-se à Carolina Beatriz Ângelo e outras portuguesas republicanas para fundar a APF, cujo órgão de propaganda foi o jornal *A Semeadora*. A CFP e a CMP surgiram no contexto da primeira Guerra Mundial e a segunda

---

<sup>8</sup> Michele Perrot comenta, em *As mulheres ou os silêncios da história* (1998), que convém aos homens limitar e canalizar os poderes da mulher, direcionando suas forças (ou “qualidades específicas”) para o interesse geral. Perrot diz: “Na segunda metade do século XIX, sobretudo, elas são exortadas a exercer seu poder fora de casa: a controlar os bons costumes e as desigualdades por meio da filantropia, gestão privada da “questão social”, Certos setores lhes são destinados: as crianças, os doentes, os pobres. Elas serão as pioreiras do trabalho social. A casa burguesa não é nem um barém nem um gineceu. Ela se abre para o mundo. E é conveniente sair dela” (1998, p.269).

descende da primeira. De cariz assistencialista, as associações reuniam mulheres republicanas, muitas vezes eram relacionadas a homens do governo, para prestar socorro aos soldados em guerra. A CMP era uma remodelação da CFP e teve entre suas fundadoras Osório e Elzira Dantas Machado, esposa do presidente da República, Bernardino Machado. Essa associação não tinha viés feminista, mas de assistência nacional. Osório esteve envolvida ainda em associações de filantropia como as Escolas Maternais (1907), criada para cuidar de crianças consideradas desprotegidas cuja idade variasse entre 3 a 6 anos, e as Ligas da Bondade (1917), que visavam retirar crianças de 5 a 12 anos das ruas ao criar pequenas coletividades infantis (ESTEVEZ, 2010).

Françoise Vergès (2020) observa que o feminismo europeu nasce com a colônia, uma vez que “adotou e adaptou os objetivos da missão civilizatória colonial” (2020, p. 17), expressando uma atitude assistencialista que pouco muda as condições materiais de vida das mulheres mais pobres e racializadas. Apesar de seu caráter conservador, não podemos negar que as associações têm sua relevância na constituição das redes intelectuais que difundiram as ideias do feminismo europeu. No caso português, elas contribuíram para que Ana de Castro Osório tecesse a sua própria rede intelectual. Vale ainda mencionar que a autora, maçom desde 1907, integrou a Loja Humanidade, parte do Grande Oriente Lusitano, de que muitas outras feministas portuguesas faziam parte. A amplitude da rede de sociabilidade de Osório possibilitou que ela propagasse o seu feminismo, sua literatura e suas ideias republicanas ao mesmo tempo em que abriu caminho para que outras pessoas com quem ela se relacionava publicassem em revistas e estabelecessem também seus próprios vínculos. Assim, discutiremos a seguir como essa rede permitiu a circulação das ideias de Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes no Brasil e em Portugal, assim como das de Ana de Castro Osório em Goa.

### **Relações de papel: construindo um caminho para propagar ideias**

O espólio da família de Ana de Castro Osório (N12) e o Fundo da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (BR RJANRIO Q0) oferecem uma boa oportunidade para cruzar documentos e reconstituir as interações entre algumas ativistas feministas de língua portuguesa bem como as estratégias que utilizavam para difundir seus textos entre si.

Para Ana de Castro Osório, trocar correspondências era algo tão central em seu cotidiano, que a autora até mesmo incluiu a atividade em seu romance *Mundo Novo*<sup>9</sup>. Em carta a seu pai datada em 31 de maio de 1906, Osório comenta as relações que estabeleceu no Brasil e afirma que “Sempre é bom ter estas relações, apesar do papá dizer que não gosta de conhecer ninguém e eu, em princípio, também não gostar... Mas se a minha vida é conhecer gente nova!...” (BNP – ACPC – N12/8-A-51). No próprio fazer epistolográfico de Osório, é possível observar que a escritora reserva uma parte de seu dia para ler e responder as missivas de seus pais, irmãos, de políticos republicanos e ativistas feministas ao redor do mundo. No âmbito do conhecimento acerca dos modos de vida de mulheres na domesticidade e fora dela, as cartas também têm muito a dizer: ali, vemos explicadas as estratégias políticas, financeiras e intelectuais adotadas pela autora e por aqueles com quem se corresponde para expandir seus planos, além de temas que muitas vezes não são abordados abertamente, pois possivelmente causariam algum constrangimento social.

A correspondência que Osório trocou com Carmen de Burgos Seguí (1867-1932), escritora, jornalista, pedagoga e ativista feminista espanhola, é exemplar no sentido em que há, nas oito cartas recebidas pela autora portuguesa (BNP – ACPC – N12/123-1 a 10), uma riqueza de conteúdos acerca das articulações feministas em prol do sufrágio das mulheres espanholas, recortes de jornais, fotografias das ativistas e novidades sobre as associações do país, rendendo para Osório notícias em primeira mão a respeito do movimento fora de Portugal. Seguí acusa também o recebimento dos livros que Osório envia para que sua colega escritora os apreciasse, evidenciando que havia alguma expectativa de troca do fazer literário.

Chamo a atenção também para a profícua troca de correspondência que Osório manteve com seu pai (BNP – ACPC – N12/8 e 8A), João Baptista de Castro (1844-1920), entre 1900 e 1915, resultando em um total de 159 cartas escritas pela autora e enviadas ao pai, que era seu maior apoiador, tanto no âmbito financeiro quanto no intelectual. As missivas revelam não só o convívio da família Osório de Castro e

---

<sup>9</sup> Romance publicado por Ana de Castro Osório pela primeira vez em 1927. Ali, a protagonista, Leonor da Fonseca, uma mulher instruída e pertencente à classe alta, ao ter de encarar a possibilidade de casar-se com o homem por quem é apaixonada e casar-se com seu amigo, um poeta, prefere mudar-se para o Brasil para explorar um mundo com novas possibilidades para uma mulher como ela.

seus embates internos, mas discussões acerca da cultura portuguesa, apreciações e recensões incisivas de obras literárias portuguesas<sup>10</sup> e estrangeiras<sup>11</sup>, bem como discussões acerca da imprensa local<sup>12</sup> e da burocracia por trás do trabalho literário<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Em carta de 25 de abril de 1904, Osório diz a seu pai: “Eu também não gosto do Eça, mas mandei vir o livro para ter tudo dele, sempre é bom”, opinião contrária ao que diz em *As mulheres portuguesas*, de 1905, sobre o autor, que admite fazer parte da plêiade brilhantíssima de poetas e prosadores (OSÓRIO, 2015, p. 124).

<sup>11</sup> “Os livros antigos não sei o que valem, os que são bonitos e já retirei para nós é o do Balzac, dos pássaros, das Flores (porque tem lindas ilustrações) e para estudo retirei a coleção de 1 ano da *Gazeta de Lisboa*, muito interessante. É de 1754. *Prospectus pour placer à la tête de l’ouvrage intitulé Administration du Marquis de Pombal* – É publicado em Amsterdam em 1786 – Terá algum valor? Desconfio que é coisa mandada imprimir pelo próprio Marquês porque é um panegírico à sua obra. É interessante.

Viagem a Portugal do Duc de Chatelet – do mesmo tempo. 2 vols. encadernados. Que valor terá? Amanhã mandarei o resto da relação do que veio.” (26 de março de 1906; BNP – ACPC - N12/8-A-39)

<sup>12</sup> “Acho que é injusto com o *Mundo*, é desigual porque é um jornal feito por novos, por apaixonados, por quem não ganha e por isso às vezes excede-se n’uma ou outra coisa. Em todo o caso, tem ali gente de valor entre os novos. Aquele rapaz Mayer Garção, que é o que faz a secção dos Ecos tem muito valor. É descendente do Poeta Garção, mas não é *namorador* com diz o Camillo que era o outro. Hoje traz um artigo da Angelina Vidal toda piedade e resignação e uma crônica do Garção sobre os poetas do povo e seus aproveitadores. Se calhar leia. O papá acha tudo obsceno, bem, bem, o que não dirá do *Pastoril*? É claro que vai dizer que é imoral, como disse da *Fecundidade*. Eu acho que dizer a verdade é sempre honesto porque quando não serve para mais nada, serve para desgostar do crime. Aí está todo o grande sentido moral da grande obra do Zolá. Mandemos logo as cartas da *missão do Pe. Grainha*. Agora publicação de muito interesse. Os da *Palavra* são brutinhos, perderam logo as estribelas e a linha, veja lá se o Pe. Cortella já deixou de ser assinante, isso sim, por enquanto finge-se estranho.” (15 de junho de 1901).

<sup>13</sup> “Apesar de tudo quanto o papá diz da *propriedade* literária, estou *senhora absoluta* dos meus trabalhos com o registro na biblioteca Nacional!!!... Agora que venham cá roubar-me que eu lhes direi! *Cadeia com eles*. Eu, ao contrário do papá, é a única propriedade que acho justa e respeitável, a que sai do nosso próprio trabalho, do nosso cérebro ou das nossas mãos de artistas. O resto tanto pode ser nosso como do vizinho... Estou muito satisfeita com aquelas minhas propriedades *legalmente minhas pelo registro*.” (5 de novembro de 1905; BNP – ACPC - N12/8-A-30)

A correspondência de Osório também revela suas ligações com outras mulheres que compartilhavam do seu ideal de emancipação feminina. São exemplos a relação intelectual e de amizade com a brasileira Julia Lopes de Almeida (1862-1934) e com as portuguesas Albertina de Sousa Paraíso (1864-1954), jornalista e escritora; Adelaide Cabete, médica e ativista; Alice Pestana (1860-1929), jornalista, pedagoga e ativista feminista; Alice Moderno (1867-1946), professora, escritora e ativista feminista e dos direitos dos animais; Beatriz Pinheiro (1871-1922), jornalista, poetisa, escritora e editora do periódico *Ave Azul*; Fausta Pinto da Gama (? – 1910), ativista feminista que fundou os jornais *A Madrugada* e *A mulher e a Criança* junto à Osório; Maria Evelina de Sousa (1879-1946), educadora, jornalista e ativista portuguesa; Maria O'Neill (1873-1932), escritora, poetisa e ativista feminista, prima de Eça de Queiroz; Maria Veleda, escritora, professora, jornalista e ativista dos direitos da mulher; Virgínia Quaresma (1882-1973), jornalista, repórter e ativista do feminismo<sup>14</sup>; entre outras.

Como já mencionamos anteriormente, Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes faz parte do grupo de relações de Osório. A escritora portuguesa articula o contato entre as mulheres de sua rede para auxiliar Gomes em sua estada em Portugal, como podemos observar no seguinte excerto retirado de uma carta datada de 28 de agosto de 1934, escrita por Maria Ermelinda logo depois de sua mudança de Goa para o Porto:

Assim que recebi as duas cartas que teve a gentileza de mas enviar, fui logo na tarde procurar pela D. Filomena que me acolheu com a sua natural afabilidade. Procurou pela minha amiga muito interessadamente e sentiu imenso que eu tivesse chegado numa época em que tôdas as suas relações inclusive os filhos encontravam-se fóra do Pôrto. Todavia no dia 25 ela e o marido levaram-me à redação do “Primeiro de Janeiro” e “Montanha” e ontem ofereceu-me um chá a que assistiu a D. Sofia Agrebom<sup>15</sup> que está muito encavacada consigo por ainda lhe não ter agradecido um livro que lhe ofereceu. Passei uma tarde muito agradável (BNP – ACPC - N12/22-2)

<sup>14</sup> Quaresma era uma das poucas mulheres negras e lésbicas que transitava no meio do feminismo português do início do século XX português.

<sup>15</sup> “Sofia Agrebom Gonçalves Dias da Silva, que viveu vários anos em Macau, onde foi Directora do Jornal *A Verdade* (1927).

Observamos aqui que Osório coloca Gomes em contato com D. Filomena e, por causa disso, a goesa estabelece relações com Sofia Agrebom, diretora do periódico *A verdade*<sup>16</sup>, de Macau. Teria sido interessante verificar se Gomes manteve contato com Agrebom e se chegou a publicar no periódico macaense, mas não tivemos acesso às edições do jornal. De qualquer forma, identificamos que o primeiro registro da interação entre Osório e Gomes está nas páginas da revista *A Semeadora*, em 1917, no artigo intitulado “A mulher na Índia Portuguesa”, texto que analisaremos brevemente para ilustrar algumas características do feminismo da autora.

Em seu artigo, Gomes utiliza uma estratégia retórica para atrair seus leitores, a *captatio benevolentiae* (conquista da benevolência), que consiste em “ganhar a simpatia do leitor, interpelando-o no sentido de receber louvor e solidariedade para a causa que está a ser defendida” (CEIA, 2009). Gomes aplica essa estratégia ao adjetivar a si mesma como “modesta” e seu texto como uma contribuição “minguada”, além de elogiar o trabalho das feministas portuguesas caracterizando-o como uma “cruzada patriótica”. Assim, o contraste entre “modesta indiana” e “cruzada patriótica” sugere uma série de imagens relacionadas à colonização: a subalternização indiana ao esforço civilizatório europeu que, agora, não se dá mais via religião, mas no campo do patriotismo republicano. Tal estratégia poderia funcionar para prender a atenção das leitoras portuguesas de *A Semeadora*, mulheres feministas de uma elite que apoiava o republicanismo.

Com o intuito de demonstrar à leitora e ao leitor portugueses que conhece bem a história lusitana, Gomes se refere também a algumas das grandes mulheres da história de Portugal, como *a padeira de Aljubarrota* e Isabel de Aragão, Rainha de Portugal. Menciona também uma mulher que faz parte das histórias portuguesa e indiana: Isabel Fernandes, que lutou na frente de batalha contra os turcos no Segundo Cerco de Diu (20 de abril a 10 de novembro de 1546).

A fim de contextualizar as condições que as mulheres goesas de seu tempo enfrentavam, Gomes escreve sobre as suas contemporâneas que frequentavam os Liceus e a Escola Médica de Goa, bem como aquelas que se esforçaram para se tornar parteiras. Além disso, aponta como as mulheres hindus de Goa ainda estavam “atrasadas” em relação às cristãs, principalmente por causa dos casamentos precoces:

---

<sup>16</sup> O periódico *A verdade* foi publicado entre 1927 e 1929 e está disponível na Biblioteca Pública de Macau.

Há ainda uma falha que, tenho fé, a evolução sucessiva da sociedade indo-portuguesa hade ir corrigindo. É o progresso da mulher indú na Índia portuguesa. (GOMES, 1917, n.º 26, ano 3, grifos nossos)

Gomes afirma que a evolução, ou o progresso da mulher hindu, só viria por meio de uma suposta correção pela qual a sociedade indo-portuguesa deveria passar, ou seja, através de um processo civilizatório. Maytrayee Chaudhuri associa esse tipo de reflexão ao “pacote de ideias oitocentistas que reivindicava que o *status* de uma nação deve ser avaliado de acordo com o *status* da mulher” (2012, p. 26). Esse “pacote de ideias” que relaciona a condição feminina ao progresso civilizatório de um povo é também uma das bases do feminismo civilizatório europeu que, de acordo com Françoise Vergès, tem por princípio “salvar as mulheres racializadas do ‘obscurantismo’” (2019, p.45). Ao tentar colocar o progresso europeu como meta das mulheres hindus, Gomes realizaria uma mímica (BHABHA, 1998) do feminismo civilizatório (VERGÈS, 2020) gerando uma ambiguidade em relação a sua tese de que a mulher hindu tem, no próprio passado indiano, um modelo de sociedade em que possuía uma condição mais favorável, como veremos no segundo artigo publicado em *A Semeadora* (8 de junho de 1918, n.º 32, ano 3).

Nesse segundo texto, Gomes retoma sua abordagem do tema da condição da mulher na Índia, agora, sob o ponto de vista da história, lamentando a condição atual da mulher indiana, visando discutir o seu *status* desde tempos ancestrais:

No meu artigo *A mulher na Índia portuguesa* levemente aludia eu à mulher prévédica e védica indiana, que tivera um período de esplendor como em nenhuma parte do Universo. Este facto que é duma considerável importância histórica para a causa que tão denodadamente tantos espíritos femininos se votam, creio, não é conhecido da maioria das mulheres e por isso, eu, como mulher que amo o progresso e como índia que me preso de o ser, não posso deixar de o por em evidência, [...] (GOMES, *A Semeadora*, 8 de junho de 1918, ano 3, n.32, grifos nossos)

Em contraste com as ideias do feminismo civilizatório, ao dizer que não pode deixar de pôr em evidência o progresso da Índia, Gomes não só se afasta de um estereótipo do colonialismo que coloca os povos colonizados como povos sem história e sem cultura, como também afirma

sua posição de historiadora feminista, visando incluir as mulheres hindus e indo-portuguesas na história a partir de uma perspectiva feminina. Assim, ela contribui para mostrar aos leitores e leitoras portugueses que as mulheres indianas nem sempre foram submissas e passivas e que há evidência histórica que prova tal afirmação. Ela demonstra para aqueles que leem seu texto que as mulheres indianas estão em “uma posição singular de exclusão” (WEIGEL, 1986, p.71) e adota um “novo esforço analítico e interpretativo” (WEIGEL, 1986, p.72) para localizar, reconstruir e publicizar as mulheres indianas como personagens relevantes na história. Nesses artigos de 1917 já é possível identificar que Gomes negocia uma posição intermediária, em que sua identidade indo-portuguesa se mantenha intacta frente a um público desejoso de sustentar intacto o ideal de império – que, em certa medida, também era defendido por Osório em sua ideia de raça portuguesa.

Ainda que não Gomes não tenha uma posição de total concordância com Osório<sup>17</sup>, ela permanece na rede de sociabilidades da portuguesa, chegando a ter seus textos publicados no Brasil, algo que acreditamos ter se concretizado a partir do esforço de Osório em expandir suas conexões por meio da feminista brasileira Bertha Lutz (1894-1976). Segundo Eduardo da Cruz e Andreia Monteiro de Castro (2018, p. 116), a autora portuguesa procura difundir as ações de Lutz mobilizando Virgínia Quaresma, Maria Conceição Pereira de Eça e Joaquina Machado Dantas de Carvalho, filha de Bernardino Machado. Como Osório deseja estabelecer o máximo de ligações possíveis, inclusive na imprensa periódica, ela envia uma missiva para Lutz em 3 de março de 1928, perguntando sobre as relações da bióloga com a *Revista Feminina*, publicada em São Paulo. É muito provável que ela tenha feito perguntado por querer publicar seus textos na revista ou por desejar adicionar mais um nó na rede de relações que vinha tecendo desde o início do século<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Em *The Empire Writes Back: Tracing Transnational Indias in the Work of Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes* (2019), Hilary Owen observa que o ideal protonacionalista presente nos dois volumes do Gomes *Sumário geral da história da Índia*, publicados por Gomes em 1926 e 1930, é questionado por Osório na introdução que escreve para os mesmos livros, evidenciando que a posição anti-imperialista de Gomes se manteve ao longo dos anos.

<sup>18</sup> Na carta de Ana de Castro Osório, também citada no artigo de Eduardo da Cruz e Andreia Monteiro de Castro, a escritora portuguesa diz: “Sobre a propaganda do livro, enviei para os jornais por intermédio da Câmara de Comércio Portuguesa.

Vale, aqui, fazer uma digressão para comentar o lugar ocupado pela *A Revista Feminina* dentro do movimento de mulheres de língua portuguesa: fundada em 1915 por Virgilina de Souza Salles, a *Revista* circulou até 1936. Depois da morte de Virgilina, passa a ser dirigida por sua filha, Avelina Souza Salles. É uma revista voltada para a mulher burguesa e revela seus ideais no número de dezembro de 1918:

Criamô-la [a revista] pela necessidade premente de que se ressentia o nosso meio de uma leitura sã e moral e que, ao lado da parte recreativa e literária, colaborasse eficaz e diretamente na educação doméstica e na orientação do espírito feminino. Não tivemos não temos e não teremos nenhuma pretensão descabida; nosso esforço é modesto e humilde; não pretende ensinar nem reformar; o que pretende é apenas colaborar, na medida de suas forças para a educação feminina (*Revista Feminina*, ano V, n. 55, s.p.)

Assim como as associações portuguesas, a *Revista* adota o adjetivo “feminina” em vez de “feminista”, para demonstrar que não oferece perigo ao *status quo*. Isso fica expresso em setembro de 1922, quando afirma o seu propósito de lutar por um feminismo cristão, de características patrióticas que mantinha a máxima da “igualdade na diferença”:

O feminismo entre nós, presentemente, é um facto, ninguém o nega. Não esse feminismo revolucionário, que prega a destruição da família, que nega a ideia de Deus, que desconhece o sentimento da honra e prega uma liberdade que forçosamente se transformará em servidão. O feminismo puro, cristão, apoiado nas nossas tradições, reclamando para a mulher os direitos que lhe competem, nivelando-a ao homem, exigindo uma igualdade necessária, sempre visando a felicidade coletiva e o progresso da pátria, procurando instruíra mulher afim de que ela, se compenetrando dos seus deveres, os pudesse cumprir com elevação de vistas e de inteligência (‘O nosso centenário’, *Revista Feminina*, Ano X, n. 100, s.p.)

---

Vamos a ver o que eles dizem. Nós não lemos aqui os jornais daí. Mas dê-me a folha do *Pais* que trata da nossa questão, que em troca mandar-lhe-ei a do *Século*. O artigo a seu respeito é da Virgínia Quaresma. Na sua página é que pode referir-se ao livro e dar a sua opinião às mulheres. As mulheres aqui fazem pouco, mas a ideia agora vai por si própria. Em que relações estás com a *Revista Feminina* de S. Paulo?” (BR RJANRIO Q0.ADM, COR. A928.14).

Embora a *Revista* defenda um feminismo católico, corrente que Ana de Castro Osório desqualifica, a autora portuguesa já vinha publicando ali desde cerca de 1925, fato que se dá provavelmente pelo caráter patriótico dos projetos da autora e da *Revista*, assim como pelo interesse de Osório em expandir sua propaganda e suas publicações para o Brasil. Não fica claro, de fato, porque Osório pergunta sobre as relações de Lutz com a revista em 1928, mas há a sugestão, como já mencionamos aqui, de que ela tentaria aproximar-se da editora para expandir mais ainda a sua rede.

Curiosamente, há um artigo de Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes no *Heraldo*, jornal goês, de 9 de janeiro de 1927 (‘A mulher moderna’, ano XIX, n.º 545) em que a autora diz ter recebido um número da *Revista Feminina* enviado por uma “renomada escritora Portuguesa”, que acreditamos ser Ana de Castro Osório (no entanto, para confirmar tal suposição, precisaríamos ter acesso à correspondência de Gomes). Ela comenta a entrevista dada à *Revista* por Alfredo Kluberg em que o educador fala do ensino da economia doméstica. Gomes havia recebido e lido a *Revista* em 1927 pela primeira vez e, um ano depois, Osório pergunta a Lutz quais eram as relações que mantinha com os editores da revista. Supomos que Osório tomou essa atitude não só para que pudesse publicar ali, mas também para estender o benefício para que outras escritoras, como Gomes, pudessem publicar na revista brasileira.

Apesar da falta de evidências mais concretas de que Osório tenha mediado as relações entre Gomes e Avelina de Sousa Salles, podemos supor que, de alguma maneira, a amizade de Gomes com Osório levou a escritora goesa a assinar uma resenha sobre o livro *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história*, da escritora luso-brasileira Mariana Coelho (1857-1954), na *Revista Feminina*, n. 238, em março de 1934.

Em sua resenha, Gomes opina sobre o livro e lamenta que a mulher indiana tenha perdido a posição de prestígio que ocupava nos períodos Védico e Pré-Védico. Diz ainda que a história indiana tem muito a contribuir no que diz respeito à inclusão da mulher na narrativa histórica, como podemos ver no seguinte excerto:

Quem compulsar a “Evolução do Feminismo” ficará conhecendo a história e a evolução completa da mulher, desde as suas mais remotas origens até aos nossos dias. Verá nele que houve países onde a mulher foi igual senão ainda superior ao homem, particularmente na Índia onde chegou a ter culto supremo. E tenho pena que a

história da Índia não esteja devidamente vulgarizada na língua portuguesa, visto que a autora encontraria pelas dezenas de nomes femininos, eminentes na literatura, filosofia, ciências e guerra.

Certo, a autora [Mariana Coelho] afirma uma verdade quando subscreve a frase histórica — “Estudar a Índia é o mesmo que remontar às fontes da humanidade”. A civilização indiana ficou paralisada após as invasões dos bárbaros (árabes e mogóis) e com ela a mulher eclipsou-se por completo. Ao presente, acordou, porém, do seu longo torpor de dezenas de séculos e dignamente, corajosamente lançou-se na luta. Perante a falta da liberdade coletiva o feminismo na Índia diluiu-se no nacionalismo onde tantos nomes se evidenciam pela sua ciência, audácia, altivez e serenidade. (GOMES, *Revista Feminina*, n.º 23, março de 1934, s/p).

Há, aqui, dois elementos importantes no texto de Gomes que já estavam presentes no artigo publicado em 1917 em *A Semeadora*. O primeiro é mais explícito e associado ao “pacote de ideias oitocentista” do mundo moderno/colonial mencionado anteriormente. Imbuída dessa mentalidade, Gomes tenta mostrar que o território indiano só alcançaria um novo nível na escala civilizacional quando as condições das mulheres melhorassem de fato, o que novamente a filia a um feminismo civilizatório europeu. Em contraste, ela reconhece o impacto que o colonialismo tem sobre o feminismo: quando afirma que as mulheres não são livres como um grupo – porque não são uma classe ou uma categoria –, demonstra que a luta feminista se dilui no nacionalismo. Ela também assume que as mulheres carregam um duplo fardo, o de lutar por uma nação livre bem como de assegurar sua liberdade como mulher.

Retomando a discussão sobre a correspondência de Ana de Castro Osório, há indícios de que ela tenha publicado em um jornal na Índia antes de 1917<sup>19</sup>. No entanto, o único registro de um artigo de Osório publicado na Índia que conseguimos encontrar foi no jornal goês *O Mascotte*, em 6 de

---

<sup>19</sup> A carta não está datada, mas como Osório menciona no início que enviou uma carta para sua mãe, Mariana Osório de Castro Cabral de Albuquerque Moor Quintins, deduzimos que foi escrita e enviada antes da morte de D. Mariana, ocorrida em 17 de novembro de 1917. Ela diz: “O Jornal de Estremoz não apareceu cá. E o tal jornal da Índia que publica a minha conferência também não apareceu. O outro dia é que recebi um livro oferecido por um índio e que é dedicado ao Alberto como mestre; mas a mim ofereceu-me o seu livro como feminista. O discípulo não foi pelas doutrinas do mestre. (BNP – ACPC – N12/8, grifos nossos).

agosto de 1933 (ano 1, n.º18). O periódico foi publicado entre 1933 e 1937 e era voltado para o público feminino e infantil. Foi dirigido por Antônio Colaço até o número 187 e, daí por diante, por Álvaro de Santa Rita Vás. Assim como a *Revista Feminina*, prefere não se definir como feminista em seu programa e define que a missão do jornal é divertir e educar as mulheres goesas, “mas educar-vos sempre de bom humor, um sorriso a suavizar cada conceito, cada fiozinho de luz a pungir em cada linha”.

Na edição de 3 de setembro de 1933, Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes, nas páginas do *Alma Feminina*, parabeniza os organizadores por realizarem a publicação de um jornal para mulheres e crianças em Goa, mas lamenta que ele não seja dirigido por mulheres<sup>20</sup>:

Certo, o meu sonho concebia um jornal feminino escrito e composto só por mulheres. E este é obra masculina. Se isso é deprimente, aí onde a população feminina conta com tantas diplomadas exercendo profissões à ilharga da Índia Inglesa, onde sua irmã se tem afirmado pujantemente em valor real e insubstituível, assombroso de coragem, de dedicação e de altivez, tem, todavia, a vantagem de singrar pelo rumo mais seguro e avisado. Sim, porque, enquanto a mulher for mulher o seu primeiro ideal será sempre de agradar e conquistar a admiração e simpatia do seu semelhante, o homem. O jornal que difundir ideias e opiniões, juízos e conceitos que lhes são agradáveis, indicará a mulher o caminho mais certo contanto que os atos práticos dos seus mentores confirmem as palavras escritas.

Eis a grande responsabilidade que cabe ao que numa hora feliz meteram ombros a tão útil e simpática empresa, de educar a mulher e as crianças por meio dum jornal exclusivamente a elas dedicado. (GOMES, *Alma Feminina*, ‘Um sonho realizado’, ano 1, n.º 22, p.1)

Vemos ali que, novamente, em vez de comparar a mulher goesa à portuguesa, Gomes a coloca lado a lado às indianas da Índia Inglesa. Ainda assim, ao longo dos primeiros anos da revista, há artigos assinados por portuguesas como Maria Amélia Teixeira, poeta e diretora do *Portugal Feminino*; Sarah Beirão, diretora do órgão de propaganda do CNMP, que publicava o periódico *Alma Feminina*; e pela escritora brasileira Ítala Gomes Vaz de Carvalho, filha de Carlos Gomes.

---

<sup>20</sup> Houve, entre 1910 e 1912, uma revista mensal em língua marata chamada *Halâd Cuncu* que se destinava à mulher hindu. Foi publicada em Pondá, Goa, e dirigida por Socubai Vaidia, a primeira mulher a editar um periódico em Goa.

O *Alma Feminina* publica um artigo intitulado ‘Mascote’ (ano XVIII, n.ºs 7-8, p. 80) parabenizando a iniciativa da publicação goesa, revelando o cariz orientalista com que observam o empreendimento goês ao dizer que tudo que vem do Oriente “tem um sabor estranho”. Qualifica, então, a Índia como uma terra de encantamento, mistério e exotismo que enche a todos de curiosidade, além de citar Pierre Loti (1850-1923), escritor de viés orientalista e oficial da Marinha francesa, como referência de conhecimento sobre o Oriente. O texto finaliza pedindo colaborações literárias de autoras goesas, o que nos parece não ter ocorrido.

Ana de Castro Osório, talvez por intermédio de Maria Ermelinda, publica n’*O Mascotte* o artigo “Verdadeiro Feminismo” (ano I, n.º 18, p.1) em que expõe, basicamente, as ideias expressas em *As mulheres portuguesas*, como a reprovação à dependência econômica da mulher que a condena ao casamento, a afirmação da necessidade de educar a mulher para cuidar de si e como mãe para ser educadora dos filhos. Para Osório, esse é o verdadeiro feminismo.

## Palavras finais

A internacionalização das associações feministas europeias produziu um acervo textual muito rico a partir do qual pode-se verificar as estratégias que as ativistas adotavam para propagar seus ideais, como, por exemplo, a troca de correspondências. Por meio das cartas, essas ativistas compartilhavam o progresso de suas associações, recortes de suas publicações, seus livros e até mesmo viabilizavam o encontro entre suas colegas de diferentes partes do mundo. Nesse sentido, é exemplar o caso de Ana de Castro Osório e Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes, cuja amizade intermediou a publicação das ideias de Osório no periódico goês *O Mascotte* bem como a publicação dos artigos de Gomes em Portugal e no Brasil, além de incluí-la como membro de uma das mais importantes associações feministas portuguesas.

Ainda que a ação de Gomes estivesse filiada ao feminismo civilizatório, verificamos em seus artigos alguma resistência a ele, principalmente no que diz respeito à mulher indiana como um ser sem história e que necessita ser salvo, quebrando, ainda que parcialmente, com a hierarquia entre a mulher colonial e a colonizada.

## Referências

- ANASTÁCIO, Vanda. Notes on the Querelle des femmes in Eighteenth-Century Portugal. *Portuguese Studies*, Cambridge, v. 31, n.º 1, p. 50-63, jan. 2015. Modern Humanities Research Association. <http://dx.doi.org/10.5699/portstudies.31.1.0050>.
- BHABHA, Homi. *O lugar da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BR RJANRIO Q0 - *Fundo da Federação Brasileira para o Progresso Feminino*. Arquivo Nacional (Brasil).
- COELHO, Mariana. A evolução do feminismo. *Revista Feminina*. São Paulo, março de 1934, n. 238.
- COVA, Anne. Para uma história transnacional do associativismo das mulheres (América Latina e Europa do Sul, 1888-1918). Em: PRIORI, Claudia; SILVA, Cleusa Gomes Da; VÁSQUEZ, Georgiane Garabely Heil (org.). **Perspectivas transculturais e transnacionais de gênero**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 189–213.
- CRUZ, Eduardo DA; CASTRO, Andreia Monteiro De. A propaganda feminista luso-brasileira: as cartas de Ana de Castro Osório a Bertha Lutz. *Navegações*, v. 11, n. 2, p. 112, 2018. DOI: 10.15448/1983-4276.2018.2.32139.
- ESTEVES, João. **Dos salões literários ao associativismo pacifista, feminista, maçônico, republicano e socialista**. 2010. Disponível em: <http://lagosdarepublica.wikidot.com/associativismopacifista>. Acesso em: 31 ago. 2019.
- GOMES, Maria Ermelinda dos Stuarts. “A mulher na Índia portuguesa”. *A Semeadora*. Lisboa, 15 de ago. de 1917, ano 3, n. 26, pp. 2-3.
- GOMES, Maria Ermelinda dos Stuarts. **Assuntos Pedagógicos**. Nova Goa: Imprensa Gonçalves, 1932.
- GOMES, Maria Ermelinda dos Stuarts. “A mulher indiana desde a sua antiguidade”. *A Semeadora*. Lisboa, 8 de jun. de 1918, ano 3, n. 32, pp. 3-4.
- GOMES, Maria Ermelinda dos Stuarts. “A mulher moderna”. *Heraldo*. Nova Goa, 9 de jan. de 1927, p.1.

GOMES, Maria Ermelinda dos Stuarts. “O feminismo em Portugal”. *Heraldo*. Nova Goa, 21 de jul. de 1931, p.1.

GOMES, Maria Ermelinda dos Stuarts. “Um sonho realizado”. *O Mascotte*. Nova Goa, 3 set. 1933, ano 1, n. 22, p.1.

MADEIRA, Viviane Souza. “Mulheres em movimento: feminismo em Goa, Brasil e Portugal na primeira metade do século XX. 2021”. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/T.8.2021.tde-13052022-202559. Acesso em: 2022-10-05.  
“Mascote”. *Alma Feminina*, Lisboa, jul.-ago. de 1933, ano XVIII, n. 7-8, p.80.

MOURA, Maria Lacerda. **A mulher é uma degenerada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1932a.

*N12 - Espólio da Família Castro Osório*. Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal.

OSÓRIO, Ana de Castro. “Verdadeiro feminismo”. *O Mascotte*. Nova Goa, 6 ago. 1933, ano I, n.18, p.1.

OSÓRIO, Ana de Castro. Ana de Castro. **Às mulheres portuguesas**. Lisboa: Bibliotrônica Portuguesa, 2015.

OSÓRIO, Ana de Castro. **Mundo novo**. Lisboa: Sibila Publicações, 2018.

OWEN, Hilary. The Empires Write Back: Tracing Transnational Indias in the Work of Maria Ermelinda dos Stuarts Gomes. **Portuguese Studies**, v. 35, n.º 2, Transnational Portuguese Women Writers, 2019, pp. 154-66.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 1998.

“Revista feminina. O que foi, o que é e o que será”. *Revista Feminina*. São Paulo, dez. 1918, n. 55.

WEIGEL, Sigrid. La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres. In: ECKER, Gisela (ed.). **Estetica feminista**. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.

Data de Submissão: 02/05/2022

Data de aprovação: 13/07/2022



## Notas sobre o modernismo de Orpheu

### *Notes on Orpheu's modernism*

Pablo Maia

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

pablomaia.oliv@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1042-1111>

**Resumo:** O artigo tem como objetivo traçar uma investigação analítica da revista *Orpheu* envolvendo a sua concepção literária. Por meio de sua apresentação, nos quesitos editoriais e de conteúdo, é possível compreender que a recepção de *Orpheu* se constitui como transformadora do entendimento sobre valores que circundam a modernidade, especialmente o fazer poético.

**Palavras-chave:** revistas de literatura; modernismo; *Orpheu*

**Abstract:** The article aims to trace an analytic investigation of *Orpheu* magazine involving its literary conception. Through the magazine presentation, in its editorial and content terms, it is possible to comprehend that the *Orpheu's* reception constitutes it as a transformer of the understanding about values that circle the modernity, specially the poetic making.

**Keywords:** literature magazines; modernism; *Orpheu*

A primeira metade do século XX pode ser considerada como um ponto de inflexão na experiência humana, que passa a se autoreconhecer como moderna. Como se sabe, esse adjetivo 'moderno' possui uma natureza múltipla e versátil, podendo ser atribuído a diversos âmbitos que compõem a civilização. No que diz respeito ao que interessa a este

trabalho, ou seja, a arte, especialmente a literatura dita moderna, esse momento de fragmentação teórica, ética e estética será decisivo para os rumos da visão que se têm sobre o objeto da literatura.

O início do século XX, notadamente até o final dos anos 30, encontra na literatura um meio primordial para apresentar a complexidade, a multiplicidade e a diversidade de perspectivas em relação à sociedade, concretizando aspectos que entram no chamado modernismo. Apesar de o termo ‘modernismo’ ser comumente entendido como algo unitário, fechado em si e como um programa universal, o que se percebe, na realidade, são projetos de modernismo, ou seja, diferentes correntes teóricas, sejam elas individuais ou coletivas, que apresentam diversas abordagens em relação ao que seria uma literatura moderna. Os projetos de modernismo estão diretamente relacionados ao que uma importante teórica sobre a modernidade, Silvina Rodrigues Lopes, em *A legitimação da literatura* (1994), observa em relação a esse período, já que existem projetos de modernidade, e não apenas uma modernidade enquanto espécie de verdade absoluta.

Os vários ângulos de observação dos modernismos permitem que a discussão se aprofunde e dessa maneira torna-se possível uma introdução no âmbito das revistas de arte e literatura chamadas ‘modernistas’, essenciais para o desenvolvimento e a consolidação dos projetos de modernismo em diversos espaços nos quais existem uma ativa produção literária e teórica. Tais revistas, por meio das publicações nelas encontradas, difundem um programa que representa as perspectivas dos colaboradores sobre diversos aspectos que pretendem reproduzir, no caso, as artes e a literatura. Além disso, por meio da divulgação impressa é que esse suporte torna viável a difusão programática almejada e consegue manter uma comunicação que visa ampliar determinado projeto de modernismo. Sandra Raguenet, em seu texto *Dos usos e funções das revistas literárias à intermedialidade inovadora de Banana Split* (2011) destaca que as revistas são “suportes de criação que geram obras coletivas” (RAGUENET, 2011) e que há nelas espaços que possibilitam reflexões e questionamentos que geram renovações de determinados saberes ou ideias. Ainda segundo a teórica, as revistas “formam comunidades singulares incentivadas por um projeto cuja concepção e realização estão baseadas na fermentação das afinidades eletivas” (idem, 2011), evidenciando a natureza coletiva que as revistas possuem em seu meio e em sua difusão.

Textos dos mais variados gêneros, entre eles poemas que adquirem valor vanguardista pelo seu caráter subversivo da tradição ou textos em prosa que tocam profundamente nas questões literárias que pairam no meio intelectual do seu tempo, são os produtos que Pierre Bourdieu, na obra *O poder simbólico* (1989), classifica como sendo capital simbólico, isto é, materiais (textos literários) que atribuem um juízo de valor ao seu autor. No caso, tal juízo de valor é o que dará ao escritor a chancela para que haja uma contribuição em relação ao objetivo da revista em que o texto de determinado autor será publicado.

Nos países lusófonos, as revistas possuem um importante papel no que diz respeito à divulgação, produção e difusão de conhecimento e de arte. A absorção orgânica por parte dos portugueses em relação a revistas de países vizinhos e o trabalho de transformação com a finalidade de dar uma faceta original a esse suporte são aspectos que identificam a cultura e a língua portuguesas como elementos essenciais na formação desse campo de divulgação. Portugal, dessa maneira, representa um espaço no qual as revistas conquistaram uma grande qualidade. Nesse sentido, é por meio da revista *Orpheu*, objeto deste trabalho, reconhecida como essencial não só nos rumos da produção de revistas como da poesia portuguesa moderna de maneira geral, que se viabiliza um aprofundamento amplo a respeito de sua leitura e reflexão.

Quando se estabelece um primeiro contato com a revista portuguesa *Orpheu*, surge a dúvida em relação ao seu conteúdo. No entanto, é justamente a partir da capa de seu primeiro número, publicado em 1915, em uma ilustração de José Pacheco, que é possível observar a concepção de modernidade num sentido geral e de modernismo num sentido estético e literário. A capa apresenta uma figura de natureza neoclássica, uma mulher, cuja figura remete à Eurídice, da mitologia grega, entre duas velas (Cf.fig.1). A partir dessa ilustração, pode-se notar que existe uma relação ambígua do projeto de modernidade e modernismo de *Orpheu*: buscar novidades, mas sem necessariamente romper com o passado. Contudo, o que pode ser interpretado é que por ser o primeiro número, o produto final da edição encontraria em uma figura representativa da tradição clássica a porta mais confortável para adentrar em inovações na concepção da arte na modernidade. A ironia certamente foi um dos pontos fortes na editoração e publicação de *Orpheu*.

O primeiro número da revista *Orpheu* se apresenta ao leitor a partir de uma rápida introdução aos objetivos da revista. O que parece

ser uma espécie de programa mostra ser, na realidade, a perspectiva de um projeto de observação crítica em relação ao modo como a arte é divulgada em veículos como jornais e revistas. *Orpheu* é uma revista e possui as características materiais de uma, porém, apresenta-se de maneira totalmente descolada da natureza de algumas revistas que vieram antes de sua publicação. Os seus aspectos editoriais e textuais, a sua distribuição e até a sua breve duração são elementos que distinguem *Orpheu* de revistas como *A Águia* (1910) e *A Renascença* (1914), cujas totalidades possuem certa rigidez editorial em relação a revista analisada neste trabalho e seguem um padrão conceitual nas categorias citadas que fazem parte da construção textual e também da difusão de uma revista. O projeto de desvinculação da maneira como estavam sendo entendidas as formas de arte é explicitado na introdução, e, na introdução de Luís de Montalvôr, um dos editores da revista, seguem-se textos dos mais variados gêneros e estilos, de poemas a textos dramáticos. O caráter unitário não se mostra pelo conteúdo ou pela forma dos textos, mas sim pelo fato de a revista apresentar uma organicidade múltipla na sua concepção de arte e publicação. A introdução de Montalvôr explicita tal organicidade ao constatar nela que “bem representativos da sua estrutura, os que a formam em ORPHEU, concorrerão a dentro do mesmo nível de competencias oara o mesmo rithmo, el elevação, unidade e discreção, de onde dependerá a harmonia esthética que será o typo da sua especialidade”.

**Figura 01:** Capa de *Orpheu*, 1915.



O segundo número da revista, publicado também em 1915, por sua vez, apresenta uma capa objetiva em relação à sua numeração<sup>1</sup>; todavia, assim como pode ser interpretada a ilustração da capa do primeiro número, em *Orpheu 2* existe a simbologia de se estar diante de um projeto já em curso (Cf. fig. 2). É possível questionar se tal mudança na capa seria uma decisão em conjunto para os números posteriores, porém tal conjectura não é possível aprofundar, pois, por razões financeiras o número 3 de *Orpheu* não será publicado (tendo sido elaboradas apenas as provas de página), e, enfim, a revista terá finalizado sua meteórica existência, conquanto bastante significativa para os rumos do modernismo português e também para o que se percebe sobre a modernidade em Portugal.

Figura 02: Capa de Orpheu 2, 1915.

Figura 02: Capa de Orpheu 2, 1915.



A concepção literária da revista se dá de maneira orgânica no que diz respeito aos objetivos do grupo *Orpheu*. O primeiro número leva consigo a missão de colocar em prática o que os dois idealizadores da revista, os poetas Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, conjecturavam a respeito da moderna poesia portuguesa. Assim, o saudosismo decadentista dá lugar a uma visão ampla, europeia, e dessa maneira criam para o primeiro número uma variedade interessante de movimentos

---

<sup>1</sup> O segundo número irá se abster das ilustrações artísticas a partir de um consenso editorial que explica em nota introdutória ao segundo número as razões artísticas e editoriais pela opção de uma capa sem ilustração autoral.

literários, o que fará com que a crítica ataque firmemente o conceito de *Orpheu*. Tais críticas, como se sabe, foram recebidas, ironicamente, com positividade pelos seus idealizadores, que aprofundam sua *blague* literária e provocam mais estranhamento ao público leitor, já reduzido aos literatos próximos de Pessoa e Sá-Carneiro. O primeiro número, dessa maneira, constitui um leque múltiplo de estéticas literárias: a poesia simbolista de Sá-Carneiro já demonstra uma visão fragmentária e descolada do fazer poético tradicional, o drama de Pessoa carrega muito de sua poética ortônima dos sonhos e Álvaro de Campos apresenta, em duas extensas odes, uma proposta vanguardista que dá ensejo a um projeto de desrealização e fragmentação do eu, os quais se constituem como alguns dos motes da arte e da poesia modernas.

É no segundo número que o plano editorial da revista irá explicitar os vários aspectos que permeiam a modernidade e o modernismo literário. O poema “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro, apresenta uma estética que se assemelha à poesia concreta, que entrará anos mais tarde no circuito poético do século XX e que também se relaciona com poetas anteriores, como Apollinaire e Mallarmé, os quais antecedem a revista e são precursores do modernismo literário europeu do século XX. Já no fazer poético pessoano, é apresentado ao público o que Fernando Pessoa chama de ‘interseccionismo’, uma estética que dialoga com o aspecto multiforme e complexo do que se configura na modernidade. Também neste segundo número, publica-se mais uma *ode* de Álvaro de Campos, a “Ode Marítima”, poema que aprofunda a subjetividade e o desejo de multiplicidade, em um mundo cada vez mais mecanizado e interligado.

Para se entender *Orpheu*, relacionando-a tanto ao modernismo quanto à modernidade, será preciso se ater à forma com que o seu projeto deixa claro que os movimentos literários que se concebem nos dois números se dão de maneira singular, por exemplo, com o interseccionismo, já mencionado, exclusivamente atrelado a Pessoa e o sensacionismo relacionado a Álvaro de Campos, tornando assim evidente que se expõe não apenas uma multiplicidade de estéticas, mas também um caráter mais subjetivo do que coletivo. No entanto, ainda que seja de caráter individual, o próprio plano editorial transforma essa estética hermética em algo universal, permitindo assim ir além de um fazer poético pretensamente totalizador. Dessa maneira, o que é atribuído ao seu ideário vanguardista é a busca por uma linguagem nova, plural e paradoxal.

O sensacionismo concebido por Pessoa é a perspectiva que a revista *Orpheu* tem como norte e procura divulgar em seus dois números. Tal proposta poética, que se encontra especialmente nas *odes* do heterônimo Álvaro de Campos nos dois números da revista, dialoga com as novas facetas da sociedade moderna no que diz respeito à maneira com que ela lida com as formas de arte. Dois versos de suas odes explicitam esse desejo: na “Ode Triunfal”, publicado no primeiro número, há o anseio por “poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto” (p.77, 1916), e na “Ode Marítima”, do segundo número, o poeta busca apresentar elementos da vida moderna “e sentir tudo isso — todas estas coisas numa só vez — pela espinha!” (p.142, 1916). A união de diversos elementos que contemplam o fazer poético se relaciona com a busca pelo novo, pela experimentação dos aspectos dados pela tradição e a construção de um padrão de editoração e publicação que se relacionariam com o pensamento moderno do século XX: esses são fatores que dão ao projeto de *Orpheu* a característica modeladora não apenas em relação à literatura portuguesa moderna mas também cria uma possibilidade nova de se perceber a modernidade.

Uma questão fundamental da modernidade que *Orpheu* levanta em seu projeto é a cisão e apagamento do sujeito, o qual em fins do século XIX e início do século XX entra em um processo de fragmentação contínua e sem retorno. O que o poeta francês Arthur Rimbaud diz sobre essa cisão (*Je est un autre*, “eu é um outro”) será revisitado e ganhará pela proposta de *Orpheu* uma inovação no que diz respeito às formas de se conceber a arte e a poesia. Além disso, o que contribui para essa cisão é o direcionamento ao interior da subjetividade, especificamente dos sonhos. Através da dimensão onírica, Fernando Pessoa apresenta uma das formas de tornar visível a fragmentação entre a objetividade e a subjetividade, porém ambas equilibradas através da ideia de um sonho, elemento presente, por exemplo, no conjunto de poemas em *Orpheu* 1 “Chuva oblíqua”, o qual também é exemplo de apresentação de um dos objetivos poéticos de Pessoa, que é observar a arte e a poesia, graças a sua natureza interseccionista, isto é, por meio de uma visão que contemple os entrecruzamentos dos elementos que constituem a percepção dita moderna, a qual pode ser demonstrada pela passagem de um dos poemas do conjunto: “Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal / Vestida de cão verde tornando-se jockey amarelo...”. O conjunto escrito por Pessoa evidencia a relação paradoxal com a tradição poética, seja

pela retomada de temas voltados à vida marítima, tão explorada pela poesia portuguesa em poetas como Luís de Camões e Almeida Garrett, e, ao mesmo tempo, há deformações na forma de se criar poeticamente figuras caras a tradição. O interseccionismo pessoano busca fragmentar elementos da poesia tradicional e realizar um processo de montagem sintagmática, causando estranhamento e remissões a aspectos já consagrados por grandes poetas anteriores a Pessoa.

A revista, afinal, apresenta-se como uma publicação de natureza transgressora do padrão artístico vigente, a fim de causar estranhamento, para que seja explicitada uma possível visão da mentalidade criativa e cultural da sociedade portuguesa do século XX. No entanto, o que torna a ideia de *Orpheu* destacada entre os projetos de modernidade é o fato de não se desvencilhar da tradição, pois é a partir do que foi construído anteriormente que é possível transformar as concepções sobre o que constitui a atividade humana, nos aspectos sociais e culturais. Na *Antologia dos Poemas Portugueses Modernos* publicado em 1944 (produzido anos antes da morte de Pessoa), António Botto e Fernando Pessoa desenvolvem o que seria uma gênese dos ideais propostos por *Orpheu* e a poesia nela contida: romper com a tradição e ao mesmo tempo tê-la como norte. Entender a poética dos colaboradores de *Orpheu* auxilia na compreensão da maneira como os intelectuais, os poetas e os artistas portugueses lidaram com determinadas questões caras à modernidade, ou seja, não necessariamente rompendo com os feitos anteriores, porém atribuindo um caráter fragmentário, de inúmeras possibilidades, unindo o que deu certo na tradição (e o que não se consolidou) a um desejo de se poder percorrer novos caminhos.

O professor e teórico da literatura Eduardo Lourenço, no texto *Tempo e Poesia* (2003), que compara as poéticas contempladas pelas revistas *Presença* e *Orpheu*, observa que o fazer poético apresentado na revista publicada em 1915 em dois números propõe uma paradoxal perspectiva artística no que diz respeito à poesia. De um lado, tem-se um regresso à tradição e nela *Orpheu* busca desvelar possibilidades que não foram exploradas na poesia e, de outro, uma nova maneira de se expressar poeticamente. Já a revista *Presença* tem, através de seus dois principais poetas, José Régio e Miguel Torga, uma poesia que pretende constituir um drama ontológico. Tal diversidade explicita as diferentes maneiras de se fazer poesia e de observar a modernidade em relação ao sujeito. A volta à tradição em *Presença* possui maior expressividade, pois retorna-

se a uma poesia tradicional com uma temática que remete a valores do romantismo português, ou seja, em vez de construir sentido, como o faz *Orpheu*, a poética presencista retorna ao que já era perceptível na poesia.

Lourenço observa que *Orpheu* não é uma revolução apenas por contextos exteriores à poética apresentada e pela sua formalidade, mas também pelo seu conteúdo. A “Ode Marítima”, do heterônimo Álvaro de Campos, é um exemplo de texto no qual ao mesmo tempo em que se percebe uma formalidade ambígua de tradição e inovação, é possível nela notar uma poética da ausência, a qual reverbera nos dois números da revista. Isso ocorre de maneira potencializada na poesia pessoana, mas é possível perceber tal poética da ausência também na poesia de Sá-Carneiro e de outros colaboradores da revista. Nesse sentido, a ambiguidade suscitada em *Orpheu* permite atribuir a essa revista um duplo caráter artístico e literário, de pertencimento e não-pertencimento a um modernismo, justamente pelo fato de a revista não apresentar um programa rígido como é o caso dos futuristas liderados pelo manifesto produzido por Marinetti.

Fernando Pessoa apresenta possibilidades de se lidar poeticamente com a ausência e também demonstra ter conhecimento de outras formas de se observar a arte, ainda que não tivesse seguido fielmente correntes artísticas em evidência à época. A criação das máscaras heteronímicas será crucial para essa preocupação poética de Pessoa em relação à ausência, preocupação essa que dialoga com a modernidade cada vez mais interessada na observação de complexidades artísticas, sociais e psicológicas do sujeito.

Nesse sentido, a revista *Orpheu* situa-se em um contexto de grandes movimentações intelectuais e artísticas, que visam a uma renovação da mentalidade portuguesa em relação à arte; inclusive, o próprio Pessoa torna-se um de seus porta-vozes, na revista *A Águia* (1910), onde publica textos comentando os possíveis caminhos para o surgimento de uma nova poesia portuguesa, os quais serão inclusive o mote de seu livro *Mensagem*, publicado em 1934. O projeto criativo de *Orpheu* consiste na publicação de textos “transgressores” em relação à forma e ao mesmo tempo ligados a um conceito de tradição, anterior ao modernismo português. Não é por acaso que o século XX na História da Literatura Portuguesa é marcado por profundas mudanças no que diz respeito à maneira de se entender o sujeito. Daí que o modernismo na literatura portuguesa não se comporta inteiramente como um movimento de rupturas, pois além de mostrar ao seu público uma série de inovações na poesia ou na prosa, também apresenta uma visão revisitada da tradição. A revista *Orpheu* segue com maestria essa característica portuguesa do modernismo, apresentando

a questão da subjetividade de maneira paradoxal, ou seja, retirando de cena o sujeito e consumando o drama da despersonalização, tipicamente pessoano. Ao mesmo tempo que os poemas publicados no dois números sinalizam para uma ruptura tanto na forma como no conteúdo, também é possível notar que há nos textos uma genealogia poética da tradição, anterior ao que se compreende como o modernismo português. Tais propostas de poesia explicitam o teor de *blague* da revista diante do padrão que se estabeleceu no circuito literário em Portugal.

A leitura atenta dos textos de *Orpheu* provoca aquilo que Lourenço busca demonstrar como sendo um efeito de aventura poética, cuja intensidade é definida por ele como uma “revolução poética” (p.148, 2003). Os colaboradores dessa revista propõem uma profunda ruptura na visão que se tem da arte e da literatura, tendo como exemplo dessa movimentação o próprio Fernando Pessoa, o qual posiciona em seus textos o leitor do poema como o próprio espetáculo, ainda de acordo com Lourenço. Assim, encerrada a aventura, o leitor encontra novos ângulos de percepção do fazer poético e do pensamento a respeito da poesia, pois a partir desse reposicionamento do sujeito na arte e na poesia torna-se possível observar novos modos de criação poética.

Muitas concepções do termo ‘modernismo’ foram estabelecidas em vários cenários ao redor do mundo nos séculos XIX e XX. A literatura portuguesa demonstra uma particularidade entre essa variedade de noções de modernismo, sendo ela um arcabouço literário que contém como natureza a presença da tradição em um diálogo com a sua própria ruptura. O conflito estabelecido, no entanto, não é problemático, pelo contrário, é a partir desse choque entre tradição e ruptura que surge a variedade poética encontrada nos ícones do modernismo português como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. O anseio pela renovação da mentalidade tal como apresentado em *Orpheu*, a forma com que esse desejo absorve valores essenciais da modernidade podem apresentar certamente não uma visão projetiva das possibilidades de um futuro, mas do futuro que o passado oferece, para citar trecho do poema “O dos castelos”, na página 15, de *Mensagem*: o “futuro do passado”. Assim, *Orpheu* persegue uma visão que abarque de maneira múltipla as várias concepções da experiência humana, procura que pode ser resumida no heterônimo Álvaro de Campos, que busca “sentir tudo de todas as maneiras”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Verso de *Passagem das horas*, do heterônimo Álvaro de Campos, escrito em 25/5/1916.

A proficuidade oferecida pelo estudo de revistas de literatura não apenas em Portugal como em outras países, línguas e culturas que possuem uma ativa produção desse suporte amplia os estudos literários pois comumente se observam as revistas como um veículo dotado exclusivamente de informações jornalísticas, variedades cotidianas ou como fonte de conhecimento sobre outros campos do saber. Pelo contrário, as revistas modernistas que divulgam a arte e a literatura são essenciais para a consolidação de formas diferentes de se conceber o fazer artístico ou poético e também para a apresentação de poetas que buscam surgir ao público através de uma maneira mais acessível do que a oferecida por editoras nas quais são exigidos requisitos difíceis de serem entregues. As revistas, no entanto, fazem parte obviamente de um mercado, porém é justamente na proposta de pluralidade que se torna viável a publicação, nelas, de textos de poesia ou prosa.

No caso específico de Fernando Pessoa, tem-se, em sua breve carreira enquanto escritor, inúmeras participações em diversas revistas e, embora as suas mais importantes contribuições tenham sido através de poemas, Pessoa contribui criativamente com a sua poesia ao mesmo tempo em que colabora intelectualmente para o debate acerca de noções típicas da modernidade. Nesse sentido, é possível traçar considerações a respeito do fazer artístico e literário, e os textos em poesia, em prosa e também os ensaios e artigos do poeta português são exemplos claros de que a arte pode ensinar muito sobre uma gama de questões e interesses que circundam o sujeito na modernidade. Nesse sentido, mais uma vez o estudo das revistas literárias, aliado a uma perspectiva teórica, evidencia que pensar a respeito do modernismo e da modernidade deve obrigatoriamente passar pela leitura de revistas de arte e literatura, em Portugal e no resto do mundo. Refletir sobre os projetos de modernidade e de modernismo é semelhante a observar a poética pessoana e a sua múltipla heteronímia, cada uma contendo diferentes maneiras de se conceber a experiência humana moderna.

## Referências

BOTTO, António. PESSOA, Fernando. *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*. Lisboa: Ática, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. 3ª edição, revista. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

JACQUES, M. *Cartas do Vidente*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/JnFxf3R6P9pGVtRKnrtCcQH/?lang=pt>. Acesso em 14 jun. 2022

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. In: *Presença ou a contra-revolução do modernismo português?*. Lisboa: Gradiva, 2003.

ORPHEU. *Orpheu* – Revista trimestral de arte e literatura. Lisboa: edição de António Ferro, nº1, 1915.

ORPHEU. *Orpheu* – Revista trimestral de arte e literatura. Lisboa: edição de António Ferro, nº2, 1915.

PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos – Livro de Versos*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1934.

RAGUENET, Sandra. Dos usos e funções das revistas literárias à intermedialidade inovadora de Banana Split. *Alea* (online) vol.13, n.1, pp.108-127, 2011. Disponível em <https://www.scielo.br/j/alea/a/Cqq54mCTv6xQnd7v77yQBsh/?lang=pt>. Acesso em 14 jun. 2022.

SEABRA, JOSÉ AUGUSTO. *Orpheu 3: provas de página*. Porto: Edições Nova Renascença, 1983.

Data de submissão: 15/06/2022

Data de aprovação: 15/06/2022



## **Jornalismo e Engajamento Literário. O caso do *Free Goa***

### ***Journalism and Literary Engagement. The Case of Free Goa***

Cielo Griselda Festino

Universidade Paulista (UNIP), São Paulo, São Paulo / Brasil

cielofestino@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2862-0554>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é discutir a rede de narrativas literárias anticoloniais, em particular, contos e poemas, de escritores indianos, goeses e portugueses que apareceram no jornal de esquerda goês, *Free Goa*, publicado em Bombaim [Mumbai] nas décadas de 1950 e 1960, em um momento em que os *Freedom Fighters* de Goa procuravam o apoio da Índia para alcançar a sua independência da dominação colonial portuguesa. Seguindo Jean Paul Sartre (1949) e Benôit Denis (2000), afirmamos que essas obras literárias podem ser lidas como literatura engajada, já que em estilos literários elaborados ou simples e diretos encorajam os goeses a buscar inspiração na Independência da Índia de dominação britânica (1947), assim como libertar-se do regime salazarista.

**Palavras-chave:** rede literária; *Free Goa*; contos; poemas; literatura engajada

**Abstract:** The aim of this paper is to consider the web of anticolonial literary narratives, short stories and poems, by Indian, Goan and Portuguese writers which appeared in the left-wing Goan journal, *Free Goa*, in the 1950s and 1960s, published in Bombay [Mumbai] at a time when Goa's Freedom Fighters were seeking India's support in order to attain their independence from Portuguese colonial domination. Following Jean Paul Sartre (1949) and Benôit Denis (2000), we claim that these literary works can be read as engaged literature since in

elaborate or straightforward literary styles they urge Goans to look for inspiration in India's independence from British domination (1947) and free themselves from the Salazarist regime.

**Keywords:** literary web; *Free Goa*; short story; poetry; engaged literature

## 1 A rede literária no *Free Goa*

Sandra Ataíde Lobo (2014, p. 123) observa que a década de 1920 foi um período de profunda transformação em Goa, ex colônia portuguesa na Índia (1510-1961). Enquanto os intelectuais hindus buscavam reconhecimento na esfera cultural, os intelectuais católicos nativos demonstraram em seus muitos escritos o desejo de retornar às suas raízes indianas, derrubando assim as barreiras entre as duas comunidades. Essa atitude, acrescenta Lobo, que também se inspirou na luta pela independência da Índia britânica, significou uma ruptura com a atitude ocidentalizante da nobreza católica goesa de 1800, pois acreditavam que o que agora era necessário era “uma interiorização da sensibilidade local, um reencontro com suas raízes culturais e com o apelo sensorial do ambiente local” (LOBO, 2014, p. 123-124).

Da mesma perspectiva, na década de 1940, Propércia Correia Afonso de Figueiredo (1882-1944), em seu ensaio clássico, *A mulher indo-portuguesa*, faz a seguinte observação sobre a cultura indígena:

Sabemos que a Índia antiga tinha uma civilização completa, e que um dos mais desenvolvidos ramos dessa civilização era a sua alta cultura filosófica e científica [sic]. Em Nalanda e em Taxila e nos *ashrams*, escolas ao ar livre, espalhadas pelo país, havia uma grande elaboração intelectual, que nos maravilha ainda hoje porque as suas conclusões não são muito diferentes daquelas a que têm chegado as filosofias modernas (1930, Vol. XII, p.42).

Ao reafirmar a qualidade filosófica da cultura indiana, Correia Afonso de Figueiredo vai além do estereótipo das narrativas pastorais e fábulas atemporais, comumente associadas à tradição literária indiana, e, como os intelectuais da década de 1920, tenta cimentar as raízes goesas na cultura indiana.

Esta nova estrutura de sentimento, que atingiu o seu ápice na segunda metade da década de 1950, quando Goa se encontrava no meio da luta pela independência de Portugal, encontrou expressão no jornalismo impresso. Um dos seus principais expoentes foi o jornal de esquerda, *Free Goa*, que tinha como subtítulo “Órgão de Libertação da Índia Portuguesa”, que Lobo (2018, p.1) define como um jornal libertário que tentou estabelecer uma solidariedade anticolonial entre as elites das diferentes colônias. Era uma publicação bilingue, em inglês e em português, quinzenal, lançada por António Furtado em 10 de outubro de 1953. Conforme explicam Adelaide Machado, Cátia Miriam Costa e Sandra Lobo, (inédito, p. 1), o periódico foi editado pela primeira vez em Belgaum, onde Furtado refugiou-se com a mulher, Berta Menezes Bragança, depois de se ter recusado a assinar uma declaração oficial contra a declaração do primeiro ministro indiano Jawaharlal Nehru de que “Goa faz parte da União Indiana e voltará”. Como explicam as autoras, a fundação da revista esteve também relacionada com a chegada a Goa do pensador e nacionalista Tristão de Braganza Cunha (1891-1958), que tinha conseguido escapar ao regime salazarista em Portugal (ASSUNÇÃO, 2020). Uma vez em Goa, T. B. Cunha mudou a revista para Mumbai, então Bombaim, em 1956. Após o falecimento dos dois, *Free Goa* passou a ser editado pela esposa de Furtado e sobrinha de Cunha, Berta Menezes Bragança (1911-1998), escritora, ativista e militante do Partido Comunista; ela liderou o jornal com mão firme até a integração de Goa com a Índia em 1961. Segundo Machado et aliae, TB Cunha e seus seguidores mantiveram a ideia de que Goa fazia parte da Índia e o território de Goa deveria ser visto como tal (inédito). O objetivo dos goeses devia ser o de se envolver na sua libertação para que Goa fosse reintegrada à Índia. Em outras palavras, estavam empenhados em afirmar a indianidade de Goa, em particular para contrariar a imprensa goesa em concani, instalada em Bombaim e dominada pela comunidade goesa católica que ou se mantinha fiel ao governo português ou era cética quanto ao futuro da Goa católica em uma Índia dominada pelos hindus (MACHADO et aliae, inédito; LOBO, 2018; ASSUNÇÃO, 2020).

Se *Free Goa* foi, sobretudo, um jornal político, que, ao longo dos seus vários anos de publicação, incidiu sobre todos os assuntos relacionados com a luta pela liberdade de Goa --a relação conturbada dos goeses com Portugal, a prisão dos satyagrahi goeses no Fort Aguada, Goa, e em Portugal, a crítica ao regime salazarista, o apelo a Nehru para

intervir em Goa, a liberdade das colônias africanas -- também estabeleceu uma pequena, mas firme rede literária de obras engajadas. Essas obras buscavam inspiração na literatura, história e cultura indianas para promover a causa do Nacionalismo Goês, expresso em um dos poemas do goês Adeodato Barreto, publicado no jornal:

Beautiful Goa!  
Behold the Ghats aflame!  
Behold the rebel crest afire!  
In Bengal's jungles tigers roam freely  
'Tis India that speaks to thee!  
'Tis India calling thee!  
(*Free Goa*, 10 de fevereiro de 1960, Vol. 7, N.9, p. 1)

No período entre 1957 e 1961, as páginas do *Free Goa* abrigaram alguns contos, de autores goeses, como Berta Menezes Bragança, e indianos, como Munshi Prem Chand (1880-1936), assim como uma expressiva seleção de poemas abertamente nacionalistas do poeta goês, Manohar Sardessai (1925-2006). Em cada uma de suas estrofes esses poemas revelam o anseio dos goeses por verem sua terra livre do governo português, nas palavras de Lobo, “pretendiam denunciar o imperialismo colonial como um mal essencial e apelar à total libertação mental e política da dominação estrangeira, neste caso específico, a dominação portuguesa” (2018, p. 5). Nessas edições do *Free Goa*, os editores fazem questão de sinalizar que todos os poemas tinham sido originalmente escritos em concani, a língua da terra, contestando assim a colonização linguística portuguesa, e depois traduzidos para o inglês pelo autor para que pudessem ser lidos por todos os indianos. Através deste amplo escopo linguístico, os editores do *Free Goa* dirigiam-se a todos os setores da população goesa: as elites que sabiam ler em português e inglês, bem como as pessoas do povo que se expressavam em concani.

Esta rede literária restrita mas engajada, que encontrou expressão no *Free Goa*, ramificou-se também para incluir poemas de Adeodato Barreto (1905-1937), o escritor português Jaime Cortesão (1884-1960), crítico severo do regime de Salazar, poemas do poeta africano Kwame Nkrumah (1909-1972), sobre a luta pela libertação na África, bem como um poema do poeta bengales, Hari Narayan Vidrohi, traduzido para o inglês pelo autor, e dedicado a Berta Menezes Bragança, enquanto percorria os estados do norte da Índia em busca de apoio para o caso goês. Esta

seleção de obras literárias espelha os artigos dos editores do *Free Goa* que “denunciam o drama vivido tanto em Goa como em Portugal sob a ditadura de Salazar [e] testemunham a resiliência e solidariedade da resistência das mais diferentes geografias ” (MACHADO et aliae, inédito, p. 4).

Embora poucas, cada uma das obras literárias publicadas na revista de 1957 a 1961 revela a crença dos editores e dos principais colaboradores de que a literatura era uma arma de grande relevância na sua cruzada para ver Goa livre da dominação portuguesa. O vínculo indissolúvel que eles viam entre literatura e ação política é afirmado no artigo “Out with Traitors”[Fora os traidores] (*Free Goa*, 10 de fevereiro de 1960, Vol. 7, N.9, p. 1). Neste artigo, a editora, Berta Menezes Bragança, critica abertamente o governo colonial que recomendava aos cidadãos em geral e aos artistas em particular, especialmente aqueles que se uniram às fileiras da administração portuguesa em Goa, manter a literatura e a política separadas:

Parece que certos intrometidos da política goesa, não só os aconselharam um poeta recém-ingressado na Função Pública a separar a literatura da política como o elogiaram por não ter confundido a arte com a política. No entanto, estes intrometidos são nossos conselheiros culturais, acadêmicos de letras e legisladores e formuladores de políticas da nação! Tagore, Valatol, Sarojini e uma legião de poetas na Índia; Guerra Junqueiro, Antero de Quental e João de Deus em Portugal; e inúmeros poetas de todo o mundo que dedicaram estrofes de louvor ao próprio país ou cantaram a liberdade do seu país – não são artistas? Não há arte nos versos de Manohar Sar Dessai – versos cheios de fervor patriótico, que vêm diretamente da alma e são expressos na língua materna do poeta? Não há arte nos versos de Adeodato Barreto, que cantou em Portugal com o mais profundo patriotismo... (*Free Goa*, 10 de Fevereiro de 1960, Vol. 7, N.9, p. 1; tradução nossa)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> It appears certain busybodies in the Goan politics, not only advised him [a poet who had recently entered the Civil Service] to do so [separate literature from politics] but praised him for not having mixed up Art with politics, and yet these meddlers are our favoured cultural councilors, Academicians of Letters and nation’s law givers and policy makers! Tagore, Valatol, Sarojini and a legion of poets in India; Guerra Junqueiro, Antero de Quental, and Joao de Deus in Portugal; and innumerable poets all over the world who have dedicated strophes of praise to one’s own country or chanted the freedom of their country –are they not artists? Is there no art in the verses of Manohar Sar Dessai –verses full of patriotic fervor, which come directly from the soul and are expressed in the poet’s

O que fica evidente no artigo é que o pedido do Governo aos poetas e escritores para dissociar a literatura da política é em si mesmo um ato político. A recusa em aproximar literatura e política não afirma a neutralidade da literatura. Em vez disso, reafirma o seu valor ideológico.

Como será discutido neste artigo, a partir do ensaio clássico de Jean Paul Sartre de 1949, *O que é a literatura?* pode-se argumentar que todas as narrativas literárias, que compõem a rede literária no *Free Goa*, podem ser definidas como “literatura engajada” seja porque alguns dos autores usam sua literatura deliberadamente para expressar suas visões partidárias, como seria o caso de Manohar Sardessai ou Jaime Cortesão, ou porque o termo “literatura engajada” foi ampliado para abranger as ideias que permeiam a obra do autor ou o papel que ele atribui à literatura (BENÔIT DENIS, 2002, p. 10), como é o caso dos contos de Prem Chand (1880-1936) e Berta Menezes Bragança. A isto pode ser adicionado o contexto e o ângulo a partir do qual uma comunidade leitora, como seria o caso dos leitores do *Free Goa*, decidiu interpretar estas obras literárias.

O que todas essas obras têm em comum é que defendem valores como liberdade e igualdade para se opor a um regime colonial que consideravam injusto. Os princípios deste tipo de literatura, que coincidem claramente com os pontos de vista dos editores de *Free Goa*, são: primeiro, que em tempo de crise, as questões políticas e sociais devem ser da preocupação de todos os cidadãos; segundo, como as narrativas literárias relacionam a palavra com o mundo, elas podem articular medidas corretivas que, eventualmente, podem contribuir para a solução de problemas sociais ou políticos (SARTRE, 1949, p.11). Seja através de metáforas sutis ou diretas, cujos referentes eram óbvios para o goês da época em geral, e para o leitor de *Free Goa* em particular, as obras literárias selecionadas para publicação no jornal convocavam o leitor a enfrentar as mazelas do Salazarismo, com base no princípio de que em tempos conturbados --como demonstravam muitos artigos sobre a prisão e tortura dos Goan Freedom Fighters e até a sua morte nas prisões goesas e portuguesas-- a injustiça não era apenas algo a ser discutido, mas combatido e a literatura era um dos seus principais armas. Como o próprio Sartre afirmou: “Chega o dia em que a caneta é obrigada a parar, e o escritor deve então pegar em armas. Assim, por mais que você tenha

---

mother tongue? Is there no art in the verses of Adeodato Barreto, who sang in Portugal with the deepest patriotism... (*Free Goa*, February 10th, 1960, Vol. 7, N.9, p. 1)

chegado a ela, quaisquer que sejam as opiniões que você tenha professado, a literatura o lança na batalha” (1949, p. 65). Precisamente, em seu poema “The Noose of Words” [A corda das palavras] publicado no *Free Goa* em 1960, Manohar Sardessai declara que, embora ele não usasse armas de fogo, cada palavra de sua poesia era tão poderosa quanto a corda do carrasco:

Armless hero,  
I have but the heart to hate  
The hateful hand  
And a noose of words  
For the beastly neck.

(Nova Delhi, 18 de fevereiro de 1960; publicado em *Free Goa*, 25 de junho de 1960, p. 7)

Uma das críticas comuns feitas a esse tipo de literatura, em particular por aqueles que defendem a dissociação entre política e literatura, é que, na literature engajada, o poeta abdica da qualidade literária para servir os ideais políticos, como se ética e estética fossem necessariamente incongruentes. No entanto, como Sartre também apontou em seu ensaio, “o escritor engajado sabe que as palavras são ações. Ele sabe que denunciar é mudar (1949, p. 23). Na mesma linha de pensamento, e como tentaremos mostrar neste artigo, pode-se argumentar que o poder de provocar mudanças por meio da literatura está diretamente relacionado à qualidade da metáfora literária.

Além disso, para Sartre (1949, p. 61-62) o romance era o gênero por excelência da literatura engajada. Como observou: “a arte da prosa está vinculada ao único regime em que a prosa tem sentido, a democracia. Quando um é ameaçado, o outro também é”. No que respeita à poesia, pensava que estava “do lado da pintura, da escultura e da música” (1949, p. 11). Ele afirmava que enquanto a prosa era o gênero dos signos, do concreto, a arte da poesia era o inverso. Para Sartre, na poesia, “o mundo e as coisas tornam-se inessenciais, tornam-se pretexto para o ato de escrever que é um fim em si mesmo” (p. 35). Em sua opinião, isso era exatamente o oposto do que deveria ser a literatura engajada.

Como é sabido, a literatura, seus estilos e gêneros, não são os mesmos em todas as épocas e contextos históricos, sociais e culturais. A literature está em constante processo de transformação. É por isso que numa sociedade colonial, como era o caso de Goa, em que as obras literárias eram publicadas principalmente em periódicos, gêneros como o

conto ou a poesia tinham uma circulação mais ampla do que o romance e, por isso, eram muito mais eficazes. Para Mary Louis Pratt (1994, p.104), o conto é um gênero funcional no contexto colonial, pois é viável para introduzir temas novos e estigmatizados, como por exemplo, a perseguição aos Freedom Fighters na década de 1950, na Goa colonial. A isto, Pratt acrescenta que o conto serve também para introduzir novos talentos em uma literatura nacional estabelecida ou ajuda a afirmar uma literatura nacional emergente em processo de descolonização, como seria o caso de Goa.

Os editores de *Free Goa* realmente seguiram esses princípios porque na edição de jornal de 10 de junho de 1959, (p. 6) quando convidam os seus leitores a participar numa “Antologia de Contos de Goa”. O objetivo da antologia era aproximar Goa da Índia a vida e promover a cultura goesa (1959, p.6). Para tal, propuseram publicar primeiro uma coletânea de contos que refletissem sobre aspectos sociais, culturais, económicos, políticos da vida em Goa no passado e no presente (1959, p.6). A convocatória mostra com clareza a crença dos editores no poder da literatura ao serviço de uma causa maior, a liberdade de Goa e a união com a Índia. O concurso ultrapassou assim o princípio da “arte pela arte” pois mais do que entreter, os contos levariam os goeses a refletir sobre a sua cultura, passada e presente, e os indianos a se familiarizar com a vida em Goa. Os editores também justificaram o gênero escolhido, o do conto, como sendo o meio mais adequado para trazer ao leitor, de maneira vívida, uma imagem verdadeira do povo goes (1959, p. 6).

Havia restrições, no entanto, tanto no estilo quanto no conteúdo. Quanto ao estilo, deveria ser fiel ao cotidiano, nas linhas do Realismo Formal, ao invés da experimentação modernista, pois seria muito mais fácil para o leitor identificar-se com os temas dos diferentes contos. Como observa Benôit Denis (2002, p. 87-89), a estética do Realismo visa recriar todo o quadro social; é por isso que esse estilo literário aparece como o suporte ideal para uma representação engajada dos fatos históricos fundada no princípio da verossimilhança. Quanto ao conteúdo, os organizadores do concurso de contos privilegiaram também histórias que retratassem a estreita afinidade, ligações, influências e sínteses do padrão cultural e social de Goa e dos indianos, valendo-se, assim, da literatura engajada para reforçar a ideia de que Goa deva fazer parte da Índia (1956, p.6). Quanto ao idioma, os contos podiam ser em concani, marati, canarês ou em outra língua indiana, ou em inglês, português e francês. Eventualmente, todos seriam traduzidos, primeiro para o hindi, língua oficial da Índia, e depois

para o inglês, a língua veicular da Índia, encurtando assim a distância entre Goa e a Índia, pois todos os indianos teriam a chance de conhecer Goa através de narrativas literárias escritas por goeses.

## 2 O conto engajado em *Free Goa*

Um dos contos selecionados para publicação em *Free Goa* é “True Conversion” [Conversão] do célebre escritor indiano Munshi Prem Chand (1880-1936) um dos mais engajados escritores da Índia, gandhiano, revolucionário e progressista. Chand foi um pensador que, através de seu trabalho como jornalista e escritor de ficção, lutou contra as muitas formas de exploração e repressão em solo indiano: o colonialismo britânico, a causa dos intocáveis, o comunismo, a vida miserável dos camponeses nas mãos dos latifundiários, a condição da mulher (casamento precoce, dote, viúvas, violência doméstica). Chand era abertamente contra a ortodoxia, em suas muitas formas. Lutou pela união de todos os indianos, como mostra sua escrita de ficção em hindi e urdu –enquanto o hindi é associado com a comunidade hindu, o urdu, é a língua da comunidade muçulmana na Índia-- e seu favorecimento da criação de um fórum comum de escritores em todas as línguas da Índia. Quanto à forma como encarava a literatura, em uma de suas cartas ele afirmava seu desejo de que a literatura ultrapassasse o âmbito da estética e das elites para se tornar profundamente ética e popular:

Não hesitaria em dizer que valorizo a Arte como outras coisas em termos de utilidade. Precisamos mudar nosso conceito de beleza. A arte ainda é o nome de uma forma estreita de adoração. Essa visão é estreita e não consegue ver o ápice do alcance da beleza na luta pela vida. Não há lugar no Templo da Literatura para aqueles a quem a riqueza é cara. (Apud Goswami, 1984, p. 103; tradução nossa).<sup>2</sup>

O que faz de Prem Chand um autor engajado, como pode ser observado na citação acima, é que ele questiona a dissociação da literatura da vida cotidiana, bem como sua limitação a uma determinada elite,

---

<sup>2</sup> I would not hesitate to say that I weigh Art as other things in terms of utility. We shall have to change our concept of beauty. Art was and still is the name of a narrow form of worship. The view is narrow and cannot see the acme of beauty’s reach in life’s struggle. There is no place in the Temple of Literature for those to whom wealth is dear.” (in Goswami, 1984, p. 103).

que tem o tempo e os médios para a contemplação estética. Assim, ele fez de sua escrita um espaço para defender valores como a liberdade e a justiça social mesmo que isso fosse contra o establishment político e religioso da época.

Suas visão progressista sobre a vida e a literatura foram expostas nos muitos romances e contos que escreveu durante sua agitada vida pública e pessoal, pois colocou em prática em sua vida privada o que pregava em público. Tornou-se conhecido nacional e internacionalmente principalmente como contista, alguns dos quais foram traduzidos para o português pelo nacionalista goês, Evagrio Jorge. Esse interesse do *Free Goa* pela literatura de Prem Chand chama à reflexão: enquanto os goeses nacionalistas enaltecem a cultura Indiana, e pedem para os goeses voltar para suas “raízes indianas”, Chand, abertamente, sinaliza as fraquezas dessa mesma cultura indiana.

O crítico indiano Madan Gopal (1964) organiza os contos de Prem Chand em dois grupos: “Early Short Stories”[Primeiros contos] e “Short Stories from the Mid-Twenties”[Contos da década de vinte]. Os primeiros são variados nos temas e os segundos tratam em particular da condição da mulher. Embora no *Free Goa* não seja indicado o ano de publicação do conto “True Conversion” ou o idioma original em que foi escrito ou o nome de seu tradutor, sua forma e conteúdo o colocariam no primeiro grupo. É uma história compacta e linear que, como os primeiros romances e contos escritos na Índia em bengales, segundo o modelo inglês, trata de um assunto histórico. No entanto, no estilo da literatura indiana em sânscrito, a história, que acontece na Península Ibérica, na época do domínio muçulmano de Portugal e da Espanha, pode ser lido como uma alegoria sobre colonização portuguesa em Goa, mas ao contrário. Neste caso, são os cristãos que se sentem deslocados na sua própria terra, e nos locais onde antes existiam igrejas, agora existem mesquitas: “Passaram-se vários séculos desde que os muçulmanos governaram Espanha e Portugal. No lugar das catedrais, mesquitas foram erguidas. Em vez de sinos de igreja, ouvia-se o chamado de azan” (CHAND, 1957, p.11; tradução nossa)<sup>3</sup>. Mas não é apenas a paisagem que estava mudando; mesmo os cristãos de alto escalão estavam abraçando a nova fé para não perder seus privilégios, como os indianos tinham feito com

---

<sup>3</sup> “Several centuries had passed since the Moslems had been ruling over Spain and Portugal. In the place of cathedrals, mosques were going up. Instead of church bells one heard the call of *azan*” (Prem Chand, 1957:11).

os portugueses em Goa ao se converter ao Cristianismo: “As pessoas respeitáveis entre os cristãos estavam abandonando o refúgio em Cristo e se juntando à fraternidade islâmica” (CHAND, 1957, p.11; tradução nossa)<sup>4</sup>. Há um cristão galante, no entanto, que se recusa a ceder ao conquistador. Seu nome era Daud e ele representava os cristãos pobres e destituídos que, em vez de entrar no Reino do Islã, preferiam morrer para entrar no Reino dos Céus. Seu par, no entanto, é um muçulmano igualmente jovem e galante, Jamal, que defende a fé de sua raça tanto quanto Daud defende a dele. Enquanto Daud critica o Islã por impor sua fé através da violência, Jamal responde que “A espada sempre conta a verdade” (CHAND, 1957, p. 11; tradução nossa)<sup>5</sup>. Seus argumentos e meios de defesa são semelhantes. Infelizmente, ambos sacam suas armas e o confronto termina com a morte do jovem muçulmano. Daud precisa fugir para preservar sua vida. Sua decisão de lutar contra Jamal espelha a de seus conterrâneos: lutar frente a adversidade.

A história de Prem Chand, embora violenta, tem sua moral gandhiana. Contrariando todas as expectativas, Daud encontra refúgio na casa do pai de Jamal, um muçulmano devoto. Para o velho pai, Daud é o tirano que assassinou seu filho corajoso. No entanto, seguindo sua fé e tradição, ele oferece a Daud, um homem em apuros, refúgio em sua casa, conforme ditado pelo Alcorão. Se vingar de Daud significaria destruir os princípios de sua fé, que estão acima de qualquer sentimento ou desejo humano. É por isso que ele não o entrega quando um bando de perseguidores árabes vem à sua casa à procura do Daud. No entanto, o velho enlutado tem que lutar contra seu bom senso para não vingar a morte de seu filho. A certa altura, ele deixa o Alcorão e pega sua espada pronta para ir contra o jovem cristão. Percebendo a grande dor do velho, Daud sente simpatia por ele: “Isso não tem nada a ver com raça ou religião. Se alguém assassinasse meu filho, eu também teria sede do sangue do assassino. Essa é apenas a natureza humana” (CHAND, 1957, p. 12; tradução nossa)<sup>6</sup>. Ele oferece sua cabeça ao pai angustiado se isso puder apagar uma parte de sua

---

<sup>4</sup> “The respectable folks among Christians were giving up refuge in Christ and joining the Islamic fraternity” (Prem Chand, 1957:11).

<sup>5</sup> “The sword has always guarded the truth” (Prem Chand, 1957:11).

<sup>6</sup> “This has nothing to do with race or religion. If somebody murdered my son, I too would have felt thirsty for the murderer’s blood. That is only human nature” (CHAND, 1957, p. 12).

dor. Em troca, quando o velho árabe percebe que o assassino de seu filho, Daud, é um verdadeiro lutador pela causa dos cristãos, deixa-o sair ileso:

Eu sei que os cristãos sofreram muito nas mãos dos muçulmanos. Os muçulmanos fizeram-lhes grandes injustiças, tiraram-lhes a liberdade! Mas isso não é culpa do Islã; é culpa dos muçulmanos. O orgulho do sucesso destruiu sua inteligência. Nosso Sagrado Profeta nunca nos aconselhou a trilhar o caminho que temos seguido. Ele próprio era a mais alta personificação dos ideais do perdão e da piedade. Não devo desgraçar o nome do Islã (CHAND, 1957, p. 12; tradução nossa)<sup>7</sup>.

Daud chega em casa com segurança. Mas ele não está mais empenhado na destruição do Islã. Pelo contrário. Ele começa a considerar o Islã respeitosamente. O que une os dois personagens é o reconhecimento da humanidade no outro para além de qualquer tipo de comunalismo.

A mensagem ética implícita na qualidade alegórica da narrativa de Prem Chand não compromete sua qualidade estética, como se vê na representação de seus personagens, seres humanos reais ao invés de porta-vozes de uma determinada ideologia, como fica de manifesto na precisão com que suas dificuldades são apresentadas, a recriação da cena e do contexto; tudo isso forjado em um enredo curto, mas eficaz, contribui para a unidade de efeito buscada pelo autor: levar o leitor à ação para que, como os personagens, compreenda que a única conversão verdadeira, como o título sugere, é a que nos permite ver além das nossas atitudes partidárias. Nesse sentido, o conto é um verdadeiro exemplo de literatura engajada porque vai além de recitar a ladainha de uma facção em particular para considerar o bem comum (DENIS, 2002, p. 17). Em estilo gandhiano, o conto humaniza todos os envolvidos. Lido no contexto dos artigos do *Free Goa*, sobre a perseguição e encarceramento dos Freedom Fighters, o conto pode ser interpretado como um conselho para o governo goês se inspirar no velho sábio que, embora membro do

---

<sup>7</sup> I know that Christians have suffered greatly at the hands of Moslems. The Moslems have done them great wrongs, taken away their freedom! But this is no fault of Islam; it is the fault of the Moslems. The pride of success has destroyed their wits. Our Holy Prophet never advised us to tread the path, which we have been following. He was himself the highest embodiment of the ideals of forgiveness and pity. I shall not disgrace the name of Islam (CHAND, 1957, p.12).

grupo no poder, soube reconhecer os motivos e a bravura de seu inimigo e tratá-lo com respeito. Em outro nível, e fazendo eco do Editorial do *Free Goa* de 10 de abril de 1957, (p.1) “New Deal for Liberation” [Novo acordo para a liberação] a promessa do pai enlutado de proteger o cristão que assassinou seu filho, porque ele está em sua casa embora eles possam pertencer a diferentes confissões religiosas, pode ser equiparado à promessa do Primeiro-Ministro da Índia, Jawaharlal Nehru, de rever a política indiana em relação a Goa e ajudá-los na sua luta contra o colonialismo porque Goa era um território indiano e não estrangeiro. E era isso que os nacionalistas goeses, como os editores de *Free Goa*, vinham reivindicando desde o começo de sua luta

O conto “The Proof” [A prova] (*Free Goa*, 25 de Janeiro de 1957, p. 6-7), de Berta Menezes Bragança pode também ser lido como uma advertência à administração portuguesa. Num tom aparentemente leve, conta a história de um jovem goês, Jeremias Casavelha, leitor voraz, que, como os jovens da história de Prem Chand, era um idealista. No entanto, ao contrário dos jovens cristão e muçulmano, não tinha o físico de um homem de ação. É por isso que seus amigos não o pouparam de provocações quando ele deu a notícia de que havia matado uma pantera que aterrorizava todos os habitantes da aldeia de Betul: “...com seu estilo e tendências, ele poderia ter matado panteras até mesmo em rimas e versos, mas não com uma arma” (1957, p. 6; tradução nossa)<sup>8</sup>.

Depois de chegar a Betul e, enquanto se ajeitava para passar a noite, alguns dos caçadores, que andavam atrás da pantera, perguntaram-lhe se podiam deixar as suas armas com ele, pois iam a uma festa na sua própria aldeia. Durante a calada da noite, Jeremias se viu cara a cara com a besta. Embora não entendesse nada de tiro, lembrou-se das armas do caçador na varanda, levantou-se da cama e pegou a arma maior, pronto para matar a pantera. Foi para os fundos da casa onde ouviu um farfalhar de folhas; lá foi confrontado por um par de olhos ardentes; tremendo de medo, porque o que ele estava prestes a fazer era contra sua própria natureza, apontou e atirou. Sem saber se havia realmente matado a fera, bloqueou entrada da cabana e passou a noite aterrorizado e em silêncio. No dia seguinte, foi acordado pelas pessoas da aldeia que estavam do lado de fora da cabana, observando o animal morto. Jeremias

---

<sup>8</sup> “...with his style and tendencies he might have killed panthers even by the score in rhyme and verse, but not with a gun” (1957, p. 6).

não podia acreditar que ele, sozinho, tinha sido capaz de fazer o que os caçadores mais intrépidos foram incapazes de fazer: “Eu, eu mesmo, mal podia acreditar que tinha feito isso” (1957, p.; tradução nossa)<sup>9</sup>. Prova disso era a falta de dois dentes da frente, resultado do “coice da arma” (1957, p.6; tradução nossa)<sup>10</sup>. A moral da história é contada em metáforas simples e de forma discreta: os caçadores corajosos mas ineficazes, que até vão para uma festa na sua própria aldeia e deixam a pantera ao acaso para atacar os goeses, podem ser equiparados à atitude ineficaz do Governo da Índia respeito de Goa como se observa no editorial de *Free Goa*, “Republic Day 1957” (25 de Janeiro de 1957, Vol. 4, N. 7, p. 1). Como afirma o editorial, da mesma maneira que o povo indiano, não ficou intimidado na sua luta pela liberdade, preservou sua fé na sua própria força na batalha pela resistência, e finalmente venceu a luta contra o imperialismo britânico, os goeses, como o Jeremias Casavelha do conto de Menezes Bragança, também devem perseverar e confiar na própria força, pois, como também afirma o editorial e é exemplificado no conto: “Os goeses sempre prezaram a sua liberdade [...] e a longa linha de mártires que morreram na tentativa de recuperar a liberdade perdida repudia a sugestão de que o povo ou a liderança goesa alguma vez aceitou o domínio estrangeiro sem resistência...” (1957, p. 1; tradução nossa). Se Casavelha, como o seu sobrenome indica, era membro da decadente Casa Grande do latifundiário goes, levando uma vida de sossego, como mostra a sua condição física, ele defenderá a todo momento os seus próprios direitos, conforme o seu comportamento, sugerido pelo título do conto, “A Prova”<sup>11</sup>.

Mary Louis Pratt (1994, p. 99-103) diferencia o gênero conto do romance a partir de algumas proposições que se aplicam aos dois contos analisados: o conto trata de um único tema, enquanto o romance trata de uma variedade de temas; o romance é um texto que deseja ser completo, enquanto o conto não é: enquanto o romance conta uma vida, o conto narra um fragmento de uma vida, o que Pratt define como “um momento

---

<sup>9</sup> “I, myself, could hardly believe that I had done it” (1957, p. 6).

<sup>10</sup> of “the kick of the gun” (1957, p. 6).

<sup>11</sup> “Goans have always cherished their freedom as something precious [...] and the long line of martyrs who died in an attempt to regain lost freedom repudiates the suggestion that the Goan people or leadership ever accepted the foreign rule without resistance...” (1957, p.1).

de verdade” (p. 99). Como vimos, as histórias de Prem Chand e Berta Menezes Bragança revelam “momentos de verdade” que se aplicam ao contexto goês e são exemplares tanto para os goeses como para o governo goês, na década de 50: enquanto o conto de Chand critica a injustiça e o comportamento ineficaz, dos que estão no poder, o conto de Menezes Bragança mostra os goeses, aparentemente passivos, sempre prontos para a acção, quando necessário.

### 3 A poesia engajada em *Free Goa*

Embora, como já afirmado por Sartre, a prosa e não a poesia seria o melhor estilo para a literatura engajada, a relação entre poesia e política, como aponta Denis (2002, p. 171), remonta ao século XIX no momento de auge do Romantismo. Os poetas românticos identificavam o escritor com a figura do poeta-profeta, devido ao poder de sua imaginação; através dela, o poeta-profeta tinha revelações profundas que passavam despercebidas ao homem comum. Por sua vez, o poeta-profeta compartilhava essas revelações com a comunidade por meio de poderosas metáforas, que podiam ter um forte apelo político.

Precisamente, a poesia foi o género literário que mais apareceu nas páginas do *Free Goa* e a sua presença tornou-se mais evidente na segunda metade da década de 1950, assim como nos anos 1960 e 1961. Por sua vez, o poeta que mais esteve associado à cruzada do *Free Goa* pela independência goesa foi Manohar Sardessai (1925-2006). Filho do eminente escritor Laxmanrão Sardessai (1904-1986), também colaborador de *Free Goa*, escreveu alguns de seus poemas mais engajados enquanto estudava na Universidade de Sorbonne, em Paris. Escreveu principalmente em concani, mas também em marati, português, inglês e francês. No número de *Free Goa* de 10 de novembro de 1959, (p. 8), quando o conflito entre goeses e o regime Salazarista atingiu um ponto alto de tensão, Berta Menezes Bragança, então editora do *Free Goa*, publicou o poema de Sardessai, “My Goa”, escrito em 1955, enquanto o poeta estava em França. Em versos brancos e estrofes irregulares que mais do que seguir um padrão rimado pré-estabelecido são moldados pelo fervor político do poeta, Sardessai problematiza o habitual retrato colonial da paisagem goesa, verde e fértil, a Goa Dourada, e personifica Goa como um homem faminto, como muitos goeses da época, vítimas da administração colonial, paradoxalmente, mendigando comida na terra da fartura:

Land of cattle and of pastures green  
 Thirsty is my Goa for a drop of milk,  
 Fertile land, land of paddy fields,  
 My Goa goes begging for a grain of rice.

Na estrofe seguinte, a paisagem bucólica e perfumada de Goa, “Land of the perfume and of the Mogra and Champa flowers”, é retratada como um lugar sufocante em que “Goa can hardly breathe” porque “the air is filled with the gun-powdered smoke” da polícia colonial. Num crescendo, e num movimento da luz para a escuridão, Goa torna-se então a personificação dos Freedom Fighters a tremer de frio “In the Dark cells of Peniche”. Goa é então também representada através de um imaginário religioso complexo. Se em um verso Goa é retratada como “Land of goddesses, land of Shanta and of Mother Mary”, unindo a deusa hindu Shantadurga com a Virgem Maria, no verso seguinte essa mesma Goa é tragicamente retratada como morrendo na cruz dos portugueses: “My Goa sweats blood on the cross of the Portuguese”.

Por sua vez, por meio da personificação de Goa, o poema desconstrói alguns dos mitos associados com a Goa Dourada, democrática e crista, e assim contraria a afirmação de Salazar de que Goa era uma província do Império e não uma colônia, de modo a apoiar a tese de que em Portugal não havia um problema colonial (LOBO, 2018, p.6). O poema pode ser lido, conforme Assunção (2020), como um discurso contra-histórico, pois visa corrigir a imagem distorcida e romantizada que os portugueses passaram de Goa para justificar sua presença no subcontinente.

No número de *Free Goa* de 10 de novembro de 1959, p. 3, é reproduzido um dos poemas mais citados de Sardesai, também escrito em concani, “For your Sake” [Por teu bem]. Neste poema o Eu lírico dirige-se a Goa para dizer, ao estilo do conto “The Proof”, de Menezes Bragança, que apesar de aparentemente calmo, o goes apenas aguarda o momento da ação. Eventualmente, a raiva reprimida do goês vai sacudir Goa e se tornar tão poderosa que abrirá as portas das prisões dos portugueses. Como resultado, os goeses reconquistarão suas terras. Entretanto, com seus versos, o Eu Lírico planta as sementes da rebelião nos corações dos goeses:

And patiently do I stand  
 Plants, trees and mountains  
 The iron doors of the mighty prisons

Like wax will melt  
 But now, my wrath I devour  
 And await the moment,  
 Now, I do sow red seeds of fiery words  
 In the field of your Hearts.

Apesar do conteúdo político, a estética não é sacrificada na poesia de Sardessai. Pelo contrário. Somente obras literárias de grande valor literário, como a de Sardessai, podem, por um lado, perdurar no tempo e, pelo outro, atingir seu fim político; é o valor afetivo implícito na sutil metáfora literária que pode fazer do poema uma arma persuasiva que leva o leitor a experimentar vicariamente os problemas que o poeta articula e, eventualmente, movê-lo à ação. Por isso, não há incompatibilidade ou dissociação entre a poesia de Sardessai e o cenário político da época. Em vez disso, seus poemas, como fala Denis (2002, p. 178), entrelaçam a metafísica do Belo, do Bem e da Verdade. Estes três valores indissociáveis consagram a dupla missão estética e social do poeta e tornam-se muito eficazes no contexto da luta nacionalista.

Conforme explicado acima, Manohar Sardessai fez parte da rede literária do *Free Goa* que se estendeu a Portugal para incluir a poesia declaradamente engajada do homem de letras e ativista político português, Jaime Cortesão (1884-1960). No número do *Free Goa* de 6 de setembro de 1960, p. 5, Berta Menezes Bragança reproduz o poema “The Curse” [A maldição], que ela mesma traduziu do português para o inglês. O poema é acompanhado por um pequeno texto introdutório no que Cortesão, prosador e poeta, é apresentado como mais uma vítima intelectual do regime opressivo de Salazar. O editor destaca o empenho do poeta na luta pela libertação de Portugal da ditadura de Salazar desde o início. O poema foi escolhido para publicação, como atesta a editora, porque representa a angústia que vive o povo de Portugal, “esmagado e oprimido há 33 anos pelo regime tirânico do piedoso Salazar” (*Free Goa*, 1960, p.5; trauçãonossa)<sup>12</sup>. O tom irado e desesperado do poema serve para reforçar as ideias defendidas pelo jornal. Primeiro, como explica Lobo (2018 p.6-7), porque a ditadura impedia qualquer debate democrático em Portugal e, segundo, porque “o tom ditatorial do poder português sob Salazar tornou quase impossível qualquer tipo de negociação do

<sup>12</sup> “...crushed and oppressed for the last 33 years by the tyrannical rule of pious Salazar” (*Free Goa*, 1960, p.5).

problema goês pois Salazar tinha consciência de que um dos suportes da sua própria ditadura era a sobrevivência do Império” (LOBO, 2018, p. 6). Esta poesia, escrita por goeses ou por portugueses, tinha um referente comum: a luta contra um inimigo comum, a tirania do regime de Salazar.

Se a partir de Denis (2002, p.178), pode-se afirmar que Sardessai harmoniza a “transitividade do discurso político com a intransitividade da poesia”, ou seja, ele concilia o conteúdo de sua poesia política com a qualidade de sua metáfora, na poesia de Cortesão o conteúdo parece prevalecer sobre a forma, pois o seu Eu lírico se empenha em dar voz à fúria dos portugueses contra as injustiças do salazarismo e, nas palavras de Denis (2002, p.79-80), ele quer que seu trabalho tenha um efeito imediato em sua sociedade. Em estrofe após estrofe, essa ânsia se traduz na sintaxe simples e no vocabulário transparente dos versos para não deixar dúvidas sobre sua mensagem política. Onde Sardessai, com conotações líricas, cobre o homem comum goês com as vestes do sofrimento extremo, Cortesão desmonta abertamente a imagem autoconstruída de Salazar do homem piedoso para vesti-lo com as roupas do assassino, de forte apelo entre todos os leitores. Na primeira estrofe, através da metáfora estendida das vestes, Salazar é apresentado como um “vil fariseu que quer passar por” um sábio no templo”. Na estrofe seguinte, o Eu lírico afirma que o ódio de Salazar à Liberdade, Razão e Verdade --a tríade associada à democracia-- que extinguiu a esperança em todos os lares portugueses, transformou-o numa ave de rapina que se alimenta da dor dos portugueses. Enquanto no poema de Sardessai o mal é resultado das forças mais impessoais do colonialismo, no de Cortesão a figura de Salazar é equiparada à de Lúcifer, de quem os animais e as pessoas fogem, pois ele é a personificação do assassino:

Passas e mirra a erva nos caminhos,  
 As aves, com terror, fogem aos ninhos  
 E ao ver-te o vulto gélido e felino,  
 Mulheres e mães, lembrando os lastimosos  
 Casos de irmãos, de filhos ou de esposos,  
 Bradam crispadas as mãos: Assassino! Assassino!<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Tradução de Berta Menezes Bragança:

You pass and the grass withers in the paths,  
 in terror the birds flee from their nests,  
 and seeing your form cold and feline,  
 wives and mothers remembering the pitiful

Ao estilo de Walt Whitman, o Eu Lírico faz questão de afirmar que o seu grito não é individual, mas contém multidões, pois dá voz à ira de todos os portugueses: “São as multidões que rugem num só grito”.

Um poema posterior de Manohar Sardessai, “Vade Retro Satanas”, que foi publicado em *Free Goa* em 10 de dezembro de 1961, Vol. 9, N. 5, página 1, quando era iminente a entrada da Índia em Goa, a figura de Satã é também utilizada para personificar o colonialismo revelando assim, por um lado, um discurso em comum entre os poetas desta rede literária e, pelo outro como o fato que, à medida que a situação política atinge um ponto de alta tensão, o conteúdo parece se impor ao estilo, também na poesia de Sardessai:

Vade retro Satanas  
Full is the cup of sin  
Our sea is enough deep  
For you and your kin.

Na mesma página, e fazendo eco do poema de Sardessai, Berta Menezes Bragança publicou o artigo “Enough of Words. Meet the Grave Provocation” [Basta de Palavras. Enfrentem essa provocação alarmante”] (*Free Goa*, 10 de dezembro de 1961, Vol. 9, N. 5, página 1), instando o governo indiano a pôr fim à sua indecisão e entrar no território goês.

A literatura de Cortesão é um exemplo claro de literatura doutrinária com um propósito definido: influenciar o contexto social e político da época, mesmo que isso significasse sacrificar sua longa existência no panteão literário. Como a maior parte da literatura doutrinária, a identificação do Eu Lírico de Cortesão com o povo português no poema expressa o que Denis define como “uma visão holística do social” (2002, p.181) que costuma perpassar a literatura engajada; ou seja, o objetivo desta união é tornar manifesto o desejo de que o conjunto orgânico da sociedade não seja destruído por um regime político injusto, neste caso, o regime salazarista, que, nas palavras de Machado et aliae, foi representado em *Goa Livre* não apenas como “um fracasso total como ‘civilizador’, mas como historicamente o mais violento, antidemocrático e culturalmente desrespeitoso de todos os colonialistas” (inédito, p. 4).

---

cases of brothers, sons, and husbands,  
hands wrinkled cry: Assassin! Assassin!

Neste ponto, a rede literária do *Free Goa* volta aos poetas goeses. Primeiro com um poema de Manohar Sardessai, escrito em Paris em 1954, e publicado na edição de *Free Goa* de 10 de agosto de 1960, Vol. 7, N.21, p. 1, na mesma página em que o artigo intitulado “India’s Independence” elogia a conquista da Índia de sua libertação da Grã-Bretanha. No artigo igualam-se a façanha dos indianos à coragem dos Freedom Fighters “que deram as suas preciosas vidas, massacrados a sangue frio pelas balas dos colonialistas portugueses nas fronteiras de Goa, em Banda, nas profundezas do túnel em Caranzol, em Dodamarg” (1960, p.1; tradução nossa)<sup>14</sup>. Unificando o discurso da Índia e de Goa, *Free Goa* dedica o artigo e o poema “à memória dos bravos mártires pela Independência de Goa, pela qual fizeram o sacrifício supremo das suas vidas” (1960, p.1; tradução nossa)<sup>15</sup>. Da mesma perspectiva, o poema de Sardessai exalta a liberdade da Índia que os tornou, mais uma vez, senhores de sua terra, por meio de um Eu Lírico em primeira pessoa do plural que inclui goeses entre os indianos:

We are the Masters of our Land, today  
 We are the Masters of our Land.  
 To-day, the yoke of the Foreigner’s Tyranny  
 Lies broken in the dust.

Em seguida, o poema chama todos os goeses, cristãos e hindus, a se unirem na luta contra o colonizador. Esse clamor por união é reforçado quando o Eu lírico iguala o rio Mandovi, que cruza o território goes, ao Ganges, chamando suas águas de “santas”. Somente suas águas purificadoras lavarão todos os vestígios do colonialismo:

To-day let us take a bath  
 In the holy waters of the Mandovi.  
 The dirt accumulated for over centuries  
 Is all washed off.  
 And to-day, before us there stands a new life.

<sup>14</sup> “who had laid down their precious lives, butchered in cold blood by the Portuguese colonialist bullets on the borders of Goa, at Banda, in the depths of the tunnel at Caranzol, at Dodamarg” (1960, p. 1)

<sup>15</sup> “memory of the brave martyrs...and pledges to carry on the fight for the vindication of the great Ideal, the completion of India’s Independence, through the Independence of Goa, for which they made supreme sacrifice of their lives” (1960, p.1).

Relacionar goeses e índianos no poema reforça, como aponta Lobo, “a ideia defendida por TB Cunha desde a década de 1920 de que goeses e outros índianos, incluindo representantes do novo Estado indiano, deveriam assumir que os territórios sob domínio português eram parte integrante da Índia e seu povo parte da nação indiana” (2018, p.5-6). Essa mesma ideia também é expressa no poema significativamente intitulado “The Nuptials of Goan Revolution” [“As Núpcias da Revolução Goesa”] do poeta bengalense Hari Narayan Vidrohi, oferecido como homenagem a Berta Menezes Bragança quando ela se dirigiu a um comício político em Hhansai durante sua turnê pelo norte da Índia. O poema foi publicado em *Free Goa* em 10 de outubro de 1961, p. 5, dois meses antes da Índia entrar em Goa. O poema chama todos os goeses à ação para emular outro Jallianwalla Bagh, o massacre que ocorreu em Amritsar em 13 de abril de 1919, quando o general de brigada Reginald Dyer ordenou que as tropas do exército indiano britânico atirassem contra uma multidão de civis desarmados no Punjab. Naquela ocasião, quatrocentos índianos, incluindo crianças, foram mortos:

Come, that Goa is another Jalianwalla!  
 Rise O' friends, Rise O' Comrades  
 March ahead, lead forward  
 Lead a martyr's step and *Free Goa*.

Depois de retratar essa cena comovente, Vidrohi diz aos poetas goeses que seu momento chegou. Suas musas não devem cantar sobre amor: “o muse no more for you the songs of romance and love”, se utilizando da sangue como tinta, “Words with the ink of blood”, devem seguir o exemplo dos martires de Jalliamwalla: “For you, the battle song on every tongue,/For you, the heroic tunes of sacrifice and service”.

Também, como parte da rede literária de esquerda, empenhada em expressar a solidariedade anticolonial, em 25 de junho de 1960, p. 7 foi publicado em *Free Goa* o poema “There is Victory for Africa” [A vitória de África é possível] de Kwame Nkurumah (1909-1972) para que os goeses também se inspirassem na luta de África pela liberdade. Na época, Nkurumah era um líder político e ativista a favor da descolonização da África e fundador do movimento pan-africano. Também, em estilo whitmaniano, o Eu Lírico de Nkurumah convoca seus companheiros africanos, homens e mulheres, à ação:

Sons of Africa, arise;  
 Girls of Africa rise and shine;

In the name of the Great Africa,  
We shall fight and conquer now.

O estilo simples e direto dos poemas de Nkurumah, Vidrohi e Cortesão mostram que seu objetivo é estabelecer uma certa transitividade entre o poema e seu efeito direto sobre a sociedade. Embora isso não implique uma renúncia aos valores literários, é evidente que o poeta busca certa simplicidade no estilo para que ele alcance um público mais amplo de maneira mais rápida. Em todos eles, o referente é claro: a luta colonial pela libertação de Goa e das colônias africanas, e o desejo de derrubar o regime de Salazar em Portugal. A escolha dos poemas reforça, assim, o desejo dos editores do *Free Goa* de unir os diferentes povos colonizados pelos portugueses como também expresso nas diversas notícias publicadas nas páginas do jornal sobre os últimos desenvolvimentos políticos nas colônias africanas. Como observam Machado et aliae, (inédito, p. 6): “um olhar abrangente sobre *Free Goa* permite-nos aprofundar a nossa compreensão de uma consciência política comum e da solidariedade anticolonial entre as elites políticas das colônias portuguesas”, o que se torna evidente em os muitos artigos publicados no jornal sobre os excessos do colonizador português, bem como a resistência heróica do colonizado.

#### 4 Palavras Finais

Tal como os artigos do *Free Goa*, estas narrativas literárias funcionam como uma rede de textos anticoloniais que unem os goeses às outras colônias em África, e mesmo aos portugueses sob o jugo do salazarismo para confrontar efectivamente a história colonial. Se, como explica Assunção (2020), TB Cunha em seu famoso ensaio “A desnacionalização dos goeses” (1944), tentou mostrar como os goeses foram desnacionalizados pelas forças coloniais ao longo da história, os contos e poemas no *Free Goa* pediam uma revisão desse discurso histórico para que houvesse um processo de renacionalização que reunificasse os goeses com as suas raízes nativas. Seja em prosa ou em verso, estas obras literárias, serviram para reforçar a ideia passada em cada página do *Free Goa* de que, como explica Lobo (2018, p. 6), “o desejo de se libertar de Portugal e fazer parte do novo estado indiano não era o desejo de meia dúzia de hindus ou católicos radicais lunáticos, mas a vontade de grande parte do povo goês, que não conseguia se expressar devido ao sistema ditatorial repressivo”. E a literatura engajada, em metáforas elaboradas

ou diretas, mais acessíveis ao público em geral e com um apelo mais forte do que os tratados políticos ou históricos, foi de grande relevância para o esforço político dos Freedom Fighters.

## **Bibliografia**

ASSUNÇÃO, M. F. M de. Uma analítica goesa da colonialidade no ensaio *The Denationalisation of Goans* (1944) de Tristão Bragança Cunha. In: Bento, Luiz Carlos; Godoi Rodrigo Tavares; Passos, Antônio (Orgs) *Historiografia Crítica: Ensaios, analítica e hermenêutica da História*. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

BARRETO, A. Beautiful Goa. *Free Goa*. 10 de fevereiro de 1960, Vol. 7, N.9, p. 1.

BRAGANÇA, B. M. Out with Traitors. *Free Goa*. 10 de fevereiro de 1960, Vol. 7, N.9, p. 1.

BRAGANÇA, B. M. Enough of Words. Meet the Grave Provocation. *Free Goa*. 10 de dezembro de 1961, Vol. 9, N. 5, page 1.

BRAGANÇA, T. M. New Deal for Liberation. *Free Goa* 10 de abril de 1957, p.1.

BRAGANÇA, T. M. Republic Day 1957. *Free Goa*, 25 de janeiro de 1957, Vol. 4, N. 7, p. 1.

CHAND. M. P. True Conversion. *Free Goa*. 10 de abril de, 1957, pp. 11-12.

CORTESÃO, J. The Curse. *Free Goa* of 6 de setembro de 1960, p. 5.

DENIS, B. *Literatura e Engajamento. De Pascal a Sartre*. Tradução Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Santa Catarina: EDUSC, 2002.

FIGUEIREDO, P. C. A de. A mulher indo-portuguesa: Instrução e Educação. In: *Boletim do Instituto Vasco da Gama*, No. 12 (1930), (pp. 42-65), p. 42.

GOPAL, M. *Munshi Premchand. A Literary Biography*. Bombay, Calcuta, New Delhi, Madras, Lucknow, London, New York: 1964.

GOSWAMI, K. Prem Chand through His Letters. In: *Indian Literature*, vol. 27, no. 3 (101), 1984, pp. 98–110. JSTOR, [www.jstor.org/stable/24158724](http://www.jstor.org/stable/24158724). Access 24 de setembro de 2019.

LOBO, S. A. The Return to Indiannes. Goa Nationalism in the 1920s In: *Goa 2011. Reviewing and Recovering 50 Years Later*. Savio Abreu & Rudolgh C. Heredia, eds. New Delhi: Concept Publishing Co., 2014.

LOBO, S. A. Libertação e anticolonialismo solidário no jornal *Free Goa*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS E MEMÓRIA, “ÁFRICA NA IMPRENSA COLONIAL E A A IMPRENSA COLONIAL NA ÁFRICA” 6 de novembro de 2018, Arquivo Histórico de Moçambique e GIEIPC-IP, Universidade Eduardo Mondlane, Complexo Pedagógico.

MACHADO, A, COSTA, C. M, LOBO, S. A. Colonial Periodical Press as Form and Space of Resistance: A Comparative Study within the 20th Century Portuguese Empire. (inédito).

NKURUMAH, K. There is Victory for Africa. *Free Goa*, 25 de junho de 1960, p. 7.

PRATT, M. L. The Short Story. The Long and the Short of It. In: Charles E. May (Org.) *The New Short Stories Series*. Ohio University Press, 1994, pp. 90-113.

SARDESSAI, Manohar. For your Sake. *Free Goa*. 10 de novembro de 1959, p. 3.

SARDESSAI, M. My Goa. *Free Goa*, 10 de novembro, 1959, p. 8.

SAR DESSAI, M. The Noose of Words. *Free Goa*, 25 de junho, 1960, page 7.

SARDESSAI, M. India's Independence. *Free Goa*. 10 de agosto, 1960, Vol. 7, N.21, p. 1.

SARDESSAI, M. Vade Retro Satanas. *Free Goa*, December 10th, 1961, Vol. 9, N. 5, p. 1.

SARTRE, J. P. *What is Literature?* Bernard Frechtman, tradutor. New York: Philosophical Library, 1949.

VIDROHI, H. N. The Nuptial of Goan Revolution. In: *Free Goa* on 10 de outubro de 1961, p. 5.

Data de submissão: 28/06/2022

Data de aprovação: 07/07/2022



## **Imprensa e literatura: texto, contexto e intertexto na Goa colonial (1930-1945)**

### ***Press and literature: text, context and intertext in colonial Goa (1930-1945)***

Adelaide Maria Vieira Machado

Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa / Portugal

adelaidemachado@sapo.pt

<http://orcid.org/0000-0003-3702-0569>

**Resumo:** Na importante ligação entre imprensa e literatura procuramos salientar em contexto colonial a forma como o texto literário influencia e é influenciado pelos lugares em que surge e as formas de leitura que promove. Destacamos em termos teórico e metodológicos qual o impacto dessa ligação na emancipação dos povos que a história conectou. O caso goês surge como paradigmático da complexidade destes cruzamentos culturais.

**Palavras-chave:** Goa; Cultura; Colonialismo; Laicismo; Texto literário; Literatura; Crítica anticolonial; Leituras e formas de escrita

**Abstract:** In the important connection between the press and literature, we try to highlight in a colonial context how the literary text influences and is influenced by the places in which it appears and the forms of reading that promotes. We highlight in theoretical and methodological terms what the impact of this connection on the emancipation of the peoples that history connected. The Goan case emerges as a paradigm of the complexity of these cultural intersections.

**Keywords:** Goa; Culture; Colonialism; Secularism; Literary text; Literature; Anticolonial criticism; Reading and writing forms

O Ato Colonial, primeira lei constitucional que saiu do golpe militar de 1926 em Portugal no começo da ditadura de Salazar, visava instituir duas coisas: a ligação orgânica de submissão das colônias à metrópole; a estabilização da diferença entre cidadania de primeira, a metropolitana, e cidadania de segunda, a colonial, para os naturais assimilados, sujeitos aos mesmos deveres, mas sem os mesmos direitos. Salientaremos neste recorte a importância do texto literário, divulgado e vulgarizado pela imprensa periódica em Goa, enquanto colônia portuguesa (1505-1961), na construção de um discurso identitário próprio, pelo viés da cultura, funcionando como veículo de disseminação cultural e literária, por excelência.

Edward Tylor (1832-1917) definiu cultura de forma ampla, como fruto da criação humana, como algo que continha em si o todo complexo que incluía o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes, e qualquer outro hábito e capacidade adquiridos pelo homem (1865). Das suas experiências no contacto com várias culturas, esse autor extraiu a unidade do termo Cultura como singular comum. Franz Boas (1858-1942) (1966) complementou essa noção, partindo da certeza da pluralidade e diversidade de culturas existentes e chegando a conceitos de particularidade de uma cultura local, mas como produto da aceitação de várias culturas diferentes, recompostas em algo único e particular.

A partir dessas primeiras definições de modernidade do termo Cultura chegamos facilmente à compreensão daquele que entendemos ser o moderno conceito de cultura que, assimilando na tensão e na relação dinâmica entre unidade e diversidade, no cruzamento entre pluralidades e a singularidades, procura sobretudo a não hierarquização das culturas. No caso de Goa, a imprensa periódica e a produção cultural editadas no período colonial são a expressão de uma cultura própria, com todas as contradições que o colonialismo e, depois, o nacionalismo lhe impõem. Para além disso, é preciso atentar a peculiaridade do suporte que é a imprensa periódica, um dos veículos por excelência da cultura escrita, que abre para o papel atribuído pela sociedade em questão à palavra escrita, às formas e suportes da mesma e aos tempos e modos de leitura. A importância da materialidade da palavra escrita, no caso, no jornal e na revista, é demonstrada pelo lugar que ocupa na produção de conhecimento e nas relações com os agentes envolvidos, escritores, jornalistas, editores, leitores, e destes com o poder. Uma publicação periódica, vista como fonte, mas também como matéria de estudo, ajuda-

nos na compreensão do texto produzido nesse suporte, enquanto objeto de apropriações várias, que conduzem a atribuições de significado diversas, refletidas nas decisões de publicação, nas intervenções exteriores e nos vários tipos de mediação possíveis, fundamentais para descortinar o sentido e a inteligibilidade do trabalho em proposição. Acompanhando Chartier, queremos desvendar “o significado dos textos entre restrições transgredidas e liberdades refreadas” (2014:46).

Partindo da proposta comparatista que Marc Bloch apresentou (D’Assunção, 2014: 277) e que se tem vindo a apurar por novos caminhos, através do debate dos últimos cem anos até aos dias de hoje, em torno da ideia de transnacionalidade partindo de realidades culturais, que ao cruzarem-se transbordam fronteiras e criam novos modelos relacionais de apreensão entre o local e o global, ao serviço da compreensão do mundo atual. As histórias conectadas de Subrahmanyam (2007:253) seguem essa linha, pela qual, tal como em Gruzinski (2003), se pretendeu fugir ao eurocentrismo que reduziu a comparação ao olhar no espelho o modelo ocidental e a confrontar-se ou equiparar-se com ele. Na verdade, mesmo esses novos modelos relacionais (Zimmermann; Werner, 2003:83) que vimos referindo - comparatismo, transculturalidade, cruzamentos, interconexões ou entrelaçamentos - só adquirem a validade se se situarem num ponto de observação crítico, isto é, se houver um esforço de questionar hierarquias e modos de ver tradicionais, porque desta atitude científica depende o sucesso, não só de uma teorização e metodologia acertada, mas da constante renovação do conhecimento.

O caso goês que aqui pretendemos descortinar, dentro do contexto e dos parâmetros já referidos, apresenta-se como paradigmático dessa dinâmica relacional, já que é um lugar de cruzamento de histórias e culturas com resultados inovadores que importa apurar, compreender e divulgar. Uma ideia de cultura alargada (Cuiche, 1999) mostra-nos que da unidade à diversidade e vice-versa constrói-se uma relação dinâmica que estrutura o conceito de cultura que presidirá ao estudo que agora se apresenta. Neste enquadramento a importância da produção literária, divulgada e vulgarizada pela imprensa nas décadas de 1930 e 1940 em Goa, torna-se incontornável, se pensarmos no poder de contestação e resistência vindo de movimentos culturais a que a elite intelectual goesa não era alheia. No embate com a censura, a literatura foi fundamental como veículo de crítica e propaganda de ideias, capaz de chegar mais longe em termos de público e mentalidades, além de, contornar mais

facilmente os rigores da censura prévia, em comparação com as matérias políticas. O texto literário ocupou, no contexto apresentado, um lugar fulcral no equacionamento desta cultura de oposição e resistência que pretendemos situar e definir, e da rede intelectual a ela ligada.

A intelectualidade goesa cedo se salientou nesse combate através de uma produção regular de jornalismo cultural e político, e na existência ativa da figura do intelectual engajado ligado a redes e movimentos, que não se via a si próprio como político, mas que queria intervir beneficentemente na sociedade. A imprensa periódica ocupou um lugar fundamental no reconhecimento de redes de contato e rutura, e no mapeamento intelectual de oposição à ditadura. Saída de uma linha republicana e democrática goesa, descortinamos a denúncia política da legislação ditatorial e a diferença que ela representava em relação ao passado conectado entre Goa e Portugal, representando um recuo severo, irreversível para muitos, do projeto de autonomia federada que se iniciara em ligação a algumas correntes intelectuais da 1ª República em Portugal (1910-1926). A denúncia revelava, ao mesmo tempo, a necessidade de ação e a existência concertada de núcleos de oposição que demonstravam ser impossível aceitar e conviver com as medidas de repressão e censura que estavam a paralisar o desenvolvimento político e cultural de Goa. A uniformização forçada em termos políticos, com o esvaziamento dos poderes locais intermédios, determinados pela ditadura de Salazar, com a produção do Ato Colonial e da carta orgânica imperial, punha em causa o princípio democrático da igualdade e da cidadania, que já faziam parte do caderno reivindicativo da elite goesa com sólidas tradições de crítica e debate. A aproximação, que se foi cimentando, com a luta anticolonial na Índia inglesa, e a colagem a muitas das reivindicações autonómicas e às formas de luta dos movimentos dos *freedom fighters*, reforçou a posição dos que defendiam que a libertação de Goa não podia passar nem pelos estatutos de autonomia ou independência, mas sim pela adesão a uma União Indiana livre do jugo dos impérios (XXX, 2020).

O direito a uma cultura própria surgia como um direito político, em ligação com o direito de cidadania integral e democrático, cuja ideia de igualdade se apresentava na riqueza da existência, respeitando a diversidade de tempos e lugares, por contraste com aquela que era oferecida aos cidadãos dos impérios pelos estados colonialistas. Desta forma, como parte integrante da cultura goesa, a literatura e a imprensa, partindo de um tronco comum, foram tratadas como meios de superação

e ressurgimento cultural e nacional, em complemento e através do uso das línguas vernáculas. A contextualização recorrente permitiu descortinar as relações entre os vários agentes, envolvidos na divulgação de informação e do conhecimento, nas redes de poder, na oposição, e através da análise dos vários discursos e leituras que a imprensa periódica mobilizou nas ações concretas que dinamizou (XXX, 2021). Incluso na própria definição de mediação está, como se sabe, a intervenção ativa na criação de novas realidades/representações, como espaço fundador das mesmas, e nesta medida, a imprensa colonial em contexto imperial comportou os vários discursos, quer de propaganda aos regimes coloniais, quer de oposição e resistência aos mesmos. Neste último caso procurou, mesmo em momentos de ditadura e censura, responder às situações de rutura que as relações coloniais levantavam, e alimentar o debate possível ao contornar a censura e, sempre que possível recorrendo à liberdade dos espaços de exílio e à clandestinidade. A imprensa e o estilo jornalístico eram já o reflexo de uma modernidade globalizada que fazia da literatura o veículo de apelo a mudanças sociais, denunciando através da publicação do texto literário na imprensa, os dramas de género e o cruzamento com as limitações que as castas e as classes iam introduzindo. Neste enquadramento, o intelectual enquanto escritor era definido como aquele que ligava cultura e política, assumindo cada vez mais o papel de mediador entre o povo e o poder.

A partir do estudo contextualizado por meio da atuação de intelectuais, jornais e jornalistas, pode comprovar-se a existência de uma corrente goesa contra a ditadura, que desde 1930 vinha a assumir uma cultura política de oposição e resistência e a sofrer as medidas repressivas do governo português. Várias soluções e alternativas estavam ainda em discussão, mas tornou-se bastante mais claro que existia em Goa uma cultura democrática firmada, que era incompatível com a mundividência do regime autoritário de Lisboa. A ideia intelectual de democracia prendia-se em contexto internacional com o nascimento, na transição dos séculos 19 para o 20, de várias correntes culturais e políticas que importa enquadrar no mundo global em que surgiram, isto é, no cruzamento de histórias entre povos, raças, classes, castas e géneros, que complexificam as dicotomias entre oprimidos e opressores entre colonizados e colonizadores (Cooper, 2014). Seria um erro de interpretação pensar que as teorizações em torno do conceito de democracia se podem limitar ao Ocidente e que o conceito não incorporou naquilo que é hoje, toda a história de revoluções, lutas

de libertação e independências no mundo dos impérios coloniais, e no mundo pós-colonial: “A disposição global da democracia, como um efeito ou atitude de inclusividade infinita ou como predicador da interligação de si com o mundo, foi intensificado por uma viragem ética na cena transnacional do pensamento político do início do século XX, nascido em si mesmo do encontro colonial.”[Tradução nossa]<sup>1</sup> (Gandhi, 2014:1)

É em ligação com este contexto global que não podemos esquecer o intercâmbio de mundivisões existentes no espaço colonial nos mais diversos graus e, por essa via, entender o contributo para a teorização da democracia que nasceu do processo das lutas por autonomia e libertação no seio dos vários impérios. A circulação das elites intelectuais das colónias vai criar uma dinâmica atualizada de transversalidades que, em consequência das atitudes dos regimes autoritários, levará a proximidades de movimentos comuns compostos por antifascistas e anticolonialistas das várias latitudes. Esta dimensão da democracia intelectualizada e reflexiva sobre si mesma, enquanto espaço redentor capaz de libertar subalternos e reformar colonizadores, vai pautar o debate e as literaturas da época ao abrir para temas e soluções variados, que a questão colonial e as minorias punham na agenda política do dia.

Naturalmente que o sujeito/cidadão imperial, tal como foi sendo definido e legislado nos vários espaços de colonização europeia, não tinha uma igualdade política em termos dos chamados direitos de cidadania. Esse foi um dos pontos chave das insurgências, isto é, o conhecimento perfeito das elites nativas dos direitos e deveres da cidadania, individual e coletiva, deu-lhes a exata medida para que a comparação com a cidadania metropolitana acontecesse. Por outro lado, o cidadão metropolitano que levara boa parte do século 19 a lutar, sem sucesso, pelo direito ao sufrágio universal, encontrava agora nos conceitos de minoria e subalternidades de género, raça e classe, outras fontes de inspiração e luta. No mundo colonizado, a comparação entre os cidadãos e os súbditos imperiais, levou à incorporação na luta dos segundos o direito à cidadania plena, enquanto promessa de igualdade (Jayal, 2013), fatores de pertença e identidade, que moldaram os vários nacionalismos no campo da oposição. Faz-se,

---

<sup>1</sup> “The global disposition of democracy, as an affect or attitude of infinite inclusivity or as predicating the interconnection of self and the world, was intensified by an ethical turn in the transnational scene of early twentieth-century political thought, itself born of colonial encounter.”

portanto, necessário perguntar, no âmbito da política, como lidar com o equilíbrio ou a justaposição, numa sociedade colonial, entre a cidadania e a identidade nacional, mais, entre uma ideia de cidadania e uma dada identidade cultural? A novidade que o século 20 trazia, em resposta a um modelo autoritário, centralizador e expansionista de império colonial, era precisamente uma vontade de equacionar autónoma e democraticamente a possibilidade da construção de unidades/igualdades políticas, no seio das diversidades culturais e das diferenças sociais (Harvey,2004:95). Este embate acabou por moldar a evolução da ideia de democracia, com um entendimento crescente de que só a sua praxis podia promover a verdadeira cidadania e o cidadão responsável. A ideia de que a democracia política, enquanto o direito de todos participarem na esfera pública, de elegerem os seus representantes, ou serem eleitos como tais, era um processo que dependia de várias etapas educacionais que antecederiam a conceção de cidadania plena começava a ser questionada pelos vários quadrantes progressivos e progressistas que temos vindo a definir. Estes, entendiam que só o alargamento da igualdade política poderia garantir e revelar a vocação natural da democracia enquanto praxis, e nesse sentido, para estas correntes de pensamento a vivência democrática era incompatível com a existência da situação colonial.

Tal como a ideia de democracia, a ideia de cidadania não é estanque, mas dinâmica, querendo dizer que os seus agentes e decisores foram-se alterando, bem como o discurso que os definiu perante a narrativa que os delineava (Cooper, 2008:21). Depois da história dos reis e da história das civilizações, a história dos povos começava a ser escrita com toda a alteração de protagonismo que o homem-massificado, produto do coletivo, vinha trazer. A figura do intelectual dava a consistência necessária a estes cruzamentos culturais e políticos de histórias que se conectavam. Não será, pois, demais lembrar que os grupos intelectuais que se formaram na transição do século 19 para o 20 eram na sua constituição transversais à sociedade, isto é, acompanhavam o perfil alargado da principais forças políticas, liberais, socialistas e conservadores; e enquanto alguns mantinham a sua independência política (Benda,1927), outros funcionavam como ideólogos de serviço dos vários regimes como consultores especializados, ou como militantes empenhados. Enquanto grupos ou movimentos, a imprensa periódica foi o seu meio de intervenção na realidade (XXX, 2018), exprimindo-se através de um manifesto e dos seus desdobramentos mantidos do primeiro ao último número, e cujos agentes, enquanto elites

intelectuais ou força de trabalho, não conheciam as fronteiras imperiais e permitiam-se relações transversais de apoios, oposições e resistências. No que dizia respeito aos colonizados, quer a liberdade de escolha, quer a reciprocidade de trocas com a metrópole, estavam intrinsecamente comprometidas desde o início, motivando na mesma medida oposições e resistências em redes intelectuais, que são as que aqui nos importa evidenciar como o princípio do fim dos impérios coloniais.

No caso vertente, a ideia de império colonial português, enquanto tal, nasceu como os restantes do interesse expansionista de todas as potências europeias que levou à criação de regras de ocupação do espaço geográfico colonizado (Alexandre, 1993:1117). A ocupação histórica que favorecia os portugueses, foi na mencionada Conferência de Berlim substituída, definitivamente, pela obrigação em *civilizar* e promover o desenvolvimento económico dos espaços sob tutela colonialista. O regime republicano estabeleceu algumas mudanças estruturantes nas relações entre a metrópole e as colónias. Assumiu, pelo menos em teoria, perante as potências europeias, a missão civilizadora, adotando ou não – a depender da colónia - uma política de assimilação nativa, ao mesmo tempo, que apostava na descentralização administrativa (Silva, 2016:323). Algumas correntes republicanas, que tinham eco e apoio nas elites coloniais nativas e europeias, eram defensoras de processos tendentes à autonomia completa e independência das colónias, enquadrados ou não, numa ideia de império de províncias federado, que fazia parte da idiosincrasia republicana, tais como a laicização da sociedade e a liberdade de consciência e culto. Parte importante da construção do anticolonialismo e das emancipações sucessivas do século 20, o laicismo foi facilmente incorporado como reforço de pertença, para além do discurso colonialista das diferenças culturais e raciais, permitindo a construção de identidades nacionais a partir de histórias conectadas, e de culturas híbridas, que comportavam a diferença religiosa. Adquiriu por esta via várias formas de relacionamento com a religião, a história e a cultura, mas a que nos interessa aqui destacar é a contribuição importante na formação do espírito crítico, para o questionar de certezas absolutas que caracterizam a literatura secular.

Em Goa, este processo dinâmico que incluiu esta discussão aberta pelos governo e parlamento centrais e que, ao nível do poder local colonial se traduziu em órgãos como o Conselho do Governo, onde chegou a haver mais membros eleitos localmente que nomeados pelo

governo central, fez que com que uma boa parte da elite intelectual goesa aderisse ao ideal democrático e liberal, acreditando que estava em curso uma alteração significativa das relações coloniais (Lobo, 2013). Como resultado as elites hindu e católica, sem perder de vista a luta contra o Império britânico na vizinha Índia, julgaram ter um caminho próprio de democratização, e conseqüente libertação do poder colonialista, a que o golpe que levou à ditadura rapidamente pôs fim, assim como à pretensões políticas que reuniam vários sectores intelectuais goeses e portugueses. A legislação colonial que se seguiu com o golpe de 1926, em sentido contrário do desejado, reforçou as alianças transversais de resistência, que em Goa levaram a algumas iniciativas conjuntas entre católicos e hindus, enquanto exemplo de uma cultura de oposição que aquelas medidas ditatoriais provocaram um pouco por todo o império.

É o indiferentismo, a cegueira intelectual e a aberração da nossa gente culta e pensante que concorre ao estado atual deplorável da sociedade [goesa]. Há que corrigir tudo isto. Urge, pois, a própria juventude se unir agora numa liga reformista e empreender, sem desânimos, reformas no campo cultural, educativo e social, emendando erros passados e acabando com as fórmulas caducas e com as superstições, organizando para tanto conferências, gabinetes de leitura e uma sã propaganda intensa e permanente por intermédio dum organismo próprio e adequado, e tomando, por sua vez, cada membro da liga o compromisso solene de cumprir estritamente as clausulas que forem estipuladas. É necessário que essa liga combata sem tréguas o fanatismo religioso e os preconceitos que dele derivam e promova a aproximação de todas as religiões, insuflando do animo de todos os sentimentos de igualdade e fraternidade. (Nagorcencar, 1936:3)

No contexto histórico definido dos anos 30 e 40 do século 20, deram-se os grandes debates em torno de revoluções e emancipação dos povos. Esta frente em Goa abria diretamente para a luta contra a ditadura e o colonialismo portugueses, ao mesmo tempo que divulgava o pensamento e a ação das diversas oposições espalhadas pelo império e no exílio. Em ligação direta com o direito à emancipação dos povos, a Índia britânica aparecia como um espaço de debate entre várias correntes políticas transversais às diversas religiões e minorias, seguida de perto e partilhada em Goa. O Ato Colonial veio alargar este leque de descontentamento e promover e clarificar o separar das águas, porque obrigou, como vimos,

a escolhas mais finas na malha política goesa, entre apoio ou oposição declaradas, bem como promoveu e reforçou as alianças entre setores das elites intelectuais católica e hindu. Foi a partir daí, em torno da ideia e pensamento democráticos concretizados numa cidadania plena em liberdade de consciência e culto, que se procuraram parcerias dentro e fora de Goa, divulgando um debate em curso, que, ao opor-se ao fascismo, nazismo e imperialismos, abria para outras discussões já no campo democrático e dos democratas, afirmando aí o seu lugar e pontos de vista.

A ideia de cultura, com que se iniciou esse estudo, e de como a sua teorização atualizada, enquanto relação dinâmica entre a unidade do singular comum do termo cultura e a particularidade admitida na diversidade de todas as culturas nos vários lugares, foi aqui entendida enquanto produto da relação espaço/tempo que os vai definindo. O desdobramento desta noção de cultura de viés histórico e antropológico, conduziu necessariamente a um entrosamento com o campo literário (Bourdieu, 1996; Williams, 1983) em tempo e lugares coloniais, e à descoberta de uma vontade consciente de intervenção engajada na transformação cultural, social e política (Santos, 2007:3). Se a literatura pode ter um papel regulador ao acompanhar a ideologia dominante e as suas representações (Eagleton, 2000), ela tem também a capacidade de intervir na reabilitação de saberes e experiências revolucionárias e emancipatórias desautorizadas ou silenciadas (Canelo, 2018:217).

Os princípios do Ato Colonial, e em particular a sua fraseologia infeliz, mostram que a velha e imemorial ideia de essência orgânica e sujeição perpétua dominam as mentes do estadista português. A ideia imperial é repetidamente enfatizada e pregada. A nação está sendo educada no imperialismo e tentativas concertadas são feitas para criar uma consciência imperial. O império – palavra muito infeliz e ofensiva – é pregado como essencial para a existência de Portugal como nação independente. (Fernandes, 1934:14.1)

As estreitas ligações entre correntes de pensamento político e a prática da literatura vieram comprovar a importância da produção literária, divulgada pela imprensa nas décadas de 1930 e inícios da década de 1940 em Goa, revelando-se incontornável, se pensarmos no poder de contestação e resistência que demonstraram junto à elite intelectual goesa. No embate com a censura, a literatura foi fundamental como

veículo de crítica e propaganda de ideias, capaz de chegar mais longe em termos do espaço público e das mentalidades, além de, contornar mais facilmente os rigores da censura prévia, em comparação com as matérias políticas. A literatura ocupou, no contexto apresentado, um lugar fulcral no equacionamento dessa cultura de oposição e resistência e da rede intelectual a ela ligada. Apenas a título de exemplo da intensidade com que resistência política e literatura estavam conectados, um dos principais redatores do *Pracasha*, o escritor e poeta goês António Aiala, que usualmente assinava como Repórter Z, apresentava uma crônica irônica acerca da terrível luta que tinha tido com a sua caneta (pena), porque ela queria colocar a literatura ao serviço da resistência e ele, tentara impedi-la, chegando a usar a força, mas com pouco sucesso (1937:4).

Nesse contexto, o nacionalismo goês tinha como objetivo adaptar a situação de Goa a uma Índia independente, tal como estava a ser pensada na altura, pelo menos por grande parte do Congresso Indiano, como uma federação de estados. Foi, no entanto, pelo viés da cultura literária, que frequentemente se afirmou o lado nacionalista dessa resistência, pela demonstração da existência de uma produção literária goesa publicada na imprensa.

“A literatura sempre expressou a alma de um povo. Os seus pensamentos, sentimentos, paixões, esperanças, conquistas, alegrias, sempre encontraram eco na literatura. O poeta sempre os cantou nos seus versos imortais. E os poetas goeses deram voz ao anseio secreto do seu povo fora de Goa.” (Editorial, 1939:34)

De forma sistemática foram publicadas, poesias e contos, escritos por goeses, mas também, em crônicas, ensaios e em artigos de crítica literária. Nesse enquadramento eram produzidos discursos literários que traduziam críticas e que davam protagonismo ao autor do comentário sobre a obra ou as obras de outros autores. A crítica literária tornara-se, obviamente, relevante para a construção das culturas nacionais, mantendo um diálogo constante com o leitor acerca da literatura, de uma forma que se pretendia propedêutica (Nitrini, 1997). Ambas se relacionavam com a historicidade do lugar de enunciação e com as tradições literárias em que se encaixavam local ou universalmente, em rutura ou em continuidade com as mesmas (Sethi, 2002).

A construção da representação de nacionalidades e culturas nacionais, que teve o seu início na França protorrevolucionária, a que se seguiram as revoluções norte-americana e francesa, passando pelas

independências sul-americanas e disseminando sua influência pela África e pela Ásia, fundou uma nova maneira de ler e escrever a história, agora nacional, a partir da prova histórica, da veracidade das fontes. Em meio a esse processo, produziu, também, o romance histórico. Ao longo dos séculos XIX e XX, os jornais e revistas divulgaram as novas descobertas arqueológicas e etnográficas, que fundavam o passado histórico de cada nação, e vulgarizavam, em folhetim, essa nova literatura, que pretendia chegar ao povo através dos heróis vindos das camadas mais populares da sociedade. Literatura e identidade nacional eram formas de objetivação da realidade nacional a ter em conta na compreensão e interpretação da realidade e da história, quer nas formas globais que assumiu, quer nas especificidades dos lugares nas várias camadas de nacionalismos contemporâneos, mais inclusivos uns, mais exclusivistas outros, com prolongamentos até aos dias de hoje.

Na complexidade da sociedade colonial indiana, na qual se incluíam os goeses e as respectivas comunidades migrantes na Índia inglesa constatamos um reconhecimento de duas dimensões. A primeira, a interculturalidade como proposta ética, não hierarquizada, entre as histórias que se conectavam de impérios antigos e modernos, era agora revista à luz de todos esse processo. O passado fora aceite como impossível de apagar, mas a partir daí várias opções conscientes foram feitas, em termos culturais e políticos. Essas opções levam-nos à segunda dimensão, a de uma possível integração de Goa na Índia do Congresso, no projeto de Gandhi e de Nehru. Nesse contexto a ideia de uma federação de estados agradava a todos que defendiam uma autonomia para Goa. Justificava-se assim, também, o querer dotar Goa de uma identidade que traduzia algo único no todo da Índia, mas sem rejeitar a complexidade e a riqueza de suas várias conexões milenares.

Através de um estudo introdutório efetuado sobre literatura e nacionalismo goeses (XXX, 2019:121), a poesia vista por Lúcio Rodrigues, um poeta e crítico literário goês, surgiu-nos entrecruzada com a história de Goa que ultrapassava as fronteiras impostas, definida pela diáspora cultural e política dos goeses. Designando a literatura como parte da ontologia de um povo, no caso o goês desenhava-se, através da expressão poética e literária, uma identificação que se fazia pelo sentimento de partilha e pertença, que eram facilmente reconhecidos por todos os envolvidos, como algo familiar. O leitor juntamente com o crítico, sem se conhecerem, reconheciam-se nos traços em comum daquilo que liam. Outra característica que demarcava a literatura goesa apresentada,

era o facto de não só se expressar em várias línguas dentro do mesmo espaço nacional, mas ser definida por esse multilinguismo (Castro, Braga, Garmes, 2016:313) ao contrário da maioria das literaturas nacionais.

Nos exemplos apresentados, para além da existência de uma história que dava corpo àquela poesia, havia a própria vivência que era formatada pelos usos, costumes e tradição folclórica, e os seus heróis populares, os homens comuns. Essa vivência narrada dava forma, por sua vez, às culturas locais e à cultura como maneira alargada de conectar os vários mundos e agendas na diversidade de um mesmo povo. Procurava-se uma unicidade coletiva, na multiplicidade individual dos poetas e escritores, e nela se encontraria a identidade de todos eles, incluindo a do crítico e a dos leitores.

Escreva sobre o que sabe melhor. Sobre as pessoas entre as quais tem vivido. Gente simples talvez; gente humilde; gente cujas vidas são apenas as suas. Quero dizer, tentar uma vida que possa ser um símbolo da própria Vida [...] em qualquer caso, não impingir sobre as pessoas pobres a sua própria concepção trágica ou romântica ou cínica, da vida. Vá até eles com toda a humildade, com toda a honestidade. Tente viver as suas pequenas vidas. Seja uma criança com crianças. Seja 'rude' com rudes [...] E você vai, ao mesmo tempo, escrever história, meu rapaz, e sociologia também. E você está a ajudar o seu povo a ver-se tal como é. (Meneses, 1939:14)

Dentro desse quadro, Goa precisava demonstrar a existência de uma cultura literária própria, demarcada pelas influências que se conheciam, a de uma tradição cultural e de uma história partilhadas, e as que apontavam para as narrativas nacionais contemporâneas. O sistema de representações que resultava do diálogo permanente entre nacionalidade e literatura teria de ligar as várias particularidades e universalidades, que tornavam o mundo das nações inteligível na unidade das diversidades. As correntes literárias tinham uma forma de se propagarem, quer através das elites coloniais, quer de movimentos que vindos do povo eram apropriados e atravessavam a literatura, o jornalismo e as narrativas históricas. O multilinguismo, a interculturalidade, e a condição de exílio, ligados a dependências coloniais, a perseguições políticas e religiosas; e também, mas ainda por essa via, à necessidade económica de emigração, para garantir a subsistência. Por mais variadas que fossem as razões da diáspora, ela constituía um traço comum na prosa e na narrativa poética de Goa.

Enquanto gênero literário o conto ou *short story*, reconhecidamente inspirado nos contadores de histórias, ganhara um novo fôlego nos jornais e revistas, atualizando e criticando costumes e quotidianos, adquirindo o perfil da mensagem imediatista jornalística. Armando Menezes, professor e escritor goês em Bombaim, já defendia em 1934, que “A distinção entre jornalismo e literatura não podia ser mantida como até aí, já que muito trabalho criativo aparece nos jornais, enquanto que, tanta ‘literatura’ foi invadida pelo jornalismo.” (1934:13)

Entre as tradições históricas fundadoras de Goa, indiana, europeia e portuguesa, desenhava-se uma literatura global de que os goeses também faziam parte. O naturalismo e realismo dos contos ou o romantismo que os antecedeu e com o qual conviveram são bons exemplos, mas não únicos, dessa interconexão cultural que faz parte de um todo cultural e político mundializado. Essas dinâmicas em escala global reforçam a necessidade de afirmar valores locais, e vice-versa, o que acaba por promover uma relação dialética entre local e global, materIALIZADA em redes literárias e intelectuais, e nas intertextualidades transpostas nas páginas de jornais e revistas como resultado das diferentes leituras, que transformaram a imprensa num verdadeiro meio de comunicação e um construtor de esferas públicas, destacando os vários níveis de consequências geradas, quando se cruzavam suportes materiais e estilos literários e jornalísticos, contribuindo para a discussão do papel dos vários tipos de censura nestes contextos.

## Notas finais

A implantação da República em Portugal em 1910, teve profundas consequências no império colonial português. Retomando o debate iniciado em 1820 nas primeiras cortes liberais, sobre a separação entre estado e igreja, deu início a um processo de laicização da sociedade que alcançou, de diversas formas culturais e políticas, e a diferentes ritmos, as colônias portuguesas. Pela primeira vez na história do país, a Constituição (1911) não proclamava uma religião de estado, abrindo intencionalmente para o fim dos privilégios atribuídos à religião católica, e para uma maior liberdade de consciência e de cultos.

O retrocesso que se seguiu com a ditadura e a legislação colonial segregadora, levou à interrupção desse debate, mas também à mudança de rumo do mesmo, com a criação de redes intelectuais de oposição e resistência procurando novas soluções culturais e políticas para Goa.

Estabelecendo uma ponte de compreensão entre os dois parágrafos anteriores, podemos ler no jornal goês de oposição à ditadura, o *Bharat*, dirigido por Hegdó Desai:

O *Bharat* defende sempre o interesse público. E quem diz *o interesse público* diz *o interesse de todos os habitantes deste Estado* [itálico no texto]: hindus, cristãos, moiros, parses, gugires, alparqueiros, farazes, enfim todos, naturais ou naturalizados neste país [...] Somos daqueles que cultivam a convicção inabalável e firme de que membros duma Coletividade são todos *irmãos, são partes integrantes e inseparáveis de um só Todo* [itálico no texto]. (Saibam Quantos..., 1946:1)

Como salientámos ao longo do artigo, estas redes correspondiam a uma elite intelectual que era constituída por escritores e jornalistas, que independente das profissões que exerciam, assumiam o papel de mediadores entre os anseios do povo goês e o poder colonial. O perfil literário multicultural de Goa, seria assumido como constitutivo da identidade, incorporando o multilinguismo, e sobretudo como consequência da diáspora, claramente manifestada na literatura goesa pelo sentimento de exílio. A história da diáspora e do exílio dos goeses, contava, também, a história de Goa.

Aquilo que hoje tomamos por adquirido, como leitura laicizada da realidade, foi aos poucos sendo introduzido, através de ruturas e continuidades por um dos veículos dessa transformação, a literatura, pela facilidade com que a ficção penetrava, quer na esfera público, quer sobretudo na privada, nessa nova realidade. A chamada literatura engajada, de resistência e crítica que colocava o ser humano como o centro da sua própria história, isto é, a história como obra humana que dava um significado ao mundo. A Literatura puxava a carroça da política e da lei ao demonstrar a possibilidade de mundos melhores nos quais a defesa da igualdade quanto à crença, género e raça eram incarnadas pela centralidade atribuída às narrativas em que os personagens revelavam a sua capacidade de escolha e conseqüente espírito de sacrifício perante os obstáculos colocados por usos e costumes. No caso colonial esta visão era muito mais complexa, isto é, este fenómeno vai manifestar-se na luta contra o colonizador pela retoma de valores anteriores à colonização, atualizando-os ou reinventando identidades nacionais para reforçar e tornar credível o esforço de libertação. Não só a literatura,

mas a capacidade de esta criar a existência real de uma rede de leitura alternativa, interessada e em crescimento, vão ter um papel fundamental na emancipação progressiva dos povos.

A literatura, engajada ou não, refletiu essa resistência que apontava para o novo mundo em construção, por duas vias: Em primeiro lugar, porque a literatura se tornou no espelho do acontecer, e nesse sentido, podia opinar de forma verosímil através distribuição de peso atribuído aos personagens, sobre o que estava errado nesse *acontecer*, apontando ao mesmo tempo, para o que na realidade deveria ser a ação correta a tomar pelos leitores nas suas escolhas e caminhos de vida. Em segundo lugar, é o sucesso ou insucesso dessa literatura que funcionava como termómetro das formas de leitura da sociedade, demonstrando a vontade de mudança de paradigma de que as primeiras décadas do século 20 foram exemplo. A imprensa periódica como espaço de intertextualidades, e capacidade de aumentar e conquistar públicos variados, funcionou como o suporte material privilegiado de toda esta mudança.

## Referências

- AIALA, A. [Reporter Z]. Ecce iterum Crispinus, *Pracasha*, 7 Julho, 1937: 4
- ALEXANDRE, V. Ideologia, economia e política: a questão colonial na implantação do Estado Novo, *Análise Social* vol. XXVIII (123-124), 1993 (4.º-5.º), pp. 1117-1136
- BARROS, J. D'A. Histórias Cruzadas – considerações sobre uma nova modalidade baseados procedimentos relacionais, *Anos 90*, Porto Alegre, v. 21, n. 40, p. 277-310, dez. 2014. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/42174>.
- BENDA, J. *La Trahison des clercs*, Paris, Bernard Grasset, 1927
- BOAS, F. *Race, Language, and Culture*, New York, The Free Press, 1966.
- BOURDIEU, P. *As Regras da Arte: génese e estrutura do campo literário*, Lisboa, Presença, 1996;
- CANELO, M.J. Literatura e Cultura. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, número especial, 2018, pp. 217-236
- CASTRO, P.M.; BRAGA, D.D.; GARMES, H. in Colectânea de contos goeses. Apresentação. in *Via Atlântica*, São Paulo, nº 30, 313-321, Dez/2016

CHARTIER, R. *A mão do autor e a mente do editor*, Editora Unesp, 2014, p. 46.

COOPER, F. *Citizenship between Empire and Nation: remaking France and French Africa, 1945-1960*, 2014

COOPER, F. Conflito e conexão: repensando a História Colonial da África, Anos 90, Porto Alegre, v.15, nº27, pp.21-73, julho 2008

CUCHE, D. *A noção de cultura nas ciências sociais*, São Paulo, EDUSC, 1999

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. Lisboa: Temas e Debates, 2000

FERNANDES, A. C. Colonial Policy of Portugal, *O Anglo-Lusitano* de 7 Julho, 1934: 14.1

GANDHI, L. *The Common cause: post-colonial ethics and the practice of democracy, 1900-1955*, University of Chicago, Permanent Black, 2014

GRUZINSKI, S. O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio, *Estudos Avançados*, vol.17 no.49 São Paulo Sept./Dec. 2003. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142003000300020>

HARVEY, D. O ‘Novo’ Imperialismo: acumulação por exploração, *Socialist Register*, 2, pp. 95-125, 2004

JAYAL, N.G. *Citizenship and Its Discontents: An Indian History*, Harvard Press University, 2013

LOBO, S.A. *O desassossego goês: cultura e política em Goa do liberalismo ao Acto Colonial*. Tese de Doutorado em História e Teoria das Ideias, especialidade Pensamento, Cultura e Política. Lisboa: FCSH/UNL, 2013

MACHADO, A.V. (a). Os intelectuais e a cultura democrática. In *Suportes e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*, 201 236. Campinas, Brazil: Unicamp, 2018

MACHADO, A.V. (b). Poesia e exílio de Lúcio Rodrigues: crítica literária e identidade cultural na Goan World dos anos 30 do século xx. *Via Atlântica* 36 (2019): 121-141. <http://dx.doi.org/10.11606/va.v0i36.162041>

MACHADO, A.V. (c). A Goan reading of the cultural impact of the Colonial Act: Introducing intellectuals and periodic press through the

Anglo-Lusitano of July 7, 1934. *Revista de História das Ideias* 38 (2020): 119-153. [http://dx.doi.org/10.14195/2183-8925\\_38\\_6](http://dx.doi.org/10.14195/2183-8925_38_6)

MACHADO, A.V. (d). The intellectual biography of Pracasha (1928-1937) as a contribution to the cultural study of Goan democratic thought. *e-Journal of Portuguese History* 19 1 (2021): 101-127. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:gtcjfatu/>

MENESES, A. Cartas à avózinha: como escrever um conto/Letters to Granny: how to write a Short Story. *Goan World*, Abril de 1939:14

MENESES, A. Jornalismo. *O Anglo-Lusitano*, 7 de Julho, 1934:13

NAGORCENCAR, S.R. Urge Reformar, *Pracasha*, 9 Dezembro 1936:3

NITRINI, S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*, São Paulo: editora USP, 1997

S/A. Editorial. *Goan World*, Dezembro, 1939:34

S/A. Saibam Quantos... *Bharat*, 27 Junho, 1946:1

SETHI, R. *Myths of the Nation: National identity and Literary Representation*, Oxford: Clarendon Press, 2002

SILVA, C.N. Assimilação, assimilacionismo e assimilados no império português do século XX: uma relação equivocada. *O Governo dos Outros: Poder e Diferença no Império Português*, ICS, 2016, pp. 323-364

TYLOR, E. *Researches into the early history of mankind and the development of civilization*, London, John Murray, 1865.

WILLIAMS, R. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1983

XAVIER, A.B. Entrevista a Sanjay Subrahmanyam, *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 24, 2007, pp. 253-268.

ZIMMERMANN, B.; WERNER, M. Pensar a História Cruzada: entre empiria e reflexividade, *Textos de História*, v. 11, n. 1-2, p. 83-127, 2003.

Data de submissão: 28/06/2022

Data de aprovação: 07/07/2022



## **Crioulidade no circuito transatlântico: Modernismo e modernidade caboverdiana no Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro (1931-1939)**

*Creoleity in the transatlantic circuit: Cape Verdean modernism and modernity in the Bulletin of the Luso-African Society of Rio de Janeiro (1931-1939)*

Marcello Felisberto Morais de Assunção

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre / Rio Grande do Sul / Brasil

marcellofma@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6978-6564>

**Resumo:** Pretendemos neste artigo explorar as múltiplas conexões transatlânticas entre intelectuais portugueses, brasileiros e caboverdeanos em torno do debate sobre nação, modernidade e raça. Exploraremos estas interlocuções por meio de textos do Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro, espaço de amplo diálogo entre intelectuais nos anos 1930 por uma noção panlusa de nação que antecipa diversos elementos do lusotropicalismo freyriano dos anos 1950-1970 a partir da imagem de Cabo Verde (e do Brasil) como os filhos pródigos da diáspora lusitana. Estes trânsitos evidenciam como apesar do estatuto marginal desses debates (principalmente a transição de uma noção biológica para antropológica da raça) havia uma ampla gama de leituras sobre o “moderno” em circulação naquela conjuntura.

**Palavras-chave:** Crioulidade; Modernismo; Atlântico Sul; Cabo Verde; Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro.

**Abstract:** In this article, we intend to explore the multiple transatlantic connections between Portuguese, Brazilian and Cape Verdean intellectuals around the debate on nation, modernity and race. We will explore these interlocutions through texts from the *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, a space for broad dialogue between intellectuals in the 1930s for a panlusitana notion of nation that anticipates several elements of Freyrian Lusotropicalism of the 1950s-1970s from the image of Cape Verde (and Brazil) as the prodigal children of the Lusitanian diaspora. These transits show how despite the marginal status of these debates (mainly the transition from a biological to an anthropological notion of race) there was a wide range of readings on the “modern” in circulation at that conjuncture.

**Keywords:** Creoleity; Modernism; South Atlantic; Verdean Cape; Luso-African Buletin of Rio de Janeiro.

O debate sobre as interlocuções transatlânticas em torno da “crioulidade” da modernidade cabo-verdiana e a sua recepção no Brasil dos anos 1930 ainda não foi tratado adequadamente pela historiografia. O *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro* (1931-1939) – através de personagens como os portugueses José Osório de Oliveira e Augusto de Casimiro, em franco diálogo com cabo-verdianos como Jorge Barbosa, Jaime Figueiredo e Baltasar Lopes – oferece um importante rastro de como o debate sobre a modernidade no Brasil e Cabo Verde encontravam-se em interlocução. Sabemos através das pesquisas de NETO (2009) e CASTELO (1999) que as interlocuções do debate sobre a “mestiçagem” em Gilberto Freyre, Artur Ramos, no Brasil, e da “crioulidade” do grupo *Claridade*, de Cabo Verde, encontravam-se como algo periférico no campo intelectual português, mas isto não significa que não houve nos subterrâneos das relações luso-afro-brasileiras a circulação destas discussões na forma de produções periódicas e eventos.

Em minha tese de doutorado (ASSUNÇÃO, 2017a)<sup>1</sup> apreendi em diversos textos do *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro* e dos eventos ligados à esta, como a *Semana do Ultramar* de 1936, uma forte preocupação com a divulgação das novas leituras sobre o negro oriundas tanto da antropologia cultural de Melville Herskovits e

---

<sup>1</sup> Na tese de SKOULADE (2016) encontramos também algumas reflexões importantes sobre esta questão.

Franz Boas como dos estudos afro-brasileiros em Artur Ramos, Gilberto Freyre, Renato Mendonça e Edison Carneiro. O boletim serviu nesse contexto como um mediador entre estas diversas margens do atlântico para questões relativas ao debate sobre “raça” e “nação”, evidenciando como já nessa conjuntura uma série de intelectuais dialogavam nas margens e fora das instituições oficiais em torno de um conceito de modernidade no qual a “miscigenação” e o “hibridismo cultural” são o principal fundamento definidor das formações sociais em Cabo Verde e no Brasil, sendo o legado luso o principal elemento que legitima essas visões. Analisaremos, portanto, como no boletim é discutida a modernidade cabo-verdiana, expressa principalmente na questão da criouldade que é lida por estes intelectuais à margem das instituições portuguesas dominantes no período como um exemplo para Portugal.

\*\*\*

“(...) o entusiasmo foi tanto que houve quem dormisse com Casa Grande & Senzala na banquinha de cabeceira, e o manuseasse com o mesmo fervor com que os crentes leem as Sagradas Escrituras (...) Pode-se dizer que Cabo Verde começou verdadeiramente a interessar os seus próprios escritores, depois que estes receberam a lição dos intelectuais brasileiros” (SOUSA, 1951, p.31)

“Eu gosto de você, Brasil./ Você é parecido com a minha terra. / O que é que lá tudo é à grande/ e tudo aqui é em ponto mais pequeno” (Jorge Barbosa, Você Brasil, Claridade n. 7)

A despeito de Cabo Verde só ser erigido a modelo multirracial da gesta colonizadora portuguesa – supostamente um verdadeiro paradigma de tolerância rática e cultural a exibir perante os “anticolonialistas” – nos anos 40-50 (NETO, 2009: 20) já no fim dos anos 20 havia paralelos, em certos intelectuais, da “democratização racial” do Brasil e Cabo Verde a partir do discurso da especificidade “plástica” colonial portuguesa, sua “vocaçao imperial”. A superação de um “determinismo biológico” e a visão otimista sobre o mestiço já se encontravam na leitura de José Osório de Oliveira e Augusto Casimiro em escritos no final dos anos 20 (NETO, 2013b, p. 2). Não é arbitrário que ambos publicaram diversos artigos no Boletim elogiando o processo único das relações raciais das ilhas de Cabo Verde. Seu pensamento não era o dominante na época, até porque para muitos a “mestiçagem” era uma “experiência infeliz”, como dizia Hipólito Raposo e outros no seio do *I Congresso Nacional de Antropologia* (NETO, 2009, p. 44). Sob a égide de Armindo Monteiro à frente do Ministério das Colônias (1931-1935), estudava-se em Portugal

a introdução de políticas oficiais de segregação racial a exemplo da Rodésia e da União Sul Africana (NETO, 2008b).

No entanto, havia vozes dentro e fora de Portugal que combatiam a visão pejorativa difundida pelo darwinismo social internalizado nos saberes coloniais hegemônicos no período salazarista. Em Cabo Verde o movimento “claridoso” (nos anos 30) buscava exatamente na mestiçagem/crioulidade a sua afirmação identitária, apropriando-se de escritores portugueses já críticos ao ideário negativo da mestiçagem (Augusto Casimiro, José Osório de Oliveira e António Pedro), do movimento literário modernista nordestino (Jorge Amado, José Lins do Rego<sup>2</sup>, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira) e da obra historiográfica/sociológica de Gilberto Freyre e da etnologia/antropologia de Arthur Ramos.

A partir da primeira série da revista *Claridade*, entre 1936/1937, expressão máxima do movimento, há uma série de referências a Gilberto Freyre e a sua interpretação sobre a mestiçagem, referência para a própria análise da história de Cabo Verde. Os principais expoentes do movimento, como Baltasar Lopes, Jorge Barbosa, Manuel Lopes e João Lopes demonstravam conhecer a obra freyriana e a citavam direta ou indiretamente em suas leituras (CASTELO, 1999, p. 81)<sup>3</sup>. A crioulidade

---

<sup>2</sup> É importante frisar que Jose Lins do Rego também publicou no *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro* (REGO, 1939), demonstrando assim que para além de Gilberto Freyre outros intelectuais do movimento literário surgido no nordeste, no âmbito literário, e que valorizavam a cultura afro-brasileira também publicavam no Boletim e eram influência para intérpretes portugueses reavaliarem a contribuição africana, legitimando a “vocação colonial” lusitana. No artigo citado, Jose Lins do Rego valorizava a influência lusitana na literatura brasileira na geração de Eça de Queiroz, Ramalhão de Ortigão e Guerra Junqueiro e Candido de Figueiredo, argumentando a necessidade de reviver esses vínculos literários (REGO, 1939, p. 41).

<sup>3</sup> Como fica claro em um artigo de João Lopes no primeiro número da revista *Claridade*: “O facto positivo é a criação em Cabo Verde de um ambiente de grande liberdade humana, nascida desse processo *sui generis* absolutamente português, ao invés dos colonizadores anglo-saxónicos que, sempre munidos da piedosa Bíblia protestante, asfixiaram moralmente o pobre negro em nome da grande Civilização, apertando-o nas tenazes da *colour line* (...) De um lado o equilíbrio dos étnicos, a reciprocidade de culturas, a liberdade, mesmo dentro da miséria ambiente; do outro o pensamento permanente na hora da revanche, da libertação da lei de Lynch” (João Lopes apud CASTELO, p. 81). Esta questão também aparece em Baltasar Lopes anos depois ao sintetizar essas influências: “Há pouco mais de vinte anos, eu e um grupo reduzido de amigos começamos a pensar no nosso problema, isto é, no problema de Cabo Verde. Preocupava-nos sobretudo o processo de formação social destas ilhas, o estudo das

enquanto uma identidade mestiça “não-étnica”, capaz de assimilar as outras representações étnicas (FURTADO, 2012: 154), foi resultante da importação do “ideologema brasileiro” da mestiçagem (ANJOS, 2000). Entretanto, o ideário da criouldade já vinha sendo gestado por uma elite local que teve como principal expressão o poeta e músico Eugénio Tavares, como afirma José Carlos Anjos:

*Já antes dos Claridosos, Pedro Cardoso definira Cabo Verde como particularidade cultural a partir de um mito de origem: séculos de misturas teriam produzido uma individualidade cultural, a cabo-verdianidade enquanto original mestiçagem racial e cultural. A partir da década de 30 o tratamento dessa individualidade cultural sai do plano das reivindicações políticas para se afirmar no plano da produção literária. O propósito é “fincar os pés” sobre essa particularidade cultural. Temas como a seca, a fome, a emigração, enfim o quotidiano da população empobrecida ganham novos sentidos para uma geração de poetas que, sobre um sistema primeiro de significados, aquele constituído pela geração anterior sobre a situação de abandono a fome a que estavam sujeitos os cabo-verdianos, reconstituem um todo um novo sistema de sentido num novo espaço discursivo – a literatura cabo-verdiana” (ANJOS, 2000, p. 198)*

---

raízes de Cabo Verde (...) Ora aconteceu que por aquelas alturas nos caíram nas mãos, fraternalmente juntas um sistema de empréstimo, alguns livros que consideramos essenciais pro domo nostra. Na ficção, o José Lins do Rego do Menino do Engenho e do Banguê; o Jorge Amado do Jubiabá e do Mar Morto; o Armando Fontes d’Os Corumbas; o Marques Rebelo do Caso de Mentira, que conhecemos por Ribeiro Couto; em poesia foi um “alumbramento” a Evocação do Recife, de Manuel Bandeira (...) em poesia, outro deslumbramento foi Jorge Lima (...) Esta ficção e esta poesia revelava-nos um ambiente, tipos, estilos, formas de comportamentos, defeitos, virtudes, atitudes perante a vida, que se assemelhavam aos destas ilhas, principalmente naquilo que as ilhas têm de mais castiço e de menos contaminado. E pensávamos: esta identidade ou quase identidade de subjacências não pode ser deturpação de escritores, ficcionistas e poetas (...); ela deve corresponder a semelhanças profundas de estrutura social, evidentemente com as coreções que outros fatores, uns iniciais, outros supervenientes, exigem. Nisto (melhor: simultaneamente no tempo, mas não simultaneamente no similar) deu-se a revelação. Da revelação era grandemente responsável um livro magnífico – a Casa Grande & Senzala, de Gilberto Frere, ao lado dos volumes, densos de investigação e interpretação, do malogrado Artur Ramos” (LOPES, 1956, p. 5-6).

A literatura e o ensaísmo que emerge dessa geração tem um forte encontro com o movimento em prol da “crioulidade”<sup>4</sup> – expresso na língua (o crioulo de Cabo Verde), na música (a *morna*) e na poesia de Eugénio Tavares – e os diálogos atlânticos com o pensamento social brasileiro e os fortes paralelos tanto com o romance regionalista nordestino e às novas leituras sobre o negro e a mestiçagem no Brasil<sup>5</sup> nos anos 30. Através dessa amalgama o movimento Claridade fundou o mito de origem caboverdiano da crioulidade<sup>6</sup>, sendo até hoje umas das imagens força que define a identidade do arquipélago<sup>7</sup>.

No entanto, a adaptação local das teses de Gilberto Freyre e Artur Ramos para uma teoria da crioulidade cabo-verdiana não se dava de forma “mecânica”, pois em muitos casos estes afirmavam que na realidade o cabo-verdiano consubstanciou mais a aculturação entre a cultura europeia e africana do que o próprio afro-brasileiro, sendo que o processo de “hibridização” neste estava ainda em desenvolvimento. Esta teoria da miscigenação significou para os teóricos do movimento uma teoria da emancipação no campo da cultura, mesmo que para que isto fosse concretizado significasse apagar a dimensão africana em meio à esta identidade não étnica crioula. Mas, para além deste debate já discutido na historiografia, como esta discussão repercute no periodismo afro-luso-brasileiro? O *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de*

---

<sup>4</sup> A palestra de Baltasar Lopes *Nativismo e regionalismo* (1931) e a fundação da União Regionalista cabo-verdiana também constituem como elementos importantes para a fundação do movimento, sobre o tema ver: RESENDE (2014).

<sup>5</sup> Jorge Barbosa, em particular, considerava que o crioulo cabo-verdiano era a manifestação por excelência dessa maior completude da aculturação no arquipélago em relação ao Brasil (BARBOSA, 1947, p. 18).

<sup>6</sup> Além desse caráter fundacional é importante dizer da importância de uma obra como a de Manuel Ferreira “Aventura Crioula” (1973) na institucionalização do conceito e na sua projeção a posteriori no Cabo-Verde pós-colonial.

<sup>7</sup> Para Miguel Vale de Almeida a crioulização representou uma identidade fantasmagórica que secundarizou a contribuição africana da cabo-verdianidade, como este reitera: “(...) a sociedade caboverdiana constituiu-se por meio de um discurso de crioulização (com clara inspiração nas experiências caribenhas tal como proclamadas pelas elites literárias desses contextos) que aponta não no sentido de alguns discursos emancipatórios sobre o hibridismo, mas no sentido de definição de uma identidade especificamente nacional, além do mais construída sobre o privilegiar da vertente europeia face à vertente africana. Nesse processo, o negro foi simbolicamente aprisionado no território continental, do qual as ilhas se encontram seguramente separadas por oceano” (ALMEIDA, 2004, p. 45).

*Janeiro* é certamente um meio privilegiado para apreender as formas nos quais estas ideias circularam no Atlântico Sul, sendo as figuras de José Osório de Oliveira e Augusto Casimiro (assim como outros) fundamentais para este debate.

José Osório de Oliveira foi uma das pontes entre os “claridosos”, as obras dos modernistas brasileiros e a historiografia/sociologia de Gilberto Freyre. Exerceu o cargo de chefe da divisão de propaganda da *Agência Geral das Colônias/Ultramar*, entre 1935 e 1956, sendo uma voz isolada na institucionalidade em defesa da obra de Gilberto Freyre, da mestiçagem e da obra portuguesa em Cabo Verde nos anos 30. Já trocava correspondência com Gilberto Freyre desde 1931<sup>8</sup> (NETO, 2008b, p. 185), sendo o primeiro em Portugal a comentar e escrever na imprensa sobre a obra *Casa Grande & Senzala*<sup>9</sup> (CASTELO, 1999, p.

---

<sup>8</sup> Partiu dele a ideia do Estado Novo português, sob o nome de Sarmento Rodrigues, convidar Gilberto Freyre para uma viagem aos trópicos; ver NETO (2009). Sobre os vínculos de Freyre com uma *intelligentsia* reformadora do regime nos anos 50-60, ver: (PINTO, 2009).

<sup>9</sup> Segundo Claudia Castelo, a autoria do primeiro texto otimista na imprensa sobre a obra freyriana *Casa Grande & Senzala* é feita por ele no artigo na revista *O mundo Português* intitulado *O negro: Contribuição brasileira para o seu estudo*, em abril de 1934. Em tal artigo, Castelo cita diversos trechos que direta ou indiretamente se remetem à leitura freyriana: “(...) desta nova maneira de olhar o negro, adoptada pelos brasileiros resulta que a alma misteriosa dessa raça se vai desvendando. Só a simpatia pode dar entrada nas almas ao espírito analítico (...) acompanhar de perto os estudos de africonologia feitos no Brasil, pelos progressos já registrados no conhecimento psicológico do negro – elemento da nova ação ultramarina e valor importante do nosso Império (José Osório de Oliveira apud CASTELO, 1999, p. 71). Em Novembro do mesmo ano, em outro artigo na revista *O Mundo Português*, intitulado *A mestiçagem: Esboço duma opinião favorável*, ele volta a citar a importância da interpretação freyriana e a fazer apologia à miscigenação: “Tenho (...) a ideia de ter lido, em alguns dos nossos cronistas da Índia ou dos próprios ‘comentários de Albuquerque’, que o genial governador facilitava, por todos os meios, o casamento dos portugueses com as indianas. Os missionários jesuítas, por sua vez, nunca se opuseram no Brasil, a esses casamentos, combatendo apenas (...) as mancebias (...) Nunca sangue mesclado ou a cor da pele impediram um homem de ascender a qualquer lugar na vida portuguesa (...) O instinto sexual, mais inteligente do que a razão de outros povos fez, de facto, com que os portugueses estabelecessem no Brasil a comunhão de raças. Os preconceitos desumanos dos anglo-saxões criaram nos Estados Unidos um problema insolúvel e anti-cristão (...) E essa terá sido a grande obra da mestiçagem, verdadeira forma de colonização portuguesa em terras da América. Com alguma razão e (...) com simpatia, dizem os brasileiros: “Deus fez o branco; o português fez o mulato”. Com simpatia,

70). Em diversos artigos em periódicos (*O Mundo Português* e *Seara Nova*), buscou reabilitar a mestiçagem, trazendo Cabo Verde como um dos desdobramentos da experiência *sui generis* de democratização racial da diáspora lusitana. Nessa linha, publicou dois artigos no *Boletim da Sociedade Luso-Africana* do Rio de Janeiro: *As ilhas crioulas* (1932) e *Palavras Sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil* (1936).

Em *As ilhas crioulas* (1932), resultado de uma conferência, José Osório de Oliveira esboça um retrato otimista de Cabo Verde a partir do contínuo elogio ao cariz miscigenado da cultura e raças das ilhas. Abre o texto falando da necessidade de uma política pragmática da administração colonial, mas sem se esquecer das especificidades de cada colônia (OLIVEIRA, 1932, p. 15). Entretanto, não pretendia apresentar um “capítulo de economia”, mas uma leitura literária, “impressões sobre um povo ou, menos ainda, sobre a alma dum povo” (OLIVEIRA, 1932, p. 15). Considera o maior legado de Cabo Verde para o colonialismo a sua particularidade étnica, moral e intelectual:

(...) Cabo Verde constitui (...) uma prova da riqueza do nosso domínio e das possibilidades do nosso futuro. Simplesmente, nem a sua importância material se pode comparar com a das outras colônias de África, nem é essa a sua maior importância. Pode ser que me engane, mas o que mais interessa em Cabo Verde é o problema étnico e social, ou seja, a importância que a população desse arquipélago tem e pode assumir na alma colectiva a na civilização portuguesa (OLIVEIRA, 1932b, p. 15).

Entende que o estudo literário de Cabo Verde possibilitaria difundir com bastante otimismo a experiência *sui generis* de democratização racial em curso nas ilhas (OLIVEIRA, 1932, p. 15). Somado ao estudo da literatura também considera o seu tempo *in loco* nas ilhas como primordial para a sua maior compreensão das especificidades da psicologia social dos cabo-verdianos (OLIVEIRA, 1932b, p. 16). Assinala a falta de interesse prático no estudo das ilhas, por sua escassez material de recursos, de terras, e pelas secas, sendo para a maioria somente um ponto de passagem

---

sim, porque o brasileiro não desdenha do mulato. Antes pelo contrário, chega hoje a exaltar o muito que deve à raça negra. E, por isso, quando, no Rio de Janeiro, ao passar uma mulata bonita, ouvia os cariocas dizer: “Viva Portugal”, eu não me ofendia. Sim, viva Portugal, que soube espalhar o amor pelo mundo” (José Osório de Oliveira apud CASTELO, 1999, p. 71-72).

para a navegação (OLIVEIRA, 1932b, p. 16). Esse cenário dá um tom de “tristeza” a Cabo Verde, e, conseqüentemente, para a sua literatura, de cariz extremamente nostálgico e triste, como reitera ao citar os poemas de Eugénio Tavares (OLIVEIRA, 1932b, p. 17). Mas não é na beleza rústica das ilhas ou no cosmopolitismo da cidade do Mindelo, a capital de Cabo Verde, que o autor encontra o que é essencial na experiência cabo-verdiana, mas sim no seu legado de relações raciais harmônicas:

Cabo Verde é, com o Brasil, a melhor demonstração da nossa capacidade colonizadora. Com efeito, é ainda melhor do que no Brasil, por ser mais pequeno, e não ter tanto sangue estrangeiro, é em Cabo Verde que se vê como a ligação dos portugueses com as raças nativas, como a mestiçagem para dizer a palavra antipática, dá resultado. Eu sou daqueles que não acreditam na pureza das raças, nem mesmo das raças *tout court*, e substituíram esse critério estúpido pelo das nacionalidades e, sobretudo, pelo das civilizações. Ora nacionalidades e civilizações são, mais do que povos confinados em países, criações morais e intelectuais duma tradição, de certos sentimentos comuns e, sobretudo, duma língua. Portugal, por exemplo, não é apenas esta exígua faixa de terreno e as pequenas ilhas que constituem a Metrópole. Portugal é ainda o Brasil, e as colônias, porque Portugal é a língua portuguesa, uma maneira de sentir especial e o interesse em conservar essa maneira de sentir e essa língua, que seja a civilização lusitana (OLIVEIRA, 1932, p. 17).

Ao evidenciar o processo formativo de Cabo Verde, vê com bastante otimismo a experiência particular das relações raciais, comparando o local novamente com o Brasil:

Confinados nos limites estreitos que o mar lhes impunha, esses filhos da África, já de si da melhor raça negroide, além de se cruzarem sucessivamente com os colonos portugueses, adquiriram os hábitos dos brancos, adaptaram-se à civilização europeia, e há séculos já que da primeira origem conservam apenas, uns mais, outros menos, a cor. É precisamente repito, o mesmo caso do Brasil, onde a mentalidade civilizada fez desaparecer, na alma e nas manifestações do espírito as diferenças ráticas, caldeadas, além disso, durante séculos de cruzamentos entre portugueses, índios e africanos. E esse cadinho de raças que é o Brasil além de ser uma grande nacionalidade, pode manter, no continente americano, diante de espanhóis e de anglo-saxônicos, o orgulho e o prestígio do caráter português, que admira que Cabo Verde seja, em África, a sentinela do portuguesismo, nau que tivesse ancorado

em meio do Oceano e aí ficasse a atestar a nossa antiga glória resistindo aos vagalhões do mar que sossobraram as caravelas da Índia e os galeões do Brasil, desse mar que nos ameaça em Angola e Moçambique (OLIVEIRA, 1932b, p. 18).

José Osório de Oliveira compara a mestiçagem no Brasil não somente em termos “raciais”, mas também culturais, salientando as diversas semelhanças culturais entre ambas “culturas mestiças”:

*Cabo Verde tem riquezas de folclore, uma poesia, uma música e uma dança, dignas de serem conhecidas. E dizer uma dança, uma música e uma poesia e dizer uma alma popular própria característica, embora irmã da alma brasileira. Essa fraternidade lírica, melódica e coreográfica com o Brasil não consiste, apenas na semelhança da morna com o maxixe e na presença das canções caboverdianas com as modinhas brasileiras (...) Propositamente comparo Eugénio Tavares com o cantor do Luar do Sertão, que vós, de certo conheceis para desfazer a acusação de menos portugueisismo, que se pode fazer aos caboverdianos, pelo facto de terem um dialecto e de nele escrever, os seus versos o poeta a que me refiro (...) o facto de Eugenio Tavares escrever em crioulo, nessa corrução da língua portuguesa, e de nela falar, habitualmente, a gente do povo, não prova nada contra o lusitanismo dos caboverdianos nem contra a cultura do seu poeta mais popular (OLIVEIRA, 1932, p. 18).*

Eugenio Tavares e José Lopes são para José Osório de Oliveira exemplos da criouldade; eles eram reverenciados nas ilhas Brava e Santo Antão por sua poesia e prosa (OLIVEIRA, 1932, p. 19). Considera, portanto, nesse texto a criouldade e o “modelo” de relações raciais harmônicas de Cabo Verde, em paralelo com o Brasil, como exemplares. Não é arbitrário que esse texto, elogioso a miscigenação e ao hibridismo cultural, esteja publicado no *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro* onde a visão sobre o negro e a mestiçagem de uma nova antropologia cultural terá um lugar privilegiado (ASSUNÇÃO, 2017a).

Em *Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil* (1936b), republicado alguns meses depois na revista cabo-verdiana *Claridade* (OLIVEIRA, 1936), José Osório de Oliveira segue uma linha análoga de elogio à experiência das relações raciais em Cabo Verde. Inicia o artigo fazendo novamente o contraste entre a “agressividade do solo” e a “doçura da população”, da sua “alma crioula” (OLIVEIRA,

1936b, p. 184). Aponta diversos aspectos que tornam o caboverdiano como elemento superior a outros nativos das colônias lusitanas:

A porcentagem de analfabetos, muito inferior à das populações metropolitanas, chega a ser insignificante, quase inexistente mesmo. A sede de aprender é extraordinária nos caboverdianos. Nenhum espetáculo tão comovente como uma escola de instrução primária que vi numa povoação do interior de Sant'Iago. Numa casa acanhada comprimiam-se dezenas de crianças descalças e mal vestidas, que muitas vezes não comiam o necessário, filhas de gente quase miserável duma terra periodicamente flagelada pela seca. Nos olhos dessas crianças havia porém, uma chama de vivacidade intelectual que iluminava a pobríssima da aula (...) o caboverdiano pode não ter de comer mas nunca deixa de estudar por sua vontade (OLIVEIRA, 1936b, p. 184).

Define o caboverdiano como um “nostálgico” e “resignado”, mas também adaptável a todos os cenários, podendo facilmente se moldar a novos ambientes (OLIVEIRA, 1936b, p. 184). Para o autor, a poesia de Manuel Lopes e Eugenio Tavares são as que melhor expressam, no seio de um movimento literário de novo tipo, esse *ethos* caboverdiano crioulo (OLIVEIRA, 1936b, p. 184), grupo que deveria ser mais conhecido pelos brasileiros:

*(...) quero dizer aos brasileiros que escutaram essas palavras que em Cabo verde existe um grupo de poetas e de prosadores que só por si justifica toda a simpatia por aquelas ilhas perdidas no Atlântico. Por que quero dizer especialmente aos brasileiros? O alto nível mental dos caboverdianos é, há muito, uma das maiores provas da excelência da colonização portuguesa e da nossa capacidade civilizadora. Mas os caboverdianos, até há pouco tempo, se tinham talento literário aproveitavam-no cantando a Itália, como Henrique de Vasconcelos, que foi um artista da prosa, sem se importarem com a tragédia do seu povo e a alma da sua terra. Hoje, para sua desgraça pessoal mas para bem de Cabo Verde e sua glória de escritores residem nas ilhas alguns rapazes de talento. Modestos funcionários ou empregados, não podem vir para Portugal como os homens felizes das outras gerações. Outra felicidade maior que o gozo da existência encontram, por isso, na descoberta da sua própria terra. As suas obras terão, por isso outro valor, outro sentido humano muito mais alto que as de*

*outros literatos caboverdianos, se exceptuarmos o poeta de língua crioula Eugénio Tavares (OLIVEIRA, 1936b, p. 186).*

Segundo José Osório de Oliveira, o movimento literário caboverdiano não emerge somente a partir da “paisagem” e da “vivência” única de Cabo Verde, mas também de uma ampla influência da literatura brasileira:

As afinidades existentes entre Cabo Verde e os estados do Nordeste do Brasil predispunham os caboverdianos para compreender, sentir e amar a nova literatura brasileira. Encontrando exemplos a seguir na poesia e nos romances modernos do Brasil, sentido apoiados na análise do seu caso, pelos novos ensaístas brasileiros, os caboverdianos descobriram o seu caminho. Um grupo se formou com o nome de “Claridade”, tendo por emblema um mastro de sinais, o mastro do fortim de São Vicente, com as bandeiras que querem dizer: “demanda o porto”. Tenho firme certeza de que esse grupo de jovens, com a sua revista e os seus livros, hão-de entrar no porto trazendo a sua mensagem. Que os brasileiros a recebam como se irmãos seus a subscrevessem, porque como irmãos os consideram os caboverdianos. E que nós, portugueses do continente, saibamos ver nesse entendimento de brasileiros e de caboverdianos a melhor prova da universalidade da nossa acção espiritual, nossa glória eterna (OLIVEIRA, 1936, p. 186).

Esse texto republicado na revista *Claridade* alguns meses depois releva certamente as diversas interlocuções no Atlântico em torno do debate sobre Cabo Verde e a sua modernidade crioula. Não é arbitrário que alguns meses antes (na edição de dezembro de 1935) Jorge Barbosa tenha publicado um poema (BARBOSA, 1935) enviado especialmente para o boletim (ver anexo I). É bem provável que José Osório de Oliveira tenha feita a mediação entre os membros do boletim e o próprio movimento claridoso ao qual conhecia pessoalmente. A própria sociedade detinha na ilha um sócio correspondente (Mário Leite) que produziu alguns artigos sobre a ilha difundindo a obra de Eugénio Tavares e as condições econômicas, sociais e culturais da mesma<sup>10</sup> (LEITE, 1932).

---

<sup>10</sup> Importante mencionar também os trabalhos (sobre a dimensão “física” das ilhas) de Marcial Pimentel Ermitão sobre Cabo Verde, ver: ERMITÃO (1934a; 1934b).

Uma outra pista da presença dessas relações aparece na publicação do artigo de Delfim Faria “Caboverdeanidade” (FARIA, 1934). Faria indica que o texto é resultado da sua experiência recente de viagem aos as ilhas do arquipélago, tendo diversas interlocuções intelectuais com o “Grupo Claridade”:

Agradou-me, sobremodo, o contacto direto, não obstante passageiro, que tive com a classe intelectual de São Vicente, com o Dr. Marino Barbosa, e com o “Grupo Claridade”, que é constituído da fina flor da inteligência caboverdeana. É um grupo jovem. Esclarecido. Inteligente. Nele militam o Dr. Baltasar Lopes da Silva, Jaime Figueiredo, Manuel Veloso e Manoel Lopes (...) Nesta ilha – São Vicente – a minha permanência foi, apenas, de três dias. Passei-os especialmente com o grupo “Claridade”. Conversamos sobre assuntos diversos: Sociologia, História, Filosofia, Literatura. As teorias mais modernas são do conhecimento deste grupo” (FARIA, 1934, p. 112).

Segue sua narrativa explicitando como haviam diversos paralelos entre Cabo Verde e o Brasil, paralelos que serviam como inspiração para a produção literária e ensaística daqueles intelectuais. Em conversa com um grupo de cabo-verdianos do “Grupo Claridade”, que ao fim do texto o autor revela ser Baltasar Lopes e Jaime Figueiredo, narra sob a perspectiva destes os diversos pontos comuns entre estas formações sociais:

Merece especial realce a dedicação e o carinho com que esses rapazes cultivam as coisas brasileiras. A minha impressão não era a de encontrar-me em Cabo Verde, mas sim estar em pleno Rio de Janeiro, conversando sob as arcadas da Faculdade de Direito. Indaguei das razões das afinidades caboverdeanas com o Brasil e respondeu-me um dos componentes do grupo: – Como já notou, há afinidades profundas no Caboverdeano com o Brasileiro que se manifestam por uma grande simpatia pelo Brasil e pela grande receptibilidade no povo relativamente às manifestações que, chegando ao seu conhecimento, ele pode assimilar. E prosseguiu: Tudo leva o Caboverdeano a ter uma receptividade aguda para essas afinidades. Em primeiro lugar, o paralelismo de formação étnica. De facto, a população caboverdeana é um produto da assimilação e interpenetração de dois elementos também preponderantes na formação brasileira: o afro-negro e o europeu, sem falar que, apesar de os estudos referentes às zonas

da cultura africana de onde são originários os principais stocks populacionais importados no Brasil não terem interessado os pensadores portugueses, relativamente a Cabo Verde, os estudos levados a efeito no Brasil, entre outros, por Nina Rodrigues, Artur Ramos e Gilberto Freyre, nos levam a concluir que, devendo ser as mesmas zonas de onde vieram os “apports” africanos da população caboverdeana, a formação e evolução racial entre nós se fez sob os mesmos influxos de cultura originária que deram movimento propulsor a idêntico fenômeno no Brasil. Acresce ainda que a identidade de condições climáticas entre grande parte do Brasil e Cabo Verde, adoçadas embora pela nossa insularidade, havia de condicionar idêntica ação plasmadora, relativamente a esses influxos da cultura africana. Após uma ligeira pausa: – A nossa posição de insularidade atlântica determina, porém, uma maior condensação desses caracteres do que no vasto território brasileiro, aberto às correntes imigratórias e por isso o nosso processos faz-se no sentido de uma estabilização mais rápida, por não haver já outros factores que perturbem os dados do nosso problema (...)” (FARIA, 1934, p. 113)

Esta reflexão revela uma série de questões que estarão no ideário do grupo Claridade por muitos anos: os paralelos entre Brasil e Portugal, a influência pioneira das obras de Artur Ramos e Gilberto Freyre e a ideia de que a formação social cabo-verdiana expressa até melhor as teses da cultura “mestiça” e do “excepcionalismo da colonização portuguesa” que o próprio Brasil. A frente afirma, embasado na conversa com esse membro do movimento claridoso, que a missão dessa geração era de “orientar” e “encontrar o verbo” que valorizasse a cultura local, especialmente os elementos híbridos que se formaram através dos afro-negros e do europeu (FARIA, 1934, p. 114). Em continuidade ao seu diálogo explicita ainda a importância da divulgação no Brasil da poesia cabo-verdiana através de intelectuais como Ribeiro Couto que no artigo “Destino e poesia de Cabo Verde” tratou a poesia e a morna como um “eco da pátria”, citando também algumas palavras de Baltasar Lopes do romance “Expansão”, naquele momento ainda em lançamento, para legitimar sua visão da cultura cabo-verdiana (FARIA, 1934, p. 114).

Ao questionar Baltasar Lopes e Jaime Figuerido sobre as finalidades do “Grupo Claridade” estes expõem uma longa resposta que evidencia uma série de elementos de longa duração do grupo e da sua relação com o Brasil:

-Formado de elementos novos, partindo de unia vontade de aprofundamento das nossas origens, para mais consciente e realística orientação dos alvos a atingir, pretende o Grupo condensar os elementos dispersos da Caboverdeanidade para lhe definir estilo.

*-Elementos dêsse estilo?*

*-Vive um grande drama o caboverdeano:*

*O desnível das suas limitações de ambiente físico e as exigências da sua riqueza psicológica e da sua crescente necessidade de expansão. A emigração, por isso, põe-se para êle, não como uma manifestação de nomadismo aventureiro, - a aventura pela aventura- mas como um índice imperativo de necessidade expansionista.*

*Mas tem êsse drama ainda um outro elemento - e doloroso para a sensibilidade do caboverdeano, que na consciência de ter já um somatório de força psíquica que o impõe à consideração como factor apreciável de valorização humana, verifica para a. sua mise en-valeur um sem número de resistências, que lhe não permitem dar ainda plenamente, com confiança, a medida das suas possibilidades (...)*

*-Sem desprezar as outras solicitações culturais, o Grupo pretende dar corpo à atracção intensa que é para nós o apelo do Brasil. Já no ponto de vista da língua, verifica-se uma coincidência notável: da mesma maneira que na nova geração modernista do Brasil se procura concentrar no estilo, urna linguagem baseada na realidade idiomática, assim também, para os artistas de Cabo Verde, impõe-se a necessidade de adoptarem meios de expressão radicados no dialecto português provincial. O resultado é significativo: a linguagem que daí resulta é essencialmente idêntica à que traduz o novo sentido da jovem literatura brasileira – José Lins do Rego, Marques Rebelo, Jorge Amado, para falar dos prosadores; Jorge de Lima, Luis da Câmara Cascudo, Raul Bopp, para citar alguns poetas.*

*– Como índices desta confluência em Cabo Verde, basta citar Pedro Cardoso na prosa, Jorge Barbosa na poesia e Baltasar Lopes no romance em preparo “Expansão”, de que já lhe falamos.*

*– Precisamos ainda vincar que os estudos recentes, no Brasil, sôbre a formação brasileira são subsídios essenciais para nós caboverdeanos, no sentido de determinarmos o processus da constituição étnica, já porque escassos são os ensaios de explicação do fenómeno caboverdeano, até agora levados a efeito em Portugal, já pelo ensinamento que êsses estudos brasileiros nos podem trazer, dada a similitude, o paralelismo das duas formações.*

*– A vossa atitude em sintese? – interroguei finalmente.*

– Ela resulta da nossa malaise, da nossa inquietação, comum, aliás, a todos os ilhéus presos ao solo por todos os imperativos raciais e postados ante a estrada do Mar, agravada ainda pelo flagelo da Natureza, que não permite ao caboverdeano realizar-se em Cabo-Verde. Como conseqüência sentimos a “hantise” da distância e daí o nosso irredentismo, êsse apelo fremente do Brasil que você teve a ocasião de auscultar.

E assim terminou o diálogo, para sempre, saudosamente recordável, travado com a mocidade e com a elite intelectual caboverdeanas” (FARIA, 1934, p. 115).

Este longo diálogo com membros do “Grupo Claridade” e um brasileiro ainda antes da fundação da revista (em 1936) revelam as diversas interlocuções entre este grupo e o periodismo luso-afro-brasileiro<sup>11</sup>. José Osório de Oliveira e Delfim Faria não estão isolados em suas interlocuções com Cabo Verde nas páginas do *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*. Ao seu lado havia também outros ferrenhos defensores de Cabo Verde e do movimento “claridoso” em nomes como Julião Quintinha e Augusto Casimiro. Augusto Casimiro considera, em um escrito no jornal *Diário de Lisboa*, a literatura “claridosa” como uma manifestação do regionalismo português no “meio do Atlântico azul”, um “cartão de visita” do arquipélago “crioulo” português (CASIMIRO, 1935, p. 1). Em um livro de 1940, este também elogia a “crioulidade” da cultura caboverdiana, considerando-a como exemplar na diáspora portuguesa (CASIMIRO 1940). No *Boletim*, Augusto Casimiro demonstra sua visão elogiosa de Cabo Verde em descrições literárias em prosa (1934; 1939) e poesia (1935). Na crônica *Brava*, Augusto Casimiro (1934c) esboça um retrato de Cabo Verde prenhe de uma visão otimista da crioullidade e mestiçagem:

Cruzaram-se os sangues. Do cruzamento, ao longo dos anos, afirmou-se, dominou o tipo ariano. Não houve degenerescência. Criou um tipo diferente, mas português ainda. Crioulos. Em muitos lares o amor ficou fiel ao sangue originário, perpetuou-se a raça, extreme. A língua alterou-se, de preguiça e mimo. Ficaram vivas, perdurando, velhas expressões lusíadas que nos encantam na prosa das velhas crônicas ou no falar do povo que

<sup>11</sup> Para ficarmos em somente um caso dessas possíveis relações, Baltasar Lopes terá uma importante interlocução com a *Revista Atlântico* (1942-1950) que ainda não tratada adequadamente pela historiografia.

não sabe esquecer. Mas as formas, como a sintaxe, desfiguram-se. De preguiça, menor esforço e mimo... O africano e o branco pactuaram na mesma negligência. As palavras abrandaram, algumas perderam a face, nunca a alma, desfizeram-se como servissem apenas para animar crianças. Outras conservaram-se puras, ganharam em sentido e altura, mantendo os de antanho. Da linguagem africana pouquíssimo (CASIMIRO, 1934, p. 178).

A mesma lógica de elogio à mestiçagem (mesmo que condicionada ao predomínio do elemento luso) e à experiência lusitana em Cabo Verde é também repetida nos outros artigos publicados no Boletim<sup>12</sup>, a crônica *Pilão da Festa Brava – Cabo Verde* (1939) e a poesia *Melhor!* (1935). Além disso, na sua obra *Cartilha Colonial* (1936), publicada pela *Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, também consta uma linha de argumentação parecida:

Nas ilhas de Cabo Verde vivem portugueses, bate o nosso coração, fala-se a nossa língua. Conservam-se costumes e festas do velho Portugal. O sangue africano e o sangue português, o nosso coração e o coração da África encontram-se, deram-se um ao outro, confundiram-se, aqui vive nestas ilhas gente irmã da nossa, carinhosa, fidalga e humilde, que sofre, luta, sorri e canta como nós (CASIMIRO, 1936, p. 33).

Augusto de Casimiro considerava, portanto, a miscigenação de Cabo Verde como um exemplo para o processo colonizador, sendo a cultura crioula cabo-verdiana uma encarnação atlântica de Portugal continental, similar à Madeira e aos Açores em diversos aspectos, mas com suas particularidades (NETO, 2016, p. 34).

Não é arbitrária a presença dos dois principais comentadores portugueses do movimento “claridoso” nos anos 30 no seio do Boletim. José Osório de Oliveira e Augusto Casimiro expressam uma visão das relações raciais/mestiçagem/crioulidade que certamente encontrava respaldo na maior parte da *intelligentsia* republicana na oposição à Salazar que geria o Boletim da *Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro* (ASSUNÇÃO, 2017a; 2017b). António de Sousa Amorim, sob o nome de António de Balfroda, em uma resenha do livro de Jose Osório

---

<sup>12</sup> No artigo *Brava – Canteiro do Atlântico* (CASIMIRO, 1937) publicado na *Seara Nova* há também elementos dessa valorização da cultura crioula.

de Oliveira *Psicologia de Portugal e outros ensaios* (1935, p. 44), faz uma leitura elogiosa das comparações nessa obra entre a “alma” brasileira e caboverdiana no sentido da valorização da mestiçagem/crioulidade a partir do legado cultural lusitano (BALFRUDA, 1935, p. 44).

A participação de intelectuais brasileiros que publicam na *Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro* vinculados ao *I Congresso de Etnologia Brasileira* de 1936, e/ou *Congresso Afro-Brasileiro* de 1934 e 1937 (Arthur Ramos, Gilberto Freyre, Edison Carneiro, Evaristo Moraes, Roquete-Pinto etc)<sup>13</sup>, demonstra a presença de um conceito de raça pelo viés cultural, e, também, as diferenças em relação à produção sobre raça/mestiçagem na linha do determinismo biológico hegemônico do *mainstream* da *intelligentsia* lusitana em Portugal, como há de se apreender ao compararmos estes artigos e conferências com a produção fundada na antropologia física do *Congresso de Etnografia Colonial*, de 1934, em Portugal. Os estudos de “africonologia” (como esses autores gostavam de definir) no Brasil davam base para uma geração de intelectuais portugueses e/ou administradores coloniais (em geral militares) superarem um conceito biológico de raça optando pelo viés cultural, “etnolinguístico”.

Havia também uma forte correlação entre este discurso “antirracista” e o ideário do *Indirect Rule*, segundo um viés “descentralizado” da administração colonial que, em muitos casos, alcançaria em um futuro distante a completa autonomia. Esse discurso apareceu nos intelectuais brasileiros e portugueses que proferiram palestras na *Semana do Ultramar*, em organizadores do Boletim (Francisco das Dores Gonçalves e Antonio de Sousa Amorim) e também em alguns sócio-correspondentes enquadrados em um nacionalismo “euro-africano” (ASSUNÇÃO, 2017a). No entanto, não há uma convergência determinista entre um autonomismo gradualista (o “nacionalismo euro-africano”) e uma visão racialista culturalista, como é o caso notório de Vicente Ferreira<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Há uma grande variedade de autores do modernismo literário (ANDRADE, 1938; REGO, 1939;) e antropológico (CORREIA, 1937; CARNEIRO, 1938; MENDONÇA, 1938; RAMOS 1936; 1938 e FREYRE, 1938) que circulam no boletim, sendo em nossa leitura um espaço *sui generis* da discussão sobre o negro e da antropologia cultural, assim como da recepção atlântica desses debates em Portugal e nas colônias.

<sup>14</sup> Demonstrei em minha tese que os gestores coloniais que estavam ligados a Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro estavam imbuídos, predominantemente, de um ideário “nostálgico” com relação às práticas administrativas do período republicano (o *indirect rule*). Uma boa parte destes estavam na oposição à Salazar (e ao Ato Colonial de 1930) e expressavam suas visões críticas por meio de um nacionalismo que defendia o lugar do “colono” branco e europeu em África. Entretanto, não há caminho necessário

Brasil e Cabo Verde, para estes antropólogos/etnólogos, críticos literários, sociólogos e historiadores, eram um espelho onde Portugal demonstrava a sua “vocação colonial” por meio do discurso de um *ethos* lusitano “democrático”, propício   “integração”, cultural e material, com os colonizados. A prática da miscigena o serviu no âmbito do Boletim para reiterar os argumentos dessa “vocação” para a coloniza o e também para expurgar a propaganda negativa ao comparar as rela es raciais nas col nias portuguesas com aquilo que se encontrava em outras potências coloniais.

Esse artifício não tinha sustentac o prática, pois ocultava o uso do trabalho escravo (com o eufemismo de trabalho forçado) e o racismo institucionalizado nas col nias e também no Brasil. Essa retórica ganhou proporções muito maiores com a reforma do regime no pós-guerra e com a apropria o do luso-tropicalismo freyriano. No entanto, como demonstramos através do debate sobre Cabo Verde já existia em germe nos anos 30, nomeadamente, no seio dos republicanos, um ideário que convergia uma visão cultural da raça com uma perspectiva da administra o colonial descentralizada, “democrática”.

Nesses autores, sendo o Boletim um dos seus principais meios de expressão, a “mística colonial” não encontrava seu fundamento num ideário centralista e numa visão ainda prenhe do darwinismo social, tão difundido por gestores coloniais como Armindo Monteiro e os antropólogos “escola do Porto” (ROQUE, 2006). Mas isso não significava que elementos do “nacionalismo imperial” comuns a um amplo espectro político não pudessem ser encontrados nessa *intelligentsia* hegemonicamente republicana. Entre estes fatores, está a suposta capacidade “especial” dos portugueses de se relacionarem com os outros povos a partir de uma “ausência de preconceitos raciais”, e, portanto, uma “voca o imperial”. Essa imagem tem uma longa dura o no campo político e cultural de Portugal. Nas palavras de Valentim Alexandre:

Esta imagem tem raízes antigas: a ideia de uma particularidade portuguesa, no domínio colonial, pode ser rastreada pontualmente já desde o século XVIII. Mas é no último quartel de Oitocentos que ela começa a ganhar consistência, pela articula o de elementos de diversa natureza. No campo político, em plena partilha de

---

entre estas visões “descentralistas” e uma visão “antropológica” da raça que valore a mestiçagem (como   o caso do Vicente Ferreira), ver: ASSUNÇÃO (2017a).

África – que frustrava as expectativas portuguesas de formar um grande império na África Central – torna-se frequente responder às pressões externas invocando a relação privilegiada que os portugueses alegadamente mantinham com os “indígenas” das regiões em disputa e, de forma geral, com os diversos povos do continente (...) No campo ideológico, a busca de um fundamento étnico último para Portugal, que marca o nacionalismo de finais de Oitocentos, contribui igualmente para reforçar a noção de uma vocação colonial do país: várias das teorias então formuladas conferem ao povo português – por origem, por contacto ou por cruzamento, consoante as versões – uma composição racial propícia ao desenvolvimento de relações com populações não-brancas (ALEXANDRE, 1999, p. 5).

Desde Teófilo Braga e Oliveira Martins, num primeiro momento, e, posteriormente, Antônio Sardinha (uma das principais influências de Gilberto Freyre), esse mito de uma vocação imperial “democrática” são associados a certo “modo português de estar no mundo”, em que adjetivos como “tolerância”, “humanidade”, “fraternidade cristã” são associados à lusitanidade (CASTELO, 1999, p. 13). Os republicanos não ficaram de fora da difusão dessas mitologias, pois, apesar de se diferenciarem em diversos aspectos da gestão colonial e do trato e visão sobre o “outro” colonizado, também reproduziam o “nacionalismo imperial” com todas as suas mitologias. No *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro* a circulação de ideias sobre “raça” e “mestiçagem” no que concerne ao debate cabo-verdiano possibilitou, por meio das “margens”, estabelecer um amplo debate sobre o negro e as colônias para além do referente hegemônico no período do entre guerras, sendo uma peça única para apreender o debate sobre modernismo e modernidade no transatlântico.

O Atlântico serviu naquele momento como um “rio” que ressignificou as leituras sobre “raça” e “nação” no eixo Brasil-Portugal-África nos anos 1930. O ideário da criouldade em Cabo Verde, a noção de plasticidade do ethos lusitano e o ideário da mestiçagem no Brasil encontraram-se nas margens do atlântico e foram fundamentais para configurar as diversas leituras sobre a “modernidade” nestes países que detêm um lastro até a nossa contemporaneidade.

## Referências

ALEXANDRE, Valentim. Prefácio. In: CASTELO, Cláudia. “*O modo português de estar no mundo*”: O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Edições Afrontamento, 1999, pgs. 5-6.

ALMEIDA, Miguel Vale. *Crioulização e fantasmagoria*. Brasília: UnB, 2004.

ANDRADE, Mario. A superstição da cor preta. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, nº 24, Dez. 1938, pgs. 49-50.

ANJOS, José Carlos. Cabo verde e a importação do ideologema brasileiro da mestiçagem. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 6, n. 14, p. 177-204, 2000.

ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Morais. *A Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro (1930-1939): Uma vertente do colonialismo português em terras brasileiras*. Tese de Doutorado, UFG: Goiânia, 2017a.

ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Morais. A trajetória político-institucional da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro: da crítica velada à repulsa ao Salazarismo (1930-1939). *PORTUGUESE STUDIES REVIEW*, v. 25, p. 233-273, 2017b.

BARBOSA, Jorge. Ilha. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, n. 15, Out-Dez. 1935, p. 208

BALFRUDA, António. Psicologia de Portugal e outros ensaios (resenha). *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, nº 12, mar. 1935, pg. 44.

CARNEIRO, Edison. O problema das raças. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, nº 24, Dez. 1938, pgs. 37-39.

CASIMIRO, Augusto. Brava. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, n. 11, dez. 1934, p. 178.

CASIMIRO, Augusto. *Ilhas crioulas*. Lisboa: Editora Cosmos, 1935.

CASIMIRO, Augusto. As ilhas encantadas – Visão de Cabo Verde. *Diário de Lisboa*, 1935, pg. 1.

CASIMIRO, Augusto. *Cartilha colonial*. Rio de Janeiro: Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro, 1936.

CASIMIRO, Augusto. Brava – Canteiro do Atlântico. *Seara Nova*, n. 527, set. 1937, p. 444-447.

CASIMIRO, Augusto. *Portugal crioulo*. Lisboa: Editorial Cosmos, 1940.

CASTELO, Cláudia. “*O modo português de estar no mundo*”: O lusotropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Edições Afrontamento, 1999.

CORREIA, Manuel Alves. Gilberto Freyre – Casa Grande & Senzala. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, n° 22-23, 1937, pgs. 72-74.

ERMITÃO, Marcial Pimentel. *Das ilhas de Cabo Verde (notas soltas)*. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, n. 9, jul. 1934a, p. 101-105.

ERMITÃO, Marcial Pimentel. Das Ilhas de Cabo Verde (notas soltas) II. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, n. 11, dez. 1934b, p. 204-212.

FARIA, Delfim. Caboverdeanidade. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, n. 13, jun. 1935, p. 113-115.

FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula: Cabo Verde uma síntese cultural étnica*. Lisboa: Planalto Editora, 1973 [1967].

FURTADO, Cláudio Alves. Raça, classe e etnia nos estudos sobre e em Cabo Verde: As marcas do silêncio. *Afro-Ásia*, 45 (2012), p. 143-171.

FREYRE, Gilberto. Para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e das colônias. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, n° 24, Dez. 1938, pgs. 7-8.

LEITE, Mário. Algumas palavras acerca das ilhas do Arquipélago de Cabo Verde. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, n. 2, Mai. 1932, p. 81.

LOPES, Baltasar. *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*. Praia: Imprensa Nacional, 1956.

NETO, Sérgio Gonçalo Duarte. Representações imperiais N’O Mundo Português. In: TORRALBA, Luís Reis; PAULO, Heloisa. *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008a.

NETO, Sérgio Gonçalo Duarte. Insularidade, Idiossincracias e imaginação: representações de Cabo Verde no pensamento colonial Português. In: TORGAL, Luís Reis; PIMENTA, Fernando Tavares; SOUSA, Julião Soares (Orgs.). *Comunidades imaginadas: Nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008b, pgs. 181-192.

NETO, Sérgio Gonçalo Duarte. *Colônia mártir, colônia modelo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

NETO, Sérgio Gonçalo Duarte. Claridade – Fazer luz, adensar as sombras. In: *Atas do Colóquio Internacional Cabo Verde e Guiné-Bissau: Percursos do saber e da ciência*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical e Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa, 2013.

NETO, Sérgio Gonçalo Duarte. Das trincheiras de Flandres aos Sertões d'África: percursos geográfico-literários de Augusto Casimiro. *Caicó*, v. 17, n. 39, jul-dez. 2016, p. 14-35.

MENDONÇA, Renato. O negro e a cultura no Brasil. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, nº 24, Dez. 1938, pgs. 34-36.

OLIVEIRA, José Osório. As ilhas crioulas. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, nº 3, dezembro, 1932, pgs. 15-19.

OLIVEIRA, José Osório. Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, nº 18-19, dez. 1936, pgs. 184-185.

PINTO, João Alberto da Costa. Gilberto Freyre e a intelligentsia salazarista em defesa do Império Colonial Português (1951-1974). *HISTÓRIA*, São Paulo, 28 (10), 2009.

RAMOS, Artur. Negros bântus no Brasil. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, nº 18-19, dez. 1936, pgs. 166-168.

RAMOS, Artur. Levantes de negros escravos no Brasil. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, nº 24, dez. 1938, pgs. 15-17.

REGO, Jose Lins. Precisamos dos portugueses. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*, nº 25, dez. 1939, pgs. 41-42.

RESENDE, Taciana Almeida Garrido. “*Isso não é África, é Cabo Verde*”: O movimento claridoso e a busca por uma identidade crioula (1931-1960). Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte: UFMG, 2014.

ROQUE, Ricardo. A antropologia colonial portuguesa (1911-1950). In: CURTO, Diogo Ramada (Org.). *Estudos de sociologia da leitura em Portugal no século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, pgs. 789-822.

SILVESTRE, Osvaldo. A aventura crioula revisitada: versões do atlântico negro em Gilberto Freyre, Baltasar Lopes e Manuel Ferreira. In: BUESCU, Helena Carvalho; SANCHES, Manuela Ribeiro (Orgs.). *Literatura e viagens pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2002, p. 63-103.

SKOULADE, Mateus Silva. *Raça e nação em disputa: Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, 1ª Exposição Colonial Portuguesa e 1ª Congresso Afro-Brasileiro (1934-1937)*. Tese de Doutorado, Porto Alegre: PUC-RS, 2016.

SOUSA, Henrique Teixeira de. Uma visita desejada. *Boletim de Cabo Verde*, Dez. 1951, p. 31.

Anexo I - Poesia “Ilha” do caboverdiano Jorge Barbosa publicada no Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro, n. 15, Out-Dez. 1935 p. 208.

## — III — ILHA — III —

Quando o barco alemão vem à ilha carregar sal  
há um sobressalto íntimo de contentamento  
na gente que fica a ver de terra.

À varanda da antiga casa do largo  
olhos curiosos em direcção ao mar  
atravessam as lentes baças  
de velho binóculo do tempo dos piratas.

Toma certo ar garboso e oficial  
com a bandeira nacional à pópa  
o escalér a remos  
ao partir apressado ao vapor  
com as autoridades tôdas do pôrto  
e o empregado da firma carregadora  
que leva uma grande pasta sob o braço...

Compram-se a bordo novidades  
ouvem-se notícias  
de longe...  
bebe-se  
cerveja gelada.

O barco parte depois  
e a Povoação resignada  
retoma a monotonia habitual...

... à noitinha  
à hora tagarela de em seguida ao jantar  
os homens reúnem-se na rua principal  
comentando as ocorrências do dia.  
Vem então à baila aquela passageira  
de boca pintada  
que seguia para o Congo Belga...  
É da evocação da mulher estrangeira  
ficou um sonho parado  
em cada um...

CABO-VERDE, — ÁFRICA

J O R G E B A R B O S A

(Especial para o Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro)



**Entre o esforço de lucidez e o escrever em não:  
espaço-tempo de resistência em Argumento e Almanaque -  
revistas culturais brasileiras dos anos 1970**

*Between the effort of lucidity and writing in no:  
space-time of resistance in Argumento e Almanaque - Brazilian  
cultural magazines of the 1970s*

Claudia Lorena Fonseca

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Pelotas, Rio Grande do Sul / Brasil

fonseca.claudialorena@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4787-0575>

**Resumo:** Neste estudo, que tem por objeto as revistas culturais brasileiras da década de 1970, nos dedicamos a analisar duas das mais conhecidas publicações periódicas que surgiram e circularam no período: *Argumento* – revista mensal de cultura e *Almanaque* – cadernos de literatura e ensaio, pelos vínculos que se evidenciam entre elas e pela situação particular de cada uma dessas publicações no que concerne a seus projetos editoriais e a relação com os mecanismos de censura. Nosso objetivo é, a partir desses elementos, verificar como se posicionaram e de que forma as opções que fizeram foram determinantes para possibilitar ou impedir sua circulação. Além disso, nos interessa observar de que maneira se colocavam frente à repressão e como puderam, a exemplo de muitas outras antes delas, mesmo em conjuntura adversa - ou mesmo por conta disso, estabelecer redes e fomentar um diálogo intelectual que transcende o âmbito do território nacional, contribuindo à integração latino-americana. Para tanto, fundamentamos nossa análise nos estudos de teóricos tais como Beatriz Sarlo; Horacio Tarcus; Pablo Rocca e Maria Lucia Camargo.

**Palavras-chave:** Revistas culturais brasileiras; Anos 1970; *Argumento*; *Almanaque*.

eISSN: 2358-9787

DOI: 10.17851/2358-9787.42.67.248-269

**Abstract:** In this study, which has as its object the Brazilian cultural magazines of the 1970s, we are dedicated to analyzing two of the best-known periodicals that emerged and circulated during the period: *Argumento* – revista mensal de cultura, and *Almanaque* – cadernos de literatura e ensaio, by the links that are evident among them and by the particular situation of each of these publications with regard to their editorial projects and their relationship with censorship mechanisms. Our objective is, based on these elements, to verify how they positioned themselves and how the choices they made were decisive in enabling or preventing their circulation. In addition, we are interested in observing how they position themselves in the face of repression and how they could, like many others before them, even in adverse circumstances - or even because of that, establish networks and foster an intellectual dialogue that transcends the scope of national territory, contributing to Latin American integration. Therefore, we base our analysis on the studies of theorists such as Beatriz Sarlo; Horacio Tarcus; Pablo Rocca and Maria Lucia Camargo.

**Keywords:** Brazilian cultural magazines; 1970s; *Argumento*; *Almanaque*.

## 1 Introdução

As revistas culturais e literárias como fenômeno da imprensa não oficial, ou não institucional - com a qual desde sempre estiveram vinculadas, experimentaram um momento de particular relevância durante o período compreendido pelos anos mais duros da ditadura civil-militar, instaurada no país a partir do golpe de 1964, intensificada em 1968 pelo Ato Institucional nº 5. A década de onze anos (SANTIAGO, 1980) testemunhou o nascimento e desaparecimento de dezenas de publicações do gênero, entre revistas, jornais e semanários, além de outras formas ainda mais efêmeras que estas, muitas vezes também ainda mais precárias. Foram tempos particularmente pródigos nesse sentido, apesar das dificuldades decorrentes da ação da censura impetrada pelo Estado, somadas àquelas tradicionalmente enfrentadas por esse gênero de publicações. De fato, no cenário conturbado do período, tais iniciativas do campo cultural-jornalístico representavam uma ameaça ao poder autoritário instituído, considerando-se a função que exerciam - e sempre exerceram - no que diz respeito à capacidade de penetração nos meios

sociais, a qual se soma àquelas explicitadas em seus editoriais e pela voz de seus idealizadores. É o que ocorre com parte considerável das revistas do período no Brasil. Portanto, ao considerarmos o papel das revistas e demais publicações culturais periódicas, destacamos aquele que estas exercem especialmente em determinados contextos e períodos: o de resistência, o qual ultrapassa aquelas funções que a princípio seriam as convencionais ou evidentes, as que se esperam delas.

Vinculadas a grupos de intelectuais e coletivos (TARCUS, 2021) e comprometidas com o tempo presente (SARLO, 1992; ROCCA, 2004), com o contexto que diz da sua especificidade ou função dentro deste - seu desejo de intervenção -, não surpreende que assim seja, considerando-se o fato de que se configuram como mediadoras de cultura (MORAÑA, 2003). Claro está que, quando falamos em resistência, não nos referimos apenas à resistência *política*, mas também ao papel transformador que esse gênero de publicações exerce no âmbito dos mais diversos campos e segmentos da sociedade. Essa motivação e seus propósitos aparecem disseminados na totalidade dos conteúdos veiculados pelas revistas, mas também - e especialmente - em seus editoriais, apesar da importância relativa dada a eles por teóricos como Beatriz Sarlo (1992), por exemplo, que os crê pouco confiáveis.

É sempre um *preencher o vazio*, uma função transformadora, e sempre uma posição engajada, seja ela uma alma anárquica ou não, o que manifestam os grupos envolvidos no “fazer uma revista” em seus editoriais, caso, por exemplo, das paulistas *Argumento* e *Almanaque*, ou outras, como a carioca *Anima*, a qual surge quando já caminhávamos para o final dos anos 70, mais voltada às questões do texto literário; caso, sobretudo, das revistas mais politicamente engajadas. Mesmo uma revista *improvável* como a também paulista *Religião e sociedade*, que aparece em maio de 1977, e que se propõe acadêmica, se posiciona dessa forma - a começar por seu primeiro editorial e pelo viés engajado, assumindo uma posição de veículo de transformação da sociedade a partir do pensar racional sobre o que a princípio não seria do terreno da racionalidade. Exemplar também no que diz respeito à importância desses manifestos editoriais é o caso da *Oitenta*, revista gaúcha que começa a circular na virada da década, em 1979, e que não teve trajetória especialmente marcante, entre outros motivos provavelmente por não apresentar um projeto editorial consistente. É um dos raros casos de publicação periódica que não apresenta sua proposta no editorial do primeiro número publicado. Nesse caso, nunca houve um editorial.

Os anos 1970 no Brasil foram, portanto, pródigos em revistas de intervenção - embora de alguma maneira todas sejam - mas principalmente em iniciativas de resistência ao regime, em sua quase totalidade no âmbito da imprensa alternativa, configurando-se em um fenômeno jornalístico, espaço de manifestação e atuação políticas e de comprometimento efetivo com as realidades latino-americanas e suas revoluções político-sociais. Se ao final desse período a direção do resistir mudava um pouco de aspecto, no que diz respeito ao que se propunham os periódicos literário-culturais - indo em direção à revolução social/cultural/comportamental que seguia seu curso, no auge da ditadura militar estes representaram uma das mais efetivas possibilidades de resistência.

Ao recensear a década de onze anos, a partir de seus principais temas, a *Folha de São Paulo* lança, no ano de 1979, um conjunto de edições especiais do seu caderno cultural *Folhetim*, e o panorama que se desenha é revelador e ilustrativo não apenas da sociedade na última década, mas também do que se esboçava nesse sentido para os anos que se seguiriam. Não há um número específico dedicado às revistas do período - embora o aparecimento e desaparecimento destas fosse então notícia nos jornais diários, mas o número vinte da série se debruça sobre o tema *Imprensa*, incluindo-se aí a censura que sofreu o setor jornalístico em todos os níveis. E é sobre as formas e soluções adotadas pelos periódicos no intuito de contornar ou amenizar os efeitos e as consequências da censura - permitindo assim a sua circulação, que nos propomos abordar neste estudo.

Destacamos especificamente duas das mais conhecidas revistas que surgiram e circularam no período: *Argumento* - revista mensal de cultura e *Almanaque* - cadernos de literatura e ensaio, pelos vínculos que se evidenciam entre elas e pela situação particular de cada uma dessas publicações no que concerne a seus projetos editoriais e a relação com os mecanismos de censura. Nosso objetivo é, a partir desses elementos, verificar como se posicionaram e de que forma as opções que fizeram foram determinantes para possibilitar ou impedir sua circulação. Além disso, nos interessa observar de que maneira se colocavam frente à repressão e como puderam, a exemplo de muitas outras antes delas, mesmo em conjuntura adversa - ou mesmo por conta disso, estabelecer redes e fomentar um diálogo intelectual que transcende o âmbito do território nacional, contribuindo à integração latino-americana.

## 2 A outra forma: tudo que a lucidez revela

A natureza social tem horror ao vácuo cultural e tende a preenchê-lo de uma forma ou de outra. [...] Nascermos sem ilusões e não está em nosso programa nutri-las. A independência custa caro e não encoraja as subvenções. Não temos propriamente o que vender mas nos achamos em condições de propor um esforço de lucidez. Esta não é artigo de luxo ou de consumo fácil mas em qualquer tempo é alimento indispensável pelo menos para alguns. Sua raridade é, aliás, sempre provisória; tudo que a lucidez revela tende a se transformar em óbvio.

Contra fato, há argumento.

(Trecho do Editorial Revista *Argumento*, n. 1, outubro de 1973, p. 1)

Em um contexto de repressão política e de violência institucional que se encontra em seu momento mais intenso, *Argumento. Revista mensal de cultura* surge com uma proposta explícita: ser “um veículo novo para o que há de vivo, válido e independente na circunstância cultural brasileira”<sup>1</sup>, posicionando-se claramente em oposição ao regime e à censura, embora seu editorial não expresse abertamente essa posição. A partir de cuidadosa escolha de palavras, o grupo responsável pela publicação deixa entrever que estão cientes de que poderão ser censurados e impedidos de levar adiante seu projeto. A referência feita no editorial à mão dura do Estado, em “os obstáculos que eventualmente encontrarmos”, ou em “a limitação de nosso campo poderá ainda ser restringida”, não deixa margem a dúvidas.

Sua pretensão é a de preencher uma lacuna, combatendo a acomodação e o arrivismo, buscando se constituir em um espaço de independência e liberdade de pensamento no âmbito da América Latina, conhecidas as circunstâncias que fazem com que outras nações do continente vivam também uma realidade que pouco difere da brasileira, não apenas naquele momento. Nesse sentido, a ideia de seus idealizadores era fazer com que a revista fosse “um ponto de encontro

---

<sup>1</sup> Neste estudo, as citações extraídas dos editoriais das revistas com que trabalhamos aparecerão entre aspas, mas sem numeração de página, por figurarem sempre a mesma e única página, sendo explicitado apenas o número da revista e, eventualmente, o mês e ano de publicação, quando necessário ou relevante.

com o pensamento de outras terras, notadamente as do continente”, como manifestam em seu primeiro editorial: uma “publicação de cunho e âmbito latino-americanos”, segundo afirmaria Antonio Candido (2001, p. 263) em esclarecedor ensaio - quase vinte anos após o fim da revista, para a obra *Literatura e História na América Latina*, de Ligia Chiappini e Flávio Aguiar. E provavelmente seja esse o grande diferencial da publicação em relação a outros periódicos de natureza semelhante do período, o fato de se propor a efetivamente integrar Brasil e os demais países do continente latino-americano a partir de um diálogo entre a intelectualidade dessas nações, iniciativa de Antonio Candido, em especial, um dos principais nomes do grupo responsável por *Argumento*. Ideia que talvez esteja expressa, intencionalmente ou não, no sumário de seu número um, o qual não traz o nome dos seus colaboradores.

Fato que também é interessante destacar em relação ao texto de apresentação da revista, é que, apesar de terem muito clara sua motivação, seus responsáveis talvez não estejam muito certos de como irão fazê-lo, pois que sua proposta se apresenta como *aberta*, o que se pode entender a partir da afirmação de que pretendem que *Argumento* preencha o vácuo cultural do momento, e que o farão de “outra forma, a que se definirá no percurso de nosso grupo”. Formavam esse grupo, além de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Correa Welfort, Luciano Martins, Paulo Emilio Salles Gomes, como editores, ou “comissão de redação”, conforme consta na página de créditos da revista, e colaboradores, como Roberto Schwarz e Otto Maria Carpeaux, no Brasil, mas também estrangeiros, especialmente uruguaios, argentinos e chilenos, além de seu diretor responsável, Barbosa Lima Sobrinho.

O grupo de *Argumento* e seus colaboradores estão cientes das dificuldades que irão enfrentar e possivelmente sabem que seu projeto não irá longe. No entanto, “sempre haverá um papel a ser cumprido pelo intelectual que resolva sair da perplexidade e se recuse a cair no desespero”. Seus fundadores tampouco são editores estreantes na modalidade, considerando-se que entre eles estão alguns daqueles que integraram o grupo que levou a cabo a proposta da revista *Clima*, fundada em São Paulo, no início dos anos 1940, por Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado, então estudantes, periódico que inspirou boa parte das revistas e suplementos surgidos posteriormente, direcionados, em geral, a um público de intelectuais e estudantes universitários, tal como se verifica em

*Argumento*, pois é inegável que o conteúdo que veicula se apresenta com um formato que privilegia o ensaio acadêmico. Nesse sentido, olhando em retrospectiva, podemos dizer que *Argumento* se encontrava a meio caminho entre a revista cultural e a acadêmica, apenas que era a *nossa* revista, de um grupo de amigos, intelectuais vinculados à Universidade de São Paulo (USP), os quais acreditavam em seu papel social transformador. Além disso, diferente de outras publicações que sofriam a falta ou mesmo ausência de recursos, estava vinculada a uma editora comercial, a Paz & Terra, do Rio de Janeiro, embora fosse impressa em São Paulo por outra gráfica e editora, o que talvez explique o seu formato livro, e não o de revista propriamente dita, como costumava ser, ou mesmo o de tabloide, menos comum, pelo que logo percebemos não se tratar de uma revista de bancas tradicional e que seu público é específico.

*Argumento* surge em outubro de 1973 e teve quatro números publicados. Circulou até fevereiro de 1974, mensalmente, com *férias* em dezembro de 1973. Nesse mesmo mês de dezembro morre Anatol Rosenfeld, figura importante dentro do grupo idealizador da revista e, talvez também por esse motivo, ou por questões de readequação das estratégias para driblar a censura, ou mesmo pelos problemas enfrentados por seus editores desde a publicação de seu primeiro exemplar - ou pela soma dessas razões, a revista tenha deixado de circular. Seu número três foi em parte recolhido depois de lançado, enquanto o número quatro estava no prelo. Não causa surpresa a ação de censura à revista, considerando-se que seu terceiro número ultrapassa a tiragem de 25.500 para 45.500 exemplares, evidenciando seu poder de alcance e influência. Seu segundo número traz mais anúncios publicitários e textos dedicados à cena cultural que o número anterior, no entanto, é uma edição que se posiciona ideologicamente de forma mais incisiva. Já o terceiro número se retrai um pouco nesse aspecto, e o número quatro, em sua capa, destaca o tema *futebol*. O que nos faz pensar que seriam estratégias que, com sorte, poderiam confundir a censura, permitindo sua circulação.

Sobre *Argumento* há muitos trabalhos que aprofundam aspectos relevantes<sup>2</sup>, os quais se concentram sobretudo em sua natureza, bem como

---

<sup>2</sup> Entre os quais os estudos “*Argumento: literatura e cultura nos anos 70*” (2014) e “Contra fato há argumento” (Dissertação de Mestrado, 2001), de Débora Cota, e “Sem 2 *Argumento: um projeto intelectual quase esquecido* (revista *Argumento*, Brasil, 1973)”, de Beatriz de Moraes Vieira (2016).

no papel que representou em seu momento, além do fato de que, tendo uma figura de referência da crítica literária brasileira como Antonio Candido entre os seus líderes, justificam-se tantas investigações a ela dedicadas. Talvez essa proliferação de estudos também se deva ao fato de que se trata de uma das raras revistas a que se pode ter acesso com mais facilidade, dado que não é difícil encontrar exemplares seus nos sebos brasileiros, diferente do que ocorre com a maioria das publicações do gênero, às quais o acesso é quase restrito a algumas bibliotecas de universidades do centro do país. Alguns desses trabalhos destacam aquele que consideramos talvez o mais importante: seu papel de criação e fortalecimento de vínculos com o pensamento latino-americano de maneira abrangente e efetiva.

As palavras para *Argumento* são: *sociedade*; *(sub)desenvolvimento*; *Brasil*; *América Latina*; *dependência cultural*, temas recorrentes em seus quatro números, a partir de aspectos que vão do político-social ao econômico, além dos culturais. A literatura se faz presente, não a ficção ou a poesia, mas o ensaio, predominantemente acadêmico, e a crônica. Também o cinema, o teatro, exposições de arte, são temas recorrentes, caracterizando-a como uma revista cultural de fato. Imagens não são privilegiadas na publicação: alguns artigos trazem fotos ou ilustrações - inicial, em geral, e quase sempre *de encomenda*; outros trazem mais imagens, em especial quando o tema é cinema, teatro ou, justamente, exposições fotográficas ou o trabalho de um fotógrafo. Mas a revista não se configura como veículo de difusão de uma *estética*.

“Não temos propriamente o que vender”, afirmam seus editores em seu primeiro editorial, “mas nos achamos em condições de propor um esforço de lucidez”, que é o que se verifica, justificando a opção pela forma ensaio. E são vários os textos referenciais da crítica latino-americana publicados na revista, inclusive alguns que aparecem pela primeira vez em português, como “Literatura e subdesenvolvimento”<sup>3</sup>, de Antonio Candido, ou “Um processo autonômico: das literaturas nacionais à Literatura Latino-americana”<sup>4</sup>, de Ángel Rama, por exemplo, para ficarmos no âmbito

---

<sup>3</sup> Publicado pela primeira vez em 1970, em francês (tradução de Claude Fell) para *Cahiers d'Histoire Mondiale*, Unesco, v. XII, n. 4; e em 1972, em espanhol, na obra *América Latina en su literatura*, coordenada por César Fernández Moreno. México: Unesco/Siglo Veintiuno.

<sup>4</sup> Em espanhol aparece, quase ao mesmo tempo, em 1974, na obra *Homenaje a Ángel Rosenblat en sus 70 años*. Estudios filológicos y lingüísticos. Caracas: Instituto Pedagógico.

do literário e citando apenas os nomes de duas das principais figuras envolvidas com o projeto de *Argumento*, os quais estabeleceram uma relação de amizade e de troca intelectual intensa e profícua, responsáveis, entre outras iniciativas, pela criação do Centro Ángel Rama, da USP, e pela tradução de seus estudos, publicados em ambos os países, além de efetivar a presença brasileira na Coleção Biblioteca Ayacucho, idealizada e concretizada por Rama, estreia do Brasil nesse tipo de iniciativa, segundo o próprio Candido (2001, p. 263). Esse intercâmbio nos legou também um epistolário publicado em livro<sup>5</sup>. No entanto, não apenas intelectuais do campo das letras formavam o grupo de editores ou de colaboradores, há um número expressivo de sociólogos no grupo da revista, economistas, filósofos, sendo perceptível seu comprometimento político, vinculado ao pensamento de esquerda do período na América Latina.

A publicação apresenta-se, portanto, como crítica, como argumento que se opõe aos fatos: “Contra fato, há argumento”, contrariando o senso comum. E qual fato? Os fatos do momento, a realidade, o fato-força, que não há como ignorar. Assim, seu título apresenta duas possibilidades de leitura, que não necessariamente se excluem, embora uma delas não seja explícita: pode ser lido como *argumento*, propriamente dito, a partir do que nela é veiculado, visando persuadir no sentido de propiciar as necessárias mudanças e a reflexão; ou pode-se considerar seu subtítulo, relacionando *fato* a *argumento*, invertendo o sentido comumente atribuído às palavras. Demonstra-se a potência que têm argumentos convincentes – a razão, contra a versão oficial dos fatos - a força. Teria tido sucesso ao fazê-lo? Teriam se cumprido seus propósitos? Acreditamos que sim, apesar do pouco tempo de circulação da revista, sobretudo se considerarmos sua tiragem expressiva. Podemos dizer também que ultrapassou seus propósitos, estabelecendo um padrão de publicação voltada para a academia, buscando argumentar, a partir do pensamento acadêmico, em favor da sociedade. É evidente que *Argumento* não se configura como uma publicação *típica* do período, seu tom era contido, sóbrio, tratando com seriedade e circunspeção os temas abordados. Seu

---

<sup>5</sup> *Un proyecto Latinoamericano. Antonio Candido & Ángel Rama, correspondencia*. ROCCA, Pablo (org.) Montevideo: Estuario, 2016; *Conversa Cortada: a Correspondência entre Antonio Cândido e Ángel Rama - O Esboço de um Projeto Latino-Americano* (1960-1983). ROCCA, Pablo (org.). Trad. de Ernani Ssó. São Paulo: Edusp, 2017.

posicionamento é claro, e certamente esse é um dos motivos do seu fim, interrompida que foi pelos mecanismos de repressão.

Na capa externa final do quarto número anuncia-se o seu número cinco, indicando o nome dos colaboradores dessa próxima edição, que “vai estar” nas bancas em “2 de março”, mas esta jamais aparecerá. Supõe-se que a teriam pronta. Sabemos por que não saiu.

### 3 Procure, sim, leitor

Idos de outubro

Deusinho das asas de ouro  
terror da ordem  
motor primeiro do mundo  
furor vital de comunhão  
- ora profanado –  
valei-nos:  
Thánatos aperta seu cerco

Valei-nos  
Na hora de nossa morte

Agora

25/10/75

O poema de Walnice Galvão, publicado em *Almanaque*, é o primeiro poema da edição de número um de *Almanaque. Cadernos de Literatura e ensaio*. Datado e assinado por sua autora, aparece à página vinte e cinco, e não se trata de um simples ‘poema da coordenadora do periódico, que resolveu divulgar seus dotes literários’. O poema em questão tem data: 25/10/75. Dia do assassinato de Vladimir Herzog, encontrado morto em uma cela do DOI-CODI, naquela data. Sua morte, além da forte comoção causada, representa uma mudança de rumos políticos no país - ou de aceleração de um processo de transição gradual e de abertura que se propunha, decorrentes da mobilização da sociedade. O fato, e o conhecimento desse fato, mudam drasticamente a leitura que se faz do poema, bem como a luz sobre os propósitos da publicação que acabava de vir a público, e a forma como irão colocar em prática esses propósitos. Nesse sentido, o poema de Walnice é revelador, e pensamos

que não há como se tratar de uma coincidência. Não se pode afirmar, é verdade, que tenha sido escrito realmente na data assinalada ou se esta é uma cifra, no entanto, quem viveu aqueles anos entende a referência e, por consequência, o propósito; as gerações seguintes vão entendê-lo como um simples poema, a não ser que desconfiem. Para tanto, há que se considerar, entre outros aspectos, que: o espaço dedicado à poesia em *Almanaque* não é generoso, além de irregular, se assim podemos dizer; que este é o único poema datado, inclusive dentre os demais da mesma Walnice Galvão publicados na revista; e que seus colaboradores ou editores não costumavam publicar poesia de autoria própria, o que nos leva à desconfiança, sobretudo se temos acesso à totalidade de suas edições, e se temos conhecimento a respeito do seu contexto histórico.

Tampouco temos notícia se à época, pelo menos em círculos restritos, circulou a informação a respeito da motivação do poema e a consequente decisão de publicá-lo na primeira edição da revista. O que queremos dizer é que fica clara a intenção da publicação a partir da leitura do poema. Fica evidente também que nem sempre a proposta de um grupo que decide lançar uma revista se declara de maneira explícita, em especial se há interdição, e também isso não será feito obrigatoriamente por meio de um editorial. E *Almanaque* tem dois editoriais de primeiro número, além do poema que se configura ele próprio em um editorial, o mais eloquente deles e o mais conforme com a proposta da revista, aquele que permite que se possa dizer que *Almanaque* surge de uma necessidade de dizer, dizer de Herzog, dizer do horror que ainda se vivia, tão velado quanto os sentidos ocultos nas páginas das revistas do período. Quanto aos demais poemas da seção, os quais são de autoria de Rubens Rodrigues Torres Filho, estão em sintonia com o de Walnice, reforçando e reverberando o seu dizer.

Coordenada por Walnice Galvão e Bento Prado Junior, e tendo por principais membros da mesa de redação Ligia Chiappini, Roberto Schwarz, Marilena Chauí, Paulo Arantes e Rubens Rodrigues Torres Filho, a paulista *Almanaque - cadernos de literatura e ensaio* surge em 1976, na sequência do fim de *Argumento*, gestada também no âmbito da mesma universidade, dialogando com sua antecessora de maneira muito particular. Seus editores e redatores são professores e discípulos de Antonio Candido, ou seja, uma elite acadêmica. A revista teve quatorze números publicados (de 1976 a 1982), e duas fases: a primeira do número um ao sete; a segunda, do oito ao quatorze), que evidenciam sua trajetória do que poderíamos chamar de revista acadêmico-literário-cultural, até o

momento em que se institui como efetivamente acadêmica, guardadas as devidas proporções e consideradas suas especificidades em relação a estas, como as concebemos hoje. Essa elite da academia paulista, assim como o grupo de *Argumento*, e diferente do que ocorreu com a maior parte das revistas culturais e literárias do período - ou de todos os períodos, não enfrentou, pensamos, dificuldades para concretizar seu objetivo, considerando-se os recursos materiais de que dispunha. Tampouco dependia de publicidade externa, foi publicada pela Editora Brasiliense, de propriedade de Caio Prado Junior, reconhecido intelectual, pai de Bento Prado Júnior, um dos coordenadores de *Almanaque*. As dificuldades enfrentadas foram de outra ordem e, nesse sentido, estas eram compartilhadas com as demais publicações do momento, a interdição ou cerceamento à livre manifestação do pensamento.

Com uma tiragem média de 3000 exemplares, formato revista, e com quase ausência de imagens, o que pode parecer inusitado para uma publicação autointitulada almanaque - e isso já deveria causar desconfiança, *Almanaque* não tinha periodicidade fixa, publicou entre uma e três edições por ano<sup>6</sup> até encerrar sua trajetória. Sobre a singularidade do nome da revista, que causa estranhamento, muito já se cogitou a respeito. Chamada de *Cadernos de literatura e ensaio* na própria capa, como subtítulo, e em seu editorial, pode-se questionar a ambiguidade e a oposição entre título e subtítulo. Cada número seria uma edição periódica de um almanaque: de variedades, curiosidades, efemérides, nos moldes conhecidos; ou haveria apenas o aproveitamento de uma forma, a de almanaque, como gênero ou suporte? *Almanaque* contém os cadernos de literatura e ensaio ou, o contrário disso? Claro está, pensamos, que a motivação está no aproveitamento da forma para se dizer o interdito, o que se pode concluir a partir da observação e estudo desse periódico. No entanto, quer-nos parecer que não seria assim tão simples, há complexidade no projeto, que vai além da possibilidade de driblar a censura, ou de provocar a academia em seus moldes tradicionais, seja ela uma intenção deliberada ou consequência do próprio movimento. E essa ambiguidade será característica marcante e necessária para a circulação da revista e sua permanência.

É bem verdade que no que diz respeito à censura os tempos já começavam a ser outros, mas *Almanaque* não esteve livre de fato, sua aparente liberdade foi conquistada por estratégias inteligentes de discurso

---

<sup>6</sup> 1976 (2); 1977 (3); 1978 (3); 1979 (2); 1980 (1); 1981 (2); 1982 (1).

e de projeto editorial. Quanto à atitude que tem em vista a crítica à academia, observamos que, além de não conseguir subverter ou escapar totalmente ao modelo - considerando sobretudo a origem e o espaço de circulação e atuação do grupo, *Almanaque* se configura cada vez mais em uma revista acadêmica. A partir do seu número oito, publicado no final de 1978, o periódico assume efetivamente essa *vocação*, ao priorizar o ensaio em seus moldes mais tradicionais, publicando edições temáticas, verdadeiros dossiês, privilegiando temas de literatura e filosofia. E, nesse sentido, aproxima-se ainda mais de sua antecessora, *Argumento*, dando continuidade ou atualizando o projeto desta.

No entanto, *Almanaque* - Cadernos de literatura e ensaio *argumenta*, em especial em um primeiro momento, a partir de outra forma, camuflada: a da entrelinha. E isso já está muito claro em seu singular editorial bipartido, e não nomeado como editorial, presente em seu primeiro número. Trata-se de uma *apresentação*, na abertura do número, e de uma *desapresentação*, ao final do volume, as quais se contradizem de certa forma, e contrastam, traduzindo a proposta da revista: confundir e confiar no leitor, confiar que ele saiba ler, que desconfie.

Portanto, à página sete, seguindo-se de imediato ao sumário, encontramos a apresentação, não apenas do número, mas do projeto, um editorial, o qual se caracteriza pela linguagem que se pretende coloquial e *graciosa*: um “escrever em vão” que, ao mesmo tempo, incentiva o leitor a ter “paciência para estudar a proposta e ver onde atingem algumas palavras deflagradas.” Lancemos um olhar à totalidade da apresentação e, após, à *desapresentação*. Vale a pena reproduzi-las na íntegra.

#### APRESENTAÇÃO

A que vem mais uma publicação lítero-especulativa, no panorama já trepidante da vida cultural do país? – perguntará com razão o leitor, enrolando nervosamente um chumaço de cabelos no alto da cabeça (ah, esse hábito de cultivar<sup>7</sup> textos teóricos cada vez mais densos à custa de cabeleiras cada vez mais ralas). Se, porém, admitir que só se escreve em vão, que o pleno não absorve letra nem til, cedilha nem hífen, terá mais paciência para estudar a proposta e ver onde atingem algumas palavras deflagradas. Crítica da cultura é a fórmula que poderá usar então, se, afeito à compartimentação universitária do saber, tiver dificuldade em localizar esse lugar celeste onde confluem formações tão

---

<sup>7</sup> Conforme grafado no original.

dísparos, em um discurso tão disparatado. Mas se quiser achar seu lugar terrestre, erra em procurar demais. O que se ensaia, salvo erro, é esse exercício anti-econômico, sem programa, errante, sem precedente, sempre excedente – do prazer e da liberdade da escrita, da imaginação e do pensamento: ensaios de *contra-dicção*. Verá que são *Cadernos* de efeito. Inútil indagar por suas causas. Também não vêm preencher nenhuma lacuna. Criam sua própria lacuna. Ou não. (p. 7)

Em suas primeiras linhas já identificamos uma preocupação que é uma constante nessa espécie de publicação. A pergunta que todas elas tentam responder que é a de justificar a sua existência em meio a tantas outras publicações de mesma natureza ou de natureza semelhante: para quê e a que vem essa revista, seu diferencial. Essa é a grande questão e aqui uma necessidade, uma oportunidade de *advertir* que não se trata de uma publicação *para ser levada a sério*, que não seria motivo de preocupação para censores. Nesse sentido, o editorial é um primor de ambiguidade, feito para ser decifrado. E tem sucesso na missão de despistar, apresentando-se como algo desprezioso, leve e brincalhão, sem profundidade, leitura leve e inconsequente para passar o tempo com curiosidades e variedades, característica do formato almanaque.

O editorial tenta denotar despreocupação em relação a sua natureza ou proposta, mas para aqueles que têm necessidade de uma classificação, ou estão excessivamente condicionados à compartimentação do saber da academia, os editores de *Almanaque* consentem em propor uma alternativa, embora *não levem a sério* essas questões de classificação e nomenclatura: “Crítica da cultura é a fórmula que poderá usar então, se, afeito à compartimentação universitária do saber, tiver dificuldade em localizar esse lugar celeste onde confluem formações tão dísparos, em um discurso tão disparatado”. No entanto advertem: “Mas se quiser achar seu lugar terrestre, erra em procurar demais”, pois “o que se ensaia, salvo erro, é esse exercício anti-econômico, sem programa, errante, sem precedente, sempre excedente – do prazer e da liberdade da escrita, da imaginação e do pensamento”. Ensaaios de *contra-dicção*, como definem, acrescentando: “Verá que são *Cadernos* de efeito. Inútil indagar por suas causas”. E fazem questão de destacar que seu objetivo não é o de preencher lacunas - embora sempre seja, além de outras motivações, especialmente considerando-se o contexto de época. *Ou não*, de acordo com as palavras que fecham o texto, o que lança a possibilidade da incerteza ou reforça o tom de inconsequência, de não se saber exatamente a que se propõe, deixando espaço para a retomada do editorial ao fim do volume.

Talvez possamos afirmar que a *desapresentação*, ao final, fechando o número, à página setenta e cinco, e cotejada com a apresentação, aporte elementos para que de fato seja possível ao leitor que desconfia – ou *procura*, entenda os propósitos do grupo. Quantos chegarão a ler o texto no fim do volume? E os que chegam a ler, confirmam suspeitas de leitura, ou se surpreendem? Talvez a aposta seja justamente essa: apenas leitores - não os burocratas do regime, chegarão até lá ou ao seu sentido. Verso e reverso, duas faces, o que está visível e o velado: a *desapresentação* desdiz ou contradiz a apresentação, ao relativiza-la.

### DESAPRESENTAÇÃO

Ou sim. Vêm criar sua própria lacuna. É útil indagar por suas causas, já que ficam sem efeito. A contradição ou a essência deste ensaio: ensaio, apenas, de uma escrita do prazer e da liberdade. O que se salva, ensaio e erro, nunca é sem precedente, rumo ou ganho. Procure, sim, leitor. Contrafeito a demitir letra e til, cedilha e hífen, verá que só se escreve em não. Utopias. Ah, esse hábito de cultivar cabeleiras cada vez mais densas à custa de textos teóricos cada vez mais ralos. Sem razão, leitor, não arranque os cabelos. A isto não vêm uns Cadernos lítero-especulativos a mais ou a menos, já mais a menos, jamais amenos. (p. 75)

É aqui que podemos vislumbrar de fato a que vem a publicação, sua natureza, sua essência, e entender o seu projeto: *escrever em não*, amplamente *em não*, de forma alternativa, posicionando-se contra, inclusive, sua própria *origem*, os rumos da academia e seus pares. E que, sim, há um propósito em sua iniciativa. É inútil indagar, mas “procure, sim, leitor”, e será possível, então, entender seu discurso, e o *dito*, a partir de recursos tão diversos quanto são as modalidades textuais presentes em um almanaque. No entanto, o Almanaque e os Cadernos de literatura e ensaio, não se misturam de fato: o que se apresenta é uma revista que é um almanaque, face visível do projeto para um determinado grupo de possíveis leitores; e os cadernos de literatura e ensaio, face visível do projeto para outro grupo de leitores. No final das contas ela é ao mesmo tempo, não os dois, mas algo entre eles e além deles.

Muito dessa ambiguidade constitutiva da revista advém do seu discurso, conforme já afirmado, do recurso à ironia e à sátira, da ficção que se finge verdade e do real travestido de humor ou de banalidade. A forma pode ser: a do ensaio acadêmico em sentido estrito, a do manifesto, jogos, horóscopo, além de resenhas e cartas que são pura ficção com aparência de

verdade factual. Ou mesmo da ficção propriamente dita, algumas vezes, trechos de obras literárias, como os seis capítulos do romance *Quatro olhos*, de Renato Pompeu, publicado em livro também em 1976, os quais são apresentados no número um da revista (p. 28-43), sem que se informe sua procedência ou esse vínculo, aparecendo intitulado apenas como “O romance (fragmento de um romance)”. Esses jogos, como bem observado por estudiosos que se dedicaram à sua investigação, a exemplo de Renata Telles (1997), no entremeio dos textos, acabam por criar “a imagem de um grupo de redação e coordenação anárquico, que usa a máscara universitária para alcançar um efeito de verossimilhança para a sua ficção” (p. 25), como o que se verifica em “Glória precoce: *Almanaque* objeto de tese” (*Almanaque*, n.6, p.108-109), resenha a propósito de suposta tese acadêmica versando sobre a revista. Tese que, sabe-se, não existiu de fato. Pelo menos não naquele momento, *precocemente*<sup>8</sup>.

De certa forma também *Almanaque* está a meio caminho entre a revista cultural/literária e a acadêmica, mas dissimula esse aspecto, a partir do embaralhamento dos gêneros e do discurso. Colocando-se como *alternativa*, o *manifesto* em *Almanaque* existe, camuflado, assim como o ponto de vista do grupo. A partir do ano de 1979 seus números passam a ser temáticos, resultado - entre outros fatores, de desentendimentos internos quanto à linha editorial, posicionamentos conflitantes, dissidências. O número oito, publicado nesse ano e dedicado a Antonio Candido, marca um giro também no que diz respeito ao visual da revista. *Almanaque* se *sofística*, mas perde características que marcaram sua primeira fase, como seu caráter *lúdico*. Sai Roberto Schwartz, por exemplo, e não há mais manifestos de crítica literária. O motivo seriam questões relativas à equipe editorial apenas? Seu número doze, inclusive, traz reforços a essa equipe, substituindo os dissidentes. Curiosamente, com a progressiva abertura, sua publicação é descontinuada e a revista desaparece. Teria cumprido já sua função?

De qualquer forma, acreditamos que *Almanaque* cumpre o seu propósito, consegue o feito de driblar a censura, veiculando o pensamento de seu grupo, durante o tempo em que foi necessária, encerrando sua trajetória sem ser premiada pelas circunstâncias políticas. Pode-se dizer,

---

<sup>8</sup> Em 1999, Renata Telles defende Dissertação de Mestrado intitulada “Glória precoce: *Almanaque* objeto de tese”, pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Maria Lucia Camargo, reconhecida estudiosa das revistas brasileiras.

inclusive, que além de cumprir seu propósito, completa o de *Argumento*, considerando-se que esta última ainda tinha o que dizer quando foi impedida de circular. Um duplo papel cumpre *Almanaque*, portanto: com a primeira fase, denúncia; com a segunda, a disseminação do pensamento científico a partir das revistas acadêmicas.

#### 4 Considerações finais

Em carta de 8 de novembro de 1973, dirigida ao amigo Antonio Candido, Ángel Rama acusa o recebimento do primeiro número publicado da Revista *Argumento*:

Querido Antonio,

Recibí hoy la revista, ¡que es linda!, con ese formato de biblioteca (aunque habría entonces que poner título y número en el lomo) que quizás no se compagine mucho con el estilo de la publicación que es mucho más vivaz, variado y ameno que las típicas revistas de biblioteca. El material es bueno, variado, al día, cerca del semanario intelectual, con sus reportajes, atención por espectáculos, actualidades, aunque todo puesto en buen papel, buen diseño, buena impresión. (p. 63)<sup>9</sup>

Acusando a impressão que esta lhe havia causado e comentando alguns artigos que lhe chamaram a atenção, em especial o do próprio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, que afirma ser realmente excelente, Rama agrega: “y digo esto como si me elogiara a mí mismo. Me produce cierto asombro comprobar cómo caminamos por sendas paralelas, que creo se deben a perspectivas críticas similares. [...]” (p. 63), evidenciando não apenas a sintonia entre o brasileiro e o uruguaio, mas sobretudo o quanto essa relação é determinante para os rumos das letras latino-americanas, além da relevância do papel que exercem as revistas nesse sistema, ao conformar extensas redes entre o pensamento intelectual de suas nações, entre aqueles que se dedicam a pensar a América Latina, buscando uma efetiva integração entre os sujeitos empenhados nesse processo. E as palavras de Rama, ainda na carta do dia 8 de novembro não deixam margem a dúvidas:

---

<sup>9</sup> Todas as referências à correspondência entre os autores foram extraídas de - em espanhol (ROCCA, 2016); - em português (ROCCA, 2018).

Como para mí coincidir contigo es la corroboración de que no me equivoco, te imaginas la alegría que me produjo leerle. Tenía razón yo cuando insistía en que debemos formar eso equipo latinoamericano, coherente y serio, de estudiosos, capaces de trabajar a la par de sociólogos y antropólogos<sup>10</sup>, en la tarea de pensar a nuestra cultura y a nuestra América. (p. 63-64)

No diálogo epistolar entre os estudiosos, que tem início logo após seu primeiro encontro, as revistas são tema constante. A própria relação que se estabelece entre os ambos os teóricos, desde o momento inicial, envolve o trabalho para uma publicação periódica: o semanário uruguaio *Marcha*<sup>11</sup>, que tinha sua seção literária sob a responsabilidade de Ángel Rama, para quem Antonio Candido concede uma entrevista em Montevideo, quando ali esteve em 1967. O interesse do uruguaio pelo tema é evidente e se destaca nas conversas entre eles. A Candido também o tema é caro, se *Argumento* ainda não havia sido gestada, a experiência do brasileiro com as revistas vinha já de seus tempos de *Clima*. O envio de exemplares dos periódicos aos quais se dedicaram ao longo dos anos de correspondência entre eles era uma constante.

No que diz respeito à *Argumento*, a correspondência entre os autores nos revela todo o processo que envolve o seu surgimento, *os obstáculos em seu caminho*, bem como os eventos que determinam o seu desaparecimento forçado, e também o sentimento, particularmente o de Candido, em relação aos fatos. Temos acesso a essa informação em um nível pessoal, que contrasta com as declarações mais formais que circularam a respeito, em especial naquele momento, em que estas nem podiam ser feitas livremente. É um Antonio Candido entusiasmado que escreve a Ángel Rama em outubro de 1973 manifestando sua satisfação com a recepção à *Argumento*:

A revista saiu no dia 2, com 25.000 exemplares e esgotou quase que imediatamente. Há sem dúvida uma sede em relação a publicações onde se manifeste, mesmo discretamente, uma atitude de oposição. A polícia apreendeu exemplares em diversos lugares, mas ainda não sei em que proporção. (p. 74)

---

<sup>10</sup> Conforme grafado no original.

<sup>11</sup> Publicação periódica uruguaia, o Semanário *Marcha* (1939-1974), de linha independente e crítica, foi dirigida por Carlos Quijano e contou com colaboradores de renome nos meios acadêmicos e na imprensa em geral.

Infelizmente, é outra a situação seis meses depois, quando sabemos, pelas palavras de Rama, que *Argumento* enfrentava problemas com a censura: “[...] tuvimos aquí, en casa, a Fernando Henrique Cardoso quien nos contó las complicaciones habidas con el cuarto número de la revista y su esperanza de que esos días se resolvieran favorablemente [...]”. (Rama, em 17 de abril de 1974, desde Caracas, p. 67)

Em agosto de 1975 é imposta à *Argumento* censura prévia, no período em que supostamente já se vivia o que foi oficialmente chamado de abertura lenta e gradual, a qual, na prática, tinha pouco ou nenhum efeito. Seguiram-se durante muito tempo, ainda, as prisões de opositores ao regime, perseguições e censura a jornalistas e órgãos de imprensa, e toda espécie de medida arbitrária e repressiva. Em carta de 7 de setembro desse mesmo ano, Candido dá conta a Rama da situação da revista, cujo último número havia saído em fevereiro do ano anterior:

O Supremo Tribunal Federal não acolheu o mandado de segurança de *Argumento*, passando por cima não apenas da lei, mas da decência. Foi uma decisão histórica, que deixou praticamente caminho livre para as autoridades policiais usarem os poderes excepcionais do Presidente contra publicações de qualquer tipo. Fizemos um protesto, mas os jornais não publicaram. Está cada vez mais difícil exprimir o pensamento aqui. (p. 103)

Pouco mais de dois meses após, em 25/10/75, é morto Wladimir Herzog, o que alimenta ainda mais a movimentação e a pressão nas ruas contra as arbitrariedades do regime. *Almanaque* – Cadernos de literatura e ensaio, que faz referência ao episódio em seu primeiro número, a partir do poema de Walnice Galvão, conforme destacamos, começa a circular, como vimos, em 1977. Alguns duros anos ainda seriam necessários até que fosse revogado o Ato Institucional nº 5, em 1978, e mais alguns outros até que recuperássemos o direito à voz.

Herdeira de *Argumento*, *Almanaque* mantém com sua antecessora vínculos muito específicos. Um deles é o fato de terem sido gestadas no interior da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo-USP, em um momento em que as universidades assumiam cada vez maior protagonismo em nossa sociedade, ampliando seu alcance, firmando-se não apenas como espaço do pensamento e da atividade intelectuais, mas igualmente como espaço de mobilização política. Esse é também o

momento em que as revistas acadêmicas começam a se fazer notar, de fato, como instrumentos importantes de divulgação científica. Ambas as revistas, ainda, são periódicos de circulação nos meios universitários. *Almanaque*, por exemplo, era comercializada em livrarias, especialmente as das universidades. Haveria já uma intenção deliberada de dirigi-las a esse público específico? Por que não se propunham mais abrangentes? Já se fazia clara a intenção de privilegiar o ensaio mais ou menos acadêmico em detrimento da literatura propriamente dita? São perguntas que por ora carecem de resposta, e estas não se encontram em suas páginas.

Há muitos pontos de contato entre as duas publicações, conforme salientamos. No entanto, *Almanaque* é mais longeva que sua antecessora e que outras publicações do período. O que nos faz indagar sobre os motivos pelos quais isso ocorre, para além do fato de *Almanaque* ter circulado já em um momento um pouco mais favorável do ponto de vista político. Seria especificamente por seu projeto editorial, ou talvez pelo fato de ter entendido que deveria buscar outros rumos, alteradas as circunstâncias do contexto, que legitimavam a circulação de uma revista com as características de seus primeiros números? Também há que se considerar o fato de que o grupo, a princípio, dispunha de recursos que permitiam que seguisse sendo editada e mantida sua circulação. Talvez possamos dizer que é o conjunto desses fatores que determinam essa maior longevidade.

Nem *Argumento* nem *Almanaque* anunciam seu fim, o que não causa surpresa, pois em geral são poucas as publicações do gênero que conseguem espaço para esse anúncio, considerando-se que deixam de circular repentinamente, por motivos de força maior, como é o caso de *Argumento*, ou mesmo sem que haja um motivo claro para isso, como *Almanaque*. Entre a circulação mais espaçada e a constatação de que seu papel já se havia cumprido, entre outras razões, observamos que de alguma maneira todas elas cumprem um propósito e dizem do seu momento, que é o seu legado.

Considerado um período em que as revistas foram particularmente representativas, em especial em seu papel de resistência ao regime instituído, observamos que, após a abertura, e mesmo durante o momento em que esta começava, lentamente, a dar sinais de que viria a ser uma realidade, de fato, dezenas de iniciativas mais nesse sentido surgem, e seguem surgindo. No entanto, característica primeira das publicações periódicas dedicadas à literatura e cultura, estas se configuram em publicações com objetivos e projetos distintos daqueles das publicações da

década anterior, com direcionamentos outros. É outro o contexto político, social e cultural e, nesse *presente*, outras formas de jornalismo cultural se impõem, como o crescente protagonismo dos suplementos de cultura dos jornais diários, espaço para o debate a propósito de temas e *revoluções* culturais e sociais, o que de certa forma segue sendo resistência.

## Referências

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Não há sol que sempre dure. *Revistas Literárias Brasileiras: Anos 70. Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 3, n.31, p. 18-31, 1998.

CANDIDO, Antonio. Uma visão latino-americana. In: CHIAPPINI, Lígia. e AGUIAR, Flávio. *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional*, 9 a 13 de setembro de 1991. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

MORAÑA, Mabel. Revistas culturales y mediación letrada en America Latina. *Travessia*, n.40, *Outra Travessia*, n. 1, p. 67-74, 2003.

ROCCA, Pablo. Por qué para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano). In: SOSNOWSKI, Saúl. (Org.). *Hispanamérica*, Año 33, No. 99 (Dec., 2004), p. 3-19.

ROCCA, Pablo (org.). *Un proyecto Latinoamericano. Antonio Candido & Ángel Rama, correspondencia*. Montevideo: Estuario, 2016.

ROCCA, Pablo (org.). *Conversa Cortada: a Correspondência entre Antonio Cândido e Ángel Rama - O Esboço de um Projeto Latino-Americano (1960-1983)*. Trad. de Ernani Ssó. São Paulo: Edusp, 2017.

SANTIAGO, Silviano. A década de onze anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1980. Caderno *Folhetim*, “Os anos 70”, n. 16, p. 2.

SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, n°9-10, 1992, p. 9-16. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970.

TARCUS, Horacio. El ciclo histórico de las revistas latinoamericanas. Trazos de una genealogía. *Nueva Sociedad* n° 291, enero-febrero de 2021, p. 194-207.

TELLES, Renata. Percurso de herdeiro: Almanaque - Cadernos de literatura e ensaio. *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 4, n. 5, p. 14-20, 2001.

**Periódicos**

*Almanaque* – Cadernos de literatura e ensaio (1976-1982)

*Argumento* – Revista mensal de cultura (1973-1974)

*Clima* (1941-1944)

*Folhetim* – Suplemento dominical de cultura da *Folha de S.Paulo* (1977-1989)

*Marcha* (1939-1974)

*Anima* – Revista bimestral de cultura (1976-1977)

*Religião e sociedade* (1977-)

*Oitenta* (1979-1984)

Data de submissão: 30/04/2022

Data de aprovação: 13/07/2022



## **Paulo Barreto: Imprensa, Literatura e as Reformas Urbanas da cidade do Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do XX**

*Paulo Barreto: Press, Literature and Urban Reforms in the city of Rio de Janeiro in the late 19th and early 20th centuries<sup>1</sup>*

Juliana Bulgarelli

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, São Paulo / Brasil

julianabulgarelli1582@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1114-3117>

**Resumo:** O artigo pretende realizar a leitura de alguns textos do literato Paulo Barreto e de seus pseudônimos, cujo tema central eram as reformas físicas e simbólicas ocorridas no Rio de Janeiro durante o fim do século XIX e início do XX. O objetivo principal é tecer algumas análises e reflexões sobre o papel da imprensa e da literatura no processo de transformação da cidade, identificando como ambas serviram, não somente, como espaço de controle social, que atendiam à estrutura de poder dominante agindo como difusor e mantenedor da ordem vigente, mas também como meio de resistência, não conformismo e vitrine de formas diversas de luta.

**Palavras Chave:** Paulo Barreto, imprensa; literatura; reformas urbanas; Rio de Janeiro.

**Abstract:** The article is an examination of some texts by the writer Paulo Barreto and his pseudonyms, whose central theme was the physical and symbolic reforms that took place in Rio de Janeiro during the late 19th and early 20th centuries. The main objective is to weave some analyses and

---

<sup>1</sup> Este artigo é um prolongamento das análises desenvolvidas na minha tese de doutorado, cujo objetivo central era determinar as representações da modernidade brasileira construídas pelo literato Paulo Barreto e seus pseudônimos no conju to da sua obra.

reflections on the role of the press and literature in the city's transformation process, identifying how both served not only as a space for social control, which served the dominant power structure acting as a diffuser and maintainer of the current order, but also as a means of resistance, non-conformism and a showcase for different forms of struggle.

**Keywords:** Paulo Barreto, press; literature; urban reforms; Rio de Janeiro.

## 1 Introdução

Durante o fim do século XIX e início do XX, a imprensa brasileira, assim como a cidade do Rio de Janeiro, passou por um período de intensas mudanças e transformações associadas ao processo de implantação da modernidade e de consolidação do capitalismo no Brasil. Enquanto, na cidade, antigas casas eram totalmente destruídas e substituídas por novas construções, ruas desapareciam dando lugar a modernos bulevares, na imprensa a invenção da luz elétrica, do telefone, do cinematógrafo, dos bondes elétricos, dos automóveis, das máquinas de escrever, dos zeplins, das estruturas de ferro e do telégrafo submarino possibilitavam a ampliação do parque gráfico e a criação da grande imprensa (MARTINS e LÚCA, 2013, p. 116). Desde meados de 1850 os pequenos jornais de quatro folhas e de estrutura simples estavam desaparecendo e dando lugar aos grandes jornais que, com o passar das décadas, procuravam implantar cada vez mais novos artefatos tecnológicos que permitiam não somente maior tiragem, maior qualidade, maior rapidez na impressão, mas também garantiam prestígio e poder diante do público (BARBOSA, 2007, p. 23).

Juntamente com a otimização técnica, os temas abordados nas páginas dos periódicos também mudaram e se diversificaram. A política, centro de interesse dos jornais das décadas anteriores, ainda mantinha seu espaço, mas novos focos de interesse surgiram. O turbilhão de novidades e mudanças trazido pela modernidade se transformou em pauta das notícias dos periódicos da cidade. O público esperava por notícias inéditas, de última hora e a ânsia de conquista de leitores, em virtude da lógica imposta pelo mercado de bens culturais impressos, instaurava a pressão diária pela divulgação de notícias variadas. Os textos pretendiam agora, sobretudo, informar, com isenção, neutralidade, imparcialidade e veracidade. Essa valorização do caráter imparcial levava os jornais a

privilegiarem a edição de notícias informativas, em detrimento das de opinião (BARBOSA, 2010, p. 121-122). Antes do seu lançamento, em 2 de agosto de 1875, o jornal *Gazeta de Notícias*, por exemplo, anunciou, em um prospecto de propaganda, qual seria o enfoque de suas publicações:

Além de um folhetim romance a *Gazeta de Notícias* todos os dias dará um folhetim da atualidade. Arte, literatura, teatros, modas, acontecimentos notáveis, de tudo a *Gazeta de Notícias* se propõe a trazer ao corrente os seus leitores. A *Gazeta de Notícias* fornecera aos seus assinantes informações comerciais, que mais possam interessar-lhes, procurando assim merecer a sua benevolência e distinção. (*Gazeta de Notícias*, Prospecto, s/d)

Se o recém-chegado jornal fluminense prometia apresentar aos seus leitores as novas temáticas trazidas pela modernidade, o anúncio da *Gazeta de Notícias* também explicita a importância da literatura para esse novo formato de periódico. Segundo Marie-Ève Thérénty em seu livro *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXème siècle*, a partir de meados do século XIX, uma profunda circularidade entre o jornalismo e a literatura desenvolveu-se devido, principalmente, à presença dos mesmos personagens que atuavam em ambos os meios. O jornal, em razão do seu sucesso e sua popularidade, se tornou rapidamente o principal veículo de difusão de um tipo específico de representação de mundo; a literatura e os literatos, por sua vez, ao assistirem ao triunfo desse sistema midiático tentaram se aproveitar ao máximo das estruturas comunicativas que o jornal poderia lhes oferecer (THÉRENTY, 2007, p. 161). Nesse momento, ainda de acordo Thérénty, a fusão entre os homens de letras e membros da imprensa é completa, uma vez que a profissão de jornalista até então não existia como tal e os jornais eram quase que totalmente escritos por literatos e políticos (THÉRENTY, 2007, p. 86). Utilizando-se da linguagem desses literatos, os jornais acrescentavam às notícias outros tipos de texto literário que agradavam ao gosto do público. Crônicas, poesias, contos e peças teatrais transformam os periódicos não somente em veículos de informação, mas também de entretenimento (BARBOSA, 2010, p. 126). No caso específico da *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis escrevia seus “Bons Dias e Boas Noites”, Olavo Bilac e Arthur Azevedo também publicam suas crônicas, enquanto que Raul Pompéia, Silva Jardim e Adolfo Caminha figuram como colaboradores com as suas “Cartas Literárias” (BARBOSA, 2007, p. 28).

Enquanto a escrita literária e a jornalística ainda estavam em processo de formação e consolidação, Paulo Barreto desponta, para alguns estudiosos, como o “o primeiro grande repórter brasileiro do início do século XX” (GOMES, 2005, p. 11). Em seus textos, publicados em diversos periódicos da cidade e assinados majoritariamente por pseudônimos, ele documenta e faz uma reflexão sobre o processo de urbanização e as mudanças sofridas pelo Rio de Janeiro, prestando atenção nas transformações provocadas na população, seus costumes, suas interações e sua sociabilidade. Sua obra reflete as imposições de um governo preocupado em civilizar a cidade e a vida de seus cidadãos em contraste com a realidade do cotidiano da população. A partir de uma observação atenta da cidade em todas as suas esferas e em todas as situações possíveis do cotidiano de seus habitantes, ele construiu importantes interpretações sobre a dinâmica e as características da vida moderna, assim como diferentes representações da modernidade. Os temas de seus textos eram tanto a miséria dos trabalhadores pobres, negros e mestiços, deixados à margem do projeto das reformas urbanas, quanto a vida cotidiana da elite e sua maneira de se adaptar às transformações da cidade. Seu amplo contato com as diversidades sócio culturais da cidade do Rio de Janeiro e a peculiaridade dos seus testemunhos, o levou a ser considerado como pioneiro do jornalismo investigativo:

João do Rio, que estava longe de escrever como Machado, que não chega aos pés do Bruxo como romancista, é mais útil ao jornalismo, porque nos legou algumas inestimáveis lições: foi ele quem praticamente “inventou” a entrevista, a enquête, a reportagem de campo. Foi ele quem ensinou que lugar de repórter é na rua, que o jornalista tem de frequentar “a alma encantadora das ruas”. João do Rio foi o primeiro jornalista a subir os morros do Rio, a entrar nos presídios, a fuçar os antros de ópio, as fumeries, a revelar as religiões, a se interessar, enfim, pelo outro lado de uma cidade já partida. (VENTURA, 2001, p. 45)

Para autores como Ronaldo Salgado, Paulo Barreto estaria em uma espécie de antessala do jornalismo moderno da cidade, pois ao sair às ruas em transformação, ele “rompeu com os limites burocráticos do fazer jornalismo antes restrito aos espaços das redações dos jornais”, captando o sentido das mudanças, seu alcance, suas consequências e a seus resultados imediatos (SALGADO, 2006, p. 64 e 65). Além disso, a crescente proximidade entre a literatura e o jornalismo interessava

particularmente o autor carioca que, em 1905, decidiu interrogar seus colegas escritores acerca dos fatores favoráveis e/ou desfavoráveis dessa relação. Dessa enquete surgiu a série de reportagens *O Momento Literário*. Nela escritores como Olavo Bilac, por exemplo, afirmam que o jornalismo fez um grande bem a todos autores brasileiros, pois publicar seus textos nos periódicos da cidade era a única maneira para que eles fossem lidos. Foi por meio dos jornais que alguns escritores conseguiram atingir um certo número de pessoas que, até aquele momento, os ignoravam. Entretanto, para ele, o mercado jornalístico e a obrigação de se adaptar aos desejos dos leitores e aos meios de impressão corrompiam a arte literária (RIO, 2006, pp.14-20). Assim como Bilac, a grande maioria dos entrevistados permanecia cético em relação à inserção da literatura no espaço jornalístico e às reconfigurações que essa aproximação poderia provocar. Essa desconfiança retratava um dos questionamentos mais recorrentes da modernidade que por meio das novas tecnologias e da criação de uma nova atmosfera de ideias, sentimentos e opiniões produziu uma profunda diversificação dos meios de comunicação e favoreceu o surgimento de novas linguagens. Os jornais, a fotografia e o cinema colocaram em questão todos os valores das artes como a literatura, a pintura e o teatro, assim como questionaram o papel dos artistas no interior das sociedades modernas. Era fundamental, então, descobrir se o imaginário e a subjetividade seriam sacrificadas pela tecnologia do mundo moderno e qual seria o lugar da literatura e dos intelectuais nessa nova realidade (VELLOSO, 1996, pp. 12-25). Nesse contexto, em que a literatura e o mundo jornalístico se confundiam, a leitura e análise de algumas obras de Paulo Barreto nos permite tecer reflexões e interpretações sobre o papel da imprensa e da literatura no processo de transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do XX. Mais especificamente, pretendemos investigar qual a função social da produção literária de Paulo Barreto feita para a imprensa e a maneira como seus textos eram responsáveis pela difusão não apenas de informações e de entretenimento, mas também de valores e de princípios fundamentais para a sociedade carioca da época.

## 2 Quando o fim do antigo Rio de Janeiro se transforma em notícias de jornal

No dia 16 de fevereiro de 1908 Paulo Barreto acordava imerso em um profundo sentimento de nostalgia causado pelo início das transformações da Praça XV e pela mudança do antigo mercado ali instalado. No dia anterior, ele seguira o movimento dos carregadores, dos carrinhos de mão e das carroças que transportavam para as novas instalações as mercadorias vendidas no velho mercado. Atrás deles, a sujeira e um grande espaço vazio. Pouco a pouco, diante dos seus olhos, a praça viva e barulhenta que anteriormente acolhia todo tipo de riqueza, de abundância, de miséria e de vagabundagem desaparecia, deixando para trás os traços de uma vida desorientada e desolada pelo abandono. Para exprimir sua preocupação e incômodo causados por essas mudanças, Paulo Barreto publica, sob o pseudônimo de João do Rio, a crônica *O Velho Mercado* com as suas lembranças mais marcantes do cotidiano da praça e do comércio. São pequenas histórias que contam a agitação dos vendedores e compradores durante o dia em contraste com os rumores e suspiros dos indigentes que dormiam na praça durante a noite e que davam vida ao lugar. Entretanto, para além da melancolia e da tristeza do escritor, percebemos a sua preocupação em relação ao que seria, segundo suas próprias palavras, o fim do antigo Rio de Janeiro (RIO, 1909, p. 215):

A mudança! Nada mais inquietante que a mudança – porque leva a gente amarrada essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. Aquela mudança era, entretanto, maior do que todas, era uma operação da cirurgia urbana, era para modificar inteiramente o Rio d’outrora, a mobilização do próprio estômago da cidade para outro local. Que nos resta mais do velho Rio Antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas (RIO, 1909, pp. 213-214)

Alguns anos antes, em um texto publicado na série *A cidade* do jornal *Gazeta de Notícias*, Paulo Barreto mostrava os inconvenientes das transformações que o Rio de Janeiro estava sofrendo durante os últimos meses. Naquele momento, o maior problema levantado pelo autor era a poeira das demolições que invadiam toda a cidade. Por meio do discurso dos personagens da crônica, porém, é possível compreender que além do problema com a poeira Paulo Barreto começa a se questionar sobre

a necessidade dessas mudanças e, sobretudo, sobre seus resultados. Contudo, segundo suas próprias palavras, nesse instante, ele tinha apenas um pressentimento ruim (X, 1903, p.1). Em 1908 com a demolição da Praça XV e seu mercado, as preocupações do escritor em relação às transformações da cidade se tornaram mais explícitas. Há alguns anos, a população do Rio de Janeiro presenciava casas sendo destruídas, ruas desaparecerem e, a partir dos escombros nascer uma nova cidade que ao se considerar civilizada perdia, de um dia para outro, suas tradições (RIO, 1909, pp. 214-215). Aos seus olhos, essas reformas, que faziam parte de uma “operação de cirurgia urbana”, visavam modificar a antiga cidade, tão curiosa e característica, para transformá-la em uma cidade moderna e civilizada, como todas as outras cidades modernas do mundo, com suas ruas largas, praças, mercados e palácios feitos de ferro, de vidro e de cerâmica. Até esse dia, a Praça XV e seu mercado eram, segundo Paulo Barreto, os únicos endereços que ainda resistiam e mantinham sua originalidade. Essa última mudança se transformou para o escritor no símbolo de um plano de modernização idealizado pela elite brasileira durante o fim do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX.

Nessa época, a cidade do Rio de Janeiro passou por uma série de transformações socioeconômicas associadas ao processo de implantação da modernidade e à consolidação do capitalismo no Brasil. Tendo como pretexto uma política de planejamento urbano que visava ao saneamento e ao embelezamento da cidade (CHALHOUB, 2001, p.135), as autoridades cariocas, associadas à elite brasileira, criaram um projeto modernizador que pretendia, por meio de reformas urbanas, acabar com as características da cidade colonial aproximando-a das grandes capitais europeias. De acordo com a teoria de Engels, a organização do espaço urbano em uma sociedade capitalista ou em processo de transição para o capitalismo é um mecanismo de controle social e urbano utilizado pela burguesia com o objetivo principal de organizar e disciplinar a força de trabalho (CHALHOUB, 2001, p.133). No contexto brasileiro, porém, essas reformas expressavam também o desejo de progresso e de civilização das classes dominantes, ao mesmo tempo que correspondiam a uma tentativa de o Brasil seguir os imperativos capitalistas.

Fazia-se necessário, então, remodelar o Rio de Janeiro de maneira a estabelecer a ordem e as premissas de uma cidade moderna e civilizada (GOMES, 1994, p.104). No centro da cidade, uma grande parte das antigas casas, quase totalmente transformadas em habitações coletivas, foi

destruída e substituída por novas construções que valorizavam o espaço urbano e fomentavam o processo de acumulação de capital por meio da especulação imobiliária (GOMES, 1994, p.135). Os habitantes dessas moradias foram expulsos de maneira que o centro da cidade passasse a ser frequentado exclusivamente pela elite. Assim, o Rio de Janeiro adquiriu uma nova composição espacial que o reorganizou física e simbolicamente.

Jornais e revistas noticiavam regularmente as transformações diárias da cidade se mostrando quase sempre favoráveis às reformas. A *Gazeta de Notícias*, em 8 de março de 1904, dia da inauguração solene da Avenida Central, publicou a gravura a seguir. Nela políticos e membros da elite, bem vestidos com seus ternos e cartolas, conversam em meio aos escombros da construção da avenida. Todos parecem admirados diante das numerosas perspectivas que as obras da Avenida Central poderiam trazer para a cidade e para sua população. Concebida inicialmente para servir como eixo de ligação entre o centro da cidade e o porto facilitando o transporte de mercadorias e o trânsito de pessoas, a avenida, rapidamente viu sua função original ser deixada de lado transformando-se em um dos símbolos mais importantes do processo de modernização da cidade. Sua construção, que desabrigou milhares de pessoas e destruiu casas de cômodo e cortiços, marcou a primeira etapa das reformas urbanas e criou um novo espaço de sociabilidade para elite se transformando no símbolo da civilização, do elitismo e da elegância (O'DONNELL, 2008, p. 46). O caráter suntuoso do bulevar era acentuado pelas fachadas de arquitetura eclética que ofereciam um cenário perfeito para o desfile ostensivo da nova sociedade que incentivava o consumo (SEVCENKO, 1999, p. 545). Tudo brilhava: as fachadas de vidro e de mármore, as vitrines, os modernos globos elétricos de iluminação pública, os faróis dos carros. Para as classes dominantes, era somente por meio de transformações como a ocorrida na Avenida Central que o Brasil poderia progredir e seguir em direção ao futuro, como sugere a frase “Para diante” incluída na ilustração.



**Ilustração retirada do jornal *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro), 08 de março de 1904.**

Nesse contexto, as autoridades cariocas impuseram também uma transformação nos costumes, nos hábitos e nas tradições da população com o objetivo de acabar com as antigas tradições coloniais e com os elementos da cultura popular considerados como marca do primitivismo e da barbárie. Essas mudanças estavam associadas a um amplo processo de transformação social ligado, inicialmente, ao processo de abolição da escravidão: momento em que o poder pessoal dos proprietários de escravos foi colocado em questão. Anteriormente, as relações entre proprietários e escravos eram reguladas por uma lógica de dominação e pela perpetuação da dependência, na qual as vontades e o poder individual do “senhor” sempre prevaleciam. Nesse contexto de predominância das relações de dependência entre senhores e escravos, a necessidade de garantir a

submissão do trabalhador estava resolvida: no universo jurídico, o escravo era propriedade privada dos seus senhores e na vida cotidiana o controle social era obtido pelo equilíbrio entre a ampliação de punições e a adoção de ações paternalistas por parte do senhor (CHALHOUN, 2001, p.135). Com o processo gradual de emancipação dos escravos, que terminou em 1888 com a assinatura da Lei Áurea, e a consolidação da modernidade e do capitalismo no Brasil, esses vínculos de dependência foram gradativamente sendo substituídos por relações burguesas moldadas pelas normas econômicas e de mercado compatíveis com a nova organização capitalista da sociedade. Era, então, necessário criar mecanismos para legitimar a pretensa supremacia de certos grupos sociais.

Edmundo Bouças (2000, p. 140) afirma que o projeto ideológico de remodelagem da cidade reforçou as relações entre autoridades políticas e médicas à medida que as autoridades brasileiras associaram o projeto modernizador e civilizador aos ideais de higiene, saúde, limpeza e beleza. Com a exigência de evacuar os detritos, remover a população pobre, proibir a promiscuidade nos cortiços e disciplinar a população, o saneamento material da cidade levou a um regime de higiene moral da população e de adequação dos papéis sociais. Assim, com o intuito de disciplinar a força de trabalho, o governo carioca proibiu a venda de animais na rua, o ato de cuspir de dentro dos bondes, o comércio de leite no qual as vacas eram levadas de casa em casa, a criação de porcos no perímetro urbano, a exposição de carnes, a deambulação de cachorros de rua e a falta de manutenção das fachadas (NEEDEL, 1993, p. 57).

Ainda objetivando atacar as manifestações culturais dos trabalhadores pobres, negros e mestiços, o governo proibiu a capoeira e os candomblés, as festas, as reuniões e algumas modalidades do carnaval organizados por essa parte da população. As classes dominantes queriam, dessa maneira, apagar as marcas da herança negra e mestiça que, para eles, ameaçavam suas pretensões à civilização. Segundo alguns historiadores como Gabriela dos Reis Sampaio, essa tentativa de eliminar os elementos culturais das classes pobres tinha como causa não somente seu caráter pretensamente bárbaro, mais também o medo que as classes dominantes sentiam face ao perigo potencial representado pelos negros (SAMPAIO, 2000, s/p). Esses últimos eram a causa de incômodo constante para os interesses da elite política que considerava que sua presença intimidava os investimentos europeus os quais, nesse momento, se mostravam prudentes e atentos a aparente desorganização do Rio de

Janeiro (NEEDELL, 1993, p. 20). Olavo Bilac resumiu o sentimento de certos intelectuais e membros das classes dominantes da época em relação aos costumes e hábitos dos trabalhadores. No excerto abaixo, publicado em 1906, o escritor nos revela sua opinião sobre a festa da Penha, que, à época, era frequentada principalmente pelos trabalhadores pobres da cidade. Para Bilac, classe trabalhadora era sinônimo de classe perigosa, pois o mundo do trabalho era percebido como uma esfera indiferenciada, fonte de corrupção e acúmulo de valores selvagens como violência, promiscuidade e vulgaridade. A ideologia dominante imaginava os trabalhadores como uma raça à parte, degenerada, bem distante dos ideais de civilização. O medo da contaminação fazia surgir o sentimento de que era necessário construir fronteiras seguras contra esse perigo iminente (ORTIZ, 1998, p. 77). A melhor maneira de se proteger do perigo das classes trabalhadoras era, então, acabar com todas manifestações culturais do “populacho” os excluindo da paisagem da cidade:

Há tradições grosseiras, irritantes, bestiais, que devem ser impiedosas e inexoravelmente demolidas, porque envergonham a Civilização. Uma delas é essa ignóbil festa da Penha. [...] só há um remédio: é dar tempo ao tempo, que é um grande médico. Talvez daqui a alguns anos a orgia da Penha desapareça como desapareceu o entrudo, como desapareceram tantas outras festas bárbaras que se escondem na implacável e insuportável Tradição. (BILAC, 1906, p.1)

Por meio das palavras de Bilac publicadas pelas *Revista Kosmos* também é possível perceber como o discurso modernizador era disseminado pelos periódicos do Rio de Janeiro que, em sua grande maioria, passaram a valorizar os símbolos desses novos tempos em detrimento dos antigos costumes e tradições considerados como marcas do primitivismo e da barbárie. Para Marialva Barbosa em seu livro *História Cultural da Imprensa (Brasil 1800-1900)*, a República colocou em prática um projeto político cujas ideias principais - o progresso e a disciplina - precisavam de novos aliados para serem disseminadas: figuras de destaque na imprensa que, assim como Bilac, fossem capazes de expandir as múltiplas falas dos grupos dominantes, construindo ao mesmo tempo uma unidade discursiva em torno do mesmo projeto político (BARBOSA, 2010, p. 119).

Entretanto, ao retomarmos a crônica *O Velho Mercado* e o texto da séria *A cidade* percebemos que as dúvidas e os questionamentos

de Paulo Barreto e seus pseudônimos em relação às reformas urbanas da cidade marcam um contraponto interessante dentro dessa função normativa que era atribuída aos periódicos nesse momento. O autor, ao retratar o incômodo de seus personagens diante das mudanças sugere como a imprensa também acabou sendo usada como espaço de questionamento das novas normas impostas. No próprio texto sobre as transformações da Praça XV e a mudança do antigo mercado, o escritor demonstra sua preocupação em relação à normatização das formas, dos costumes e dos hábitos da população carioca. Mesmo se Paulo Barreto se mostra, na maioria das vezes, entusiasta diante das novidades trazidas pela modernização, ele também é crítico em relação as mudanças, principalmente quando ele percebe que a cidade e a população estão perdendo suas características tradicionais e específicas. Segundo ele, a busca constante de paradigmas civilizados acabou transformando o Rio de Janeiro em uma cidade que se assemelha a qualquer outra metrópole moderna do mundo, assim como o carioca também se transformou no reflexo de todos os outros homens modernos:

[...] ruíram casas, instalaram igrejas, desapareceram ruas e até ao mar se pós barreiras. Desse escombros surgiu a urbs conforme a civilização, como ao carioca, bem carioca, surgiu da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. Foi como nas mágicas quando há mutação para a apoteose. [...] E tal qual o homem, a cidade desdobrou avenidas, adaptou nomes estrangeiros, comeu à francesa e viveu à francesa (RIO, 1909, pp. 214-215)

Em seus textos, além das críticas diretas às transformações da cidade, também era constante a reprodução de algumas contradições que existiam entre as aspirações das classes dominantes e o cotidiano da população. Em uma crônica publicada no jornal *Gazeta de Notícias* em 5 de outubro de 1903, por exemplo, o escritor, sob o pseudônimo de X, transcreve um diálogo entre dois personagens que estavam indo trabalhar de bonde. O tema da conversa era a proibição e a perseguição da polícia aos jogos de azar. Enquanto um personagem se posiciona totalmente contra a proibição que, segundo ele, faria os jogos ainda mais atraentes, o segundo personagem constrói um discurso “politicamente correto” para defender a nova lei. Segundo ele, a polícia tinha por dever perseguir os jogos, assim, quando os jogadores inveterados tomassem consciência que seu vício poderia os levar a prisão, eles parariam de jogar

e a cidade seria definitivamente liberada da peste do jogo. Chegando na sua parada, contudo, o fervoroso defensor da proibição dos jogos parte apostar cinco mil réis no jogo do bicho.

A ironia da cena evidencia o fato de que nem sempre era fácil para a população coincidir seus hábitos com os novos modelos de comportamento, na medida em que algumas regras impostas pela modernização estavam muito distantes das suas práticas cotidianas vigorosas, criativas e relativamente autônomas (CHALHOUB, 2001, p. 255). A não adequação às normas marca também a resistência desse grupo em relação aos novos códigos de conduta da época. Além disso, nessa crônica, percebemos a importância do papel exercido pela força policial nesse contexto de imposições de uma ordem burguesa. Ela exercia, por um lado, uma função de vigilância – na medida em que era necessário garantir a disciplina da força de trabalho – e, por outro, uma função de repressão direta, pois sua responsabilidade era punir e prender todos aqueles que se recusavam a aceitar as novas regras de comportamento. No caso específico dos dois personagens de Paulo Barreto, vemos como a população acredita que somente as forças policiais eram capazes de resolver o problema da dependência aos jogos de azar, tão comuns na cidade do Rio de Janeiro. Era preciso perseguir todos os jogadores e os fazer compreender como seu vício os poderia levar para a prisão. A concordância entre o que os personagens creem ser o “pensamento correto” no que diz respeito às apostas e o papel repressor da polícia sugere uma postura aparentemente de submissão e obediência da população em relação às autoridades. Conforme a obra *O Rio de Janeiro do meu tempo* de Luiz Edmundo (1957), essa aparente submissão seria o resultado de um condicionamento há muito tempo enraizado na mentalidade dos trabalhadores, segundo o qual protestar contra as autoridades seria um crime grave e passível de punição. Entretanto, ao fazer uma aposta logo que chega ao seu destino, o personagem nos mostra que a sua postura de obediência se opunha, algumas vezes, a uma atitude de resistência. Mesmo ciente que as relações de força não são favoráveis a população, o personagem resiste ao que lhe é imposto e conserva seus antigos hábitos, reforçando assim seus valores e seus comportamentos simbólicos e independentes dos projetos e dos modelos culturais impostos pelas classes dominantes (CHALHOUB, 2001, p. 303).

O jornal *Gazeta de Notícias* do 6 de março de 1904 representou, por meio de uma imagem, a relação de força existente entre a polícia da cidade

do Rio de Janeiro e os trabalhadores pobres, negros e mestiços que tinham o hábito de apostar nos jogos de azar, principalmente no jogo do bicho. Essa gravura mostra dois personagens que conversam. O primeiro queria saber o resultado do jogo do dia e o segundo, visivelmente descontente com a pergunta do companheiro, respondeu que, para ele, o resultado tinha sido a visita da polícia. Confirmando o papel da força policial na prevenção e na repressão dos jogos, o desenho revela, sobretudo, a maneira como os jogadores eram representados pelos periódicos da cidade: homens feios, malvestidos, mal barbeados, sujos, a imagem da cidade do Rio de Janeiro antiga que deveria mudar, se civilizar e se modernizar. Corroborando com o discurso das classes dominantes, a *Gazeta de Notícias* defendia a ideia de que acabar com os jogos de azar significava também fazer desaparecer esses homens, vistos como preguiçosos, interessados somente no dinheiro recebido facilmente nas apostas e, dessa maneira, concretizar o projeto das classes dominantes: transformar esses homens em trabalhadores dotados de uma conduta inquestionável e coerente com as novas normas capitalistas modernas. Entretanto, para a população marginalizada que tentava se inserir em um mercado de trabalho em formação, o jogo era uma alternativa para sobreviver.

**Ilustração retirada do jornal *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro), 06 de março de 1904**



Por outro lado, não era fácil para a polícia controlar o desenvolvimento dos jogos, e menos ainda prender os jogadores. Segundo Paulo Barreto, na crônica *Jogatina*, o Rio de Janeiro em 1910 era o reino do jogo e da trapaça. Em todos os cantos da cidade, as apostas se proliferavam e a grande maioria dos habitantes tinha um gosto incontrolável por todos os tipos de loterias e casas de apostas. Os jornais mais tradicionais da cidade não saíam antes das duas e meia da tarde, pois os sorteios do jogo do bicho eram realizados às duas horas e muitas pessoas só compravam o jornal para saber qual animal tinha sido sorteado e se inspirar para o jogo do dia seguinte. Algumas vezes, em nome da moral e dos princípios, algumas pessoas se revoltavam e pediam para o chefe da polícia o fechamento das casas de jogos, apesar disso, essas mesmas pessoas jogavam incessantemente. Face a essa situação, a força policial se encontrava desarmada, como declara o autor. O excerto abaixo mostra a ineficácia da polícia diante do grande número de apostadores e a falta de provas para os incriminar. O bom funcionamento das casas de apostas e das loterias em contraste com o fraco número de prisões de jogadores representava também o conflito político cotidiano entre as aspirações das classes dominantes e a manutenção dos costumes e dos hábitos próprios da população carioca.

De vez em quando uma autoridade policial, como que desperta de um profundo sono, lembra-se que o jogo é uma contravenção prevista pela lei, faz tentativas para reprimi-lo...Mas diante da falta de provas para caracterizar o flagrante delito, as providências são integralmente inúteis (RIO, 2006, p. 122).

Ao analisarmos as crônicas de Paulo Barreto sobre os jogos de azar juntamente com a charge publicada pela *Gazeta de Notícias* percebemos como texto literário e notícia se aproximam promovendo a difusão de valores e princípios que irão construir o imaginário da população da cidade em relação às transformações sociais da época. A literatura divulgada pela imprensa teria a função de fornecer referências de comportamento facilitando a recepção de valores morais pelas diferentes camadas sociais. Entretanto, a ironia da crônica de Paulo Barreto e da ilustração sugerem que a atitude da população, em relação às regras impostas pelas autoridades brasileiras, concatena obediência e resistência expondo os limites dos mecanismos de controle e de repressão exercidos pela elite carioca. Mesmo diante de uma imprensa moralizadora, os grupos populares reivindicavam práticas próprias e autônomas.

### 3 Conclusão

A leitura dos textos de Paulo Barreto publicados em diferentes periódicos do Rio de Janeiro sugere como as transformações da cidade era um dos temas favoritos da imprensa do fim do século XIX e início do XX. Imprensa e literatura estavam diretamente vinculadas às diferentes tramas sociais que se desenvolviam na cidade. Espaço de produção de referências e campo de embates, os periódicos não somente serviram como instituição de controle social, que atendiam à estrutura de poder dominante agindo como difusor e mantenedor da ordem vigente, mas também como meio de resistência, não conformismo e vitrine de formas diversas de luta. Ao retratar o incômodo de seus personagens diante das mudanças físicas e simbólicas ocorridas na cidade, o autor contraria o discurso geral dos periódicos da cidade sugerindo como a imprensa também acabou sendo espaço de questionamento das novas normas impostas. O vínculo indissociável entre os textos de Paulo Barreto e os jornais, seu suporte de divulgação, revela uma série de ambiguidades e contradições no interior de processo de implantação da modernidade e de consolidação do capitalismo no Brasil: enquanto a imprensa tenta legitimar seu papel normalizador, a produção literária do cronista carioca repercute os incômodos e as insatisfações que as mudanças sociais geravam na população.

### Referências

BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa (Brasil 1900-2000)*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa: Brasil 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010

BOUÇAS, Edmundo. Mascaramento da cidade: poses da modernização. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo C. *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

BULGARELLI, Juliana. Les représentations de la modernité brésilienne dans l'œuvre de Paulo Barreto et ses pseudonymes. 2015. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação "Europe Latine et Amérique Latine" do "Centre de Recherche sur les Pays Lusophones" - Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Paris, 2015.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1903 - 1910.

GOMES, Renato C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, Renato C. João do Rio / por Renato Cordeiro Gomes. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GRANJA, Lúcia e ANDRIES, Lise (orgs). *Literaturas e Escritas da Imprensa: Brasil/França século XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

KOSMOS - Revista artística, Científica e Literária, Rio de Janeiro, out. 1906.

MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tania Regina. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. E-book Kindle.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O'DONNELL, Julia. *De olho na rua: A cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008, p. 46.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

RIO, João do. *O cinematografo*. Porto: Livraria Chardron, 1909.

RIO, João do. *O momento literário*. Curitiba: Crias Edições, 2006.

RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALGADO, R. A Crônica Reporteira de João do Rio. Fortaleza: Edições Leo, 2006.

SAMPAIO, Gabriela dos Reis. *A história do feiticheiro Juca Rosa*. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXème siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2007. E-book Kindle

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VENTURA, Zuenir. “Jornalismo e Literatura: alianças e diálogos”. In: AZEREDO, José Carlos de. (Org.) *Letras & Comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2001.

X. A cidade. *Jornal Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 05 de outubro de 1903,

X. A cidade. *Jornal Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 de outubro de 1903.

Data de submissão: 18/07/2022

Data de aprovação: 18/07/2022

VARIA



## **Autos vicentinos: edição e reedições**

### ***Vicentian Autos: editions and reissues***

Elizangela Gonçalves Pinheiro

Universidade do Porto, Porto Portugal

eliangelus@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9834-5223>

**Resumo:** Esta investigação apresenta um estudo sistemático das peças de “natureza profana” de Gil Vicente, considerando a pluralidade das edições atualizadas das obras de Gil Vicente, constituindo seu legado para as reedições modernas. São autos que contribuem com o teatro e que, no entanto, recorrem à força atrativa na corte joanina. Não obstante a censura da Real Mesa Censória que impedia a publicação na íntegra de tais peças, nota-se que há um discurso persuasivo embutido do legado vicentino no interior delas. Constatamos isto nas reedições feitas após 1562 das 44 das peças reunidas em compilação e que constituíram o escopo de outra investigação nossa, no âmbito do doutoramento realizado na Universidade do Porto, onde foi feito um inventário de autos, comédias, tragicomédias e farsas como comprovação de um percurso primário, uma vez que ninguém o fez. O objetivo foi selecionar 76 peças de autos reeditados no mercado português e brasileiro para investigar o trânsito e a atualização do gênero de daqui para lá. Revisamos o Estado da arte com Carolina Michaëlis, Maria Leonor Garcia da Cruz, Osório Mateus, José Augusto Cardoso Bernardes. Chegamos a conclusão de que este mercado editorial imprime obras não só para a academia, mas também para o liceu em ambos países. E essa circulação foi imprescindível para a manutenção e as transformações dos autos tais como o conhecemos hoje.

**Palavras-chave:** Autos; Gil Vicente, Portugal; Brasil.

**Abstract:** This work shows a systematic study of Gil Vicente's "profane nature" plays, considering the plurality of updated editions of Gil Vicente's works, constituting his legacy for modern reissues. These are plays that contribute to the theater and yet have an attractive force in the Johannine court. Nevertheless, the censorship of the Royal Censorship Board, which prevented the publication in full of such plays, corrected and persuasively staged plays of the Vicentine legacy. We can see this in the reeditions made after 1562 of the 44 plays that were compiled and that were the scope of another of our researches, in the scope of a doctorate carried out at the University of Porto, where an inventory of autos, comedies, tragicomedies and farces was made as proof of a primary course, since no one had done it. The goal was to select 76 plays of autos reissued in the Portuguese and Brazilian markets to investigate the transit and updating of the genre from here to there. We reviewed the state of the art with Carolina Michaëlis, Maria Leonor Garcia da Cruz, Osório Mateus, and José Augusto Cardoso Bernardes. We came to the conclusion that this publishing market prints works not only for the academy, but also for high school in both countries. And this circulation was indispensable for the maintenance and transformation of the autos as we know it today.

**Keywords:** reedition; Gil Vicente; Portugal and Brazil.

In hoc signo vince

Constantino I

## 1 História e memória das edições

Inicialmente, a história deste percurso editorial nos remete à edição da Compilação das obras de Gil Vicente encontradas, hoje, na Biblioteca Nacional de Portugal, em um livro editado postumamente, já que o autor morre em 1536. Este livro sai em 1562 organizado pelos filhos. Além deste exemplar há um outro na Torre do Tombo, outro na Fundação Casa de Bragança, um na Biblioteca do Palácio de Mafra e um quinto na Biblioteca da Universidade de Göttingen, Dram. II e em *Houghton Library*, Harvard, Port.

São 50 peças<sup>1</sup> no primeiro livro, conhecido também como teatro das línguas ibéricas. Para a intelectualidade, os autos como o teatro repõem um fato invulgar e importante para a cultura, a literatura e a língua portuguesa. Neles examinamos textos em português, espanhol e outros com hibridização das duas línguas.

Correlato à *compilaçam* feita por Luís Vicente é mister perceber as mudanças tipológicas nas edições numa perspectiva cronológica, para além dos detalhes das edições e reedições feitas por Jorge Alves Osório acerca das obras de Gil Vicente. De início, destacar-se-á a retomada pelas obras da *príncipeps* de João Álvares em Lisboa, com impressão e circulação entre 1561 e 1562. Trata-se de uma compilação feita em cinco volumes providos de uma apresentação “inicial e de dois prólogos”, uma espécie de “tabuada”, sob o juízo de Luís Vicente, a posteriori integrado na 2ª edição de 1586, a qual inclui uma cena do “*Templo de Apolo*” (OSÓRIO, 2004, p. 313).

Essas impressões trazem problemas “complexos de classificação geral e em relação à autenticidade e credibilidade” (OSÓRIO, 2004, p. 313) no quesito de ordem textual e, também na versão escrita, da capacidade performativa por meio de um discurso mais livre e mais persuasivo. Ainda que as alterações dessas obras sofressem reparos censórios, algumas mudanças foram feitas nas publicações posteriores ao período Inquisitorial, sobretudo no Livro II “Comédias” e no Livro III “as Tragicomédias”.

Para Osório (2004, p. 314-15), o fato histórico de D. Catarina, regente do reino, ter concedido o alvará com o privilégio durante dez anos, não impediu que a “impressão” e a edição das obras de Gil Vicente, contanto que ficassem exclusivamente sob o julgo de Luís Vicente e sua irmã Paula Vicente. Tal concessão protegeria o conjunto das obras, sobretudo dos reparos censórios. Episódio este que se altera com a edição da *príncipeps* que se opõe ao poder de D. Catarina e ao poder inquisitorial tutelado pelo cunhado, Cardeal e Inquisidor Geral D. Henrique. Nessas edições, Vicente escreve “seu prólogo” focalizando em “questões alheias à políticas externas do reinado”, sob o tema do casamento de D. Sebastião.

De acordo com Osório (2014, p. 318), a circulação mais acessível, tal como nos folhetos de cordel, é a dos folhetos *in folio*, dirigidos a um

---

<sup>1</sup> “Não se sabe se o autor também colaborou na organização ou não, na possibilidade de ser na colação ou reunião do próprio texto”. OSÓRIO, Jorge A. *O período de Gil Vicente. Reflexos na Compliação de 1562*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 2004. Separata do III Congresso Histórico de Guimarães. p. 313.

público “mais letrado”, “menos extenso”, “menos difuso”. Ao avançar com essas questões é que André Lobato menciona no índice das edições de 1581, o peso da pena do censor, logo, a necessidade de “reformação” de acordo com os livros proibidos de Portugal e a relação dos textos heréticos.

De acordo com a *Compilaçam* de 1561 há uma classificação administrativa, não literária, que na materialidade o considera como um “cancioneiro” e que, curiosamente, o termo acaba por encerrar no alvará. Sob o julgo de Jorge Alves Osório tratava-se de um “conjunto de obras dramáticas”, um “significado alargado” para as edições individuais ou coletivas. O que nos chama atenção é que ambas respeitaram a preocupação com o público leitor distinto, de outro que “consumia as edições avulsas”. Segundo ele, do ponto de vista material não era de tudo descabido qualificar o livro como “cancioneiro”<sup>2</sup>, à exceção do Livro V, nomeado como “obras meudas”, em que há alguns textos em prosa. “Todo o restante é em verso, da tradição cancionero e cortês oriunda de meados do século XV”, sobretudo em Castela, onde havia “extensa série de edições e reedições de coletâneas largamente conhecidas” (OSÓRIO, 2004, p. 314).

O Cancioneiro traz uma série de marcas conhecidas, que abarcam desde a “disposição do texto impresso na página e até do tipo de letra utilizado pelo impressor”, de acordo com o campo gráfico dos cancioneros e das obras dramáticas, seja ela “publicada em verso ou em língua vulgar”. Tanto uma quanto a outra torna-se conhecida dentro de um esquema do “macrotexto”. Um dos exemplos que Jorge Alves Osório cita é a didascália, uma espécie de tomada de cena e chamamento do autor em direção ao leitor, para que ele fique mais próximo daquilo que vai ou que já está a acontecer. Segundo Osório (2004, 316), podemos examinar as antecipações discursivas da linguagem vicentina: “a seguinte representação”, ou “Este auto que adiante”, como discursos interlocutórios de uma assinatura dramática, caracterizadora do gênero, fosse ele pertencente a “tragicomédia seguinte”, fosse uma “farsa de folgar”, ou “Esta seguinte farsa” e, assim por diante. Todas elas são marcas discursivas que operam a favor de pistas sequenciais no reconhecimento para evidenciar a interação e a representação dos aspectos moralizadores,

---

<sup>2</sup> Os cancioneros peninsulares “consistem em abrir a compilação com poesia de tipo devoto, quer se trate dos cancioneros colectivos, como o de Baena, elemento significativo do maior relevo como a crítica sublinha” (OSÓRIO, 2004, p. 315).

ou as caricaturas da sociedade, dentro do significado relevante conforme a importância filosófica da religiosidade quinhentista.

Em seus estudos, Osório (2014, p. 314) aponta que, no Livro I da edição de Luís Vicente, há a disponibilização para “renovadas representações”. Nelas a “preocupação era essencialmente o leitor” e, ainda enchia os olhos da corte ver o prazer “do jovem D. Sebastião em ler” e em assistir a algumas das peças de seu pai representadas. Uma das especificidades dessa edição foi a “modéstia da impressão sob o ponto de vista material”, sem “qualquer iconografia”, nem externa ou interna “atípicas das páginas de rosto presentes nos quatro livros”. Esse contraponto ficou conhecido, pois trazia “figuras estereotipadas” e que toda a configuração da página, o título, o tipo de letra, o recurso da gravura sugeriu e se apresentavam para o leitor tanto “o gênero” quanto “o tema da obra”.

Depois, soma-se as edições que encontramos de 1834, edição de J. V. Barreto e J. G. Monteiro, em Hamburgo Langhoff na Universidade de Toronto, e a de 1843 da edição de J. V. Barreto e J.G. Monteiro, em Paris. Após a edição de 1852 de J. S. Mendes ficou uma imensa lacuna e somente no século seguinte é que encontramos as demais edições. Ou seja desde essa época já se presenciavam outros editores.

Entre eles Carolina Michaëlis Vasconcelos recupera não só os autos vicentinos como outros em *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vincentina*, publicada em Madrid em 1922. É um livro de capa limpa, sem gravuras e sem enquadramentos. O layout da página é bem tradicional, há somente os caracteres da tipografia das letras. Esse trabalho de Vasconcelos (1922) é resultado da parceria com a *Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas do Centro de Estudios Históricos, una edición facsímil com una introducción de Carolina Michaëlis*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> VASCONCELOS, Michaëlis, Carolina. *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vincentina*. Madrid: Facsímil, 1922. Disponível em: <http://purl.pt/1360>. Biblioteca Nacional Portuguesa.

**Figura 1 - Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vincentina**

**VASCONCELOS, Michaëlis, Carolina.** *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vincentina.* Madrid: Facsímil, 1922. Disponível em: <http://purl.pt/1360>.  
Biblioteca Nacional Portuguesa.

Para Teyssier (2005, p. 20) há algumas modificações linguísticas entre as edições de 1562 e a de Madrid, estas indicações são em torno de verbos e de algumas alterações lexicais, tais como o verbo *leixar*, em vez de *deixar* que acabou por ser a forma “sobrevivente” nas edições modernas. Outro destaque é o verbo *ser*, sobretudo na sua conjugação da primeira pessoa *sou* “não se encontra uma única vez na edição de Madrid e suprimidos, também, na *Compilaçam*”, de igual maneira não há alguns arcaísmos como *vinraa*, no lugar de *viraa*.

Teyssier observa que no século XVI a língua era atestada em duas, às vezes, até em quatro formas lexicais diferentes: *dezia-dizia*, *avesso-averso-adverso*, *assossegar-sossegar-sessegar*, etc. São “variantes destituídas de significado estilística” e o emprego era “inconsciente”. Para o filólogo, era uma questão de “rejuvenescimento” da língua. De toda forma, não deixa de apresentar outras formas sem valor estilístico particular que remetem a questões mais arcaicas que as da folha volante. Na peça a *Farsa*

de Inês Pereira, *Breve Sumário de Deos* e no *Diálogo sobre a Ressurreição*, as formas da Copilaçam “relembra a língua antiga, enquanto as da folha volante remetem para a língua moderna”. Já em *Pranto de Maria Parda* “ocorre o inverso, a folha volante de Madrid mantém formas arcaicas que a Copilaçam moderniza”. Alguns personagens trazem, também, características específicas no texto da folha volante, hispanismos como: “*cuitados, tocados, estan, etc*” (TEYSSIER, 2005, p. 21-23).

Alguns títulos de Gil Vicente aparecem reunidos em uma única compilação, muitas vezes atualizadas ou adaptadas de modo que o leitor moderno tenha acesso a esses clássicos, uma das mais adaptadas é a trilogia das barcas, *Auto da Barca do Inferno* e *Auto da Barca da Glória* e *Auto Barca do Purgatório*. Dentro dessa trilogia, não raro, o *Auto da alma* tem boa circulação no mercado.

## 2 Ajustando critérios

Após algumas leituras críticas, iniciamos nossa busca, catalogando obras que encontrávamos. Nosso levantamento foi feito em bibliotecas portuguesas e brasileiras. Corríamos alfarrábios portugueses e alguns brasileiros. O critério estabelecido no início foi o de que pudéssemos mensurar aquilo que o leitor moderno poderia ter acesso. Assim, durante toda a pesquisa e até quase a defesa da tese continuamos a registrar obras, mesmo sabendo que nem todas poderiam ser usadas.

A partir de dados e textos escritos que compõem a biografia dos autores e, depois, os detalhes mais relevantes de um universo de 369 obras encontradas, tivemos que estabelecer critérios de maneira a compor a nossa rede de hipóteses analíticas para percebermos com mais segurança o que estávamos procurando. Assim, começamos pelo: a) alto número de obras sem edições, b) ausência de informações incompletas, c) mais de uma edição do mesmo título, d) ausência de datas de publicação, e) outros gêneros.

Depois, de estabelecermos esses critérios fomos tomados por inúmeras perguntas. Se a primeira edição obteve maior número de publicações? Se ao distanciarmos da primeira edição, menor é o número de tiragem do mesmo título? Por quê? Quanto maior o número de repetições, menor o número de tiragem? Podemos considerar a encenação como determinante para aproximar o leitor da compra do livro?

Depois de reduzirmos bastante o nosso *corpus* para 76 autos, fizemos o registro de 10 autos da alma com edições resultantes de publicações avulsas, feitas com critério e cuidado para ver o que foi alterado e o que permaneceu, já que a linguagem mudou e o contexto histórico distanciou-se daquilo que fora a produção do século XVI. Como se verifica na tabela abaixo, as repetições de determinadas obras, a suposta inclinação para uma temática determinada, pode ser explicada pelo fator cronológico e de distanciamento da produção vicentina. Sob esse paradigma, a grande maioria dessa catalogação refere-se às publicações nos séculos XX e XXI, por isso a resistência da temática das almas.

**Figura 2 – Títulos com duas ou mais publicações**

Auto da Alma	9
Folheto do "Auto de Santo Aleixo"	6
Folheto do "Auto da Dolorosa paixão de Jesus Cristo"	4
Autos de António Prestes	3
Os autos das barcas	3
Folheto do "Auto e colóquio do menino Jesus"	2
Auto da Feira	2
Auto da Festa	2
Auto da moralidade	2
Auto das Barcas/ de Gil Vicente	2
<b>Total Geral</b>	<b>35</b>

Nessa totalidade encontram-se as edições em que os autores têm mais de uma obra. Não tivemos acesso a muitos detalhes das edições catalogadas. O número sem marcação de datas, em alguns casos do texto impresso, refere-se aos catálogos das bibliotecas e com registros incompletos. Neste último caso o resultado de respostas imprecisas, o número foi grande, pois aumenta conforme selecionamos a opção e comandos no programa de dados incompletos, logo, ficam suspensos para análises posterior, para um pós-doutoramento.

## 2.1 Primeiras respostas

As primeiras edições são as que detêm maior número de impressões e de interesses pelo leitor e para o mercado consumidor. Uma das hipóteses está relacionada com a publicidade da peça. Nas edições

ao longo dos séculos não conseguimos encontrar muitos dados editoriais importantes para as referências das obras. O objetivo era pesquisar, de outras maneiras, informações complementares, em manuscritos e fichas ainda não digitalizadas das bibliotecas. A busca quase genética para compreendermos a tipologia editorial. As respostas vieram a partir das impressões deixadas pela tipografia, pelas marcas da tinta no papel, contendo ou não marcas d'águas, selos reais, etc. As diferenciações entre uma impressão do passado e as edições na modernidade são muito vastas. No passado fazia-se uma impressão que demandava tempo para o tipógrafo escolher cada glifo, a anatomia do corpo etc., tudo isso nos serve como explicação. Contudo, não resolve nossos problemas. Após todas essas constatações, a preocupação voltou-se para a maneira de como o auto atravessou o Atlântico e chegou até os leitores brasileiros.

De toda maneira, os *Autos da barca do inferno*, juntamente com *A farsa de Inês Pereira* parecem ter sido os mais prestigiados, tanto nas leituras dos liceus em Portugal, quanto nos livros e nas leituras que atravessaram o Atlântico e seguiram para o Brasil. Lá, a leitura da barca do inferno continuou como obrigatória no curso de Letras nas Universidades, em conjunto com outros autos mais conhecidos. No século XX, na ex-colônia lia-se ainda com certa frequência esses autos vicentinos. As didascálias e os refrões, vez por outra, eram repetidas devido à lembrança da memória oral e a fácil apreensão dos refrões, cito o de Inês Pereira “mais vale um asno que me carregue do que um cavalo que me derrube”.

**Figura 3 – Autores (nome) de Autos, com duas ou mais publicações**

Gil Vicente	42
Francisco Vaz de Guimarães	7
Baltasar Dias	6
António Prestes	5
Alexandre de Córdova	3
Anónimo	2
Luis de Camões	2
Gomes de Santo Estevão	2
João Cabral de Melo Neto	2
Total Geral	71

Visivelmente, o autor com maior número de obras nesses cinco séculos foi Gil Vicente, independente das variações temáticas e do

alcance do público, mesmo que o número acima considere as reedições e impressões em ambos países. Mesmo nos séculos XX ou XXI, épocas em que se preocupava mais em marcar as edições para envolver o leitor nas particularidades editoriais. Ainda assim, outras perguntas sempre vieram em nossa mente, por exemplo: a) Qual seria o real motivo da impressão? b) Qual seria a melhor edição, considerando que esse é um ato que envolvem outras materialidades como a qualidade da publicação da obra? c) O tipo e a qualidade da obra, em si, determina o mercado de leitores?

Para entendermos a importância e os efeitos do tipo de papel, de tinta, a lombada da capa, o tipo no mercado editorial montamos um mosaico de configurações, para percebemos a manutenção das representações nos séculos XX e XXI. Constatamos que as representações editoriais não se mantiveram no Brasil como em Portugal.

### 3 Reedições e adaptações

Era comum em meados do século XX haver reedições das obras de Gil Vicente para o liceu em Portugal, a tradição religiosa adicionada à formação clássica e escolástica ainda ecoavam por aqui. Ler Gil Vicente significa conhecer o passado, a história do teatro e os meandros da Igreja católica no sentido de recuperar o retrato da sociedade portuguesa quinhentista. No século XX essas edições passaram por uma espécie de tradução da linguagem arcaica e da prolixidade contida na narrativa.

O nosso método de estudo não descartou todas as edições espanholas catalogadas nas bibliotecas portuguesas, uma explicação é que de alguma forma esse auto da editora Castalia serviria de parâmetro para a nossa pesquisa.

**Figura 4 – Editoras espanholas, por Cidade**

☐ Espanha	1
☐ Madrid	1
Castalia	1

De toda forma, o gosto e o prazer pelo ensino de Literatura Portuguesa levaram muitos críticos a acreditarem estar ensinando e escolhendo um caminho de leituras clássicas da História Literária

Portuguesa e da Crítica. Citamos as edições dos autos ao longo do tempo e, na medida do possível visitar os textos clássico, como a edição das edições vicentinas a publicação de José Camões feitas pela Casa da Moeda. Depois, as edições de *Auto da Feira* da editora Castália, publicada em Madrid, além das *Edições de Gil Vicente y la Escuela Vicentina*, de Carolina Michaëlis, feita em *fac simile* como endosso desse enfrentamento para o leitor em pleno século XXI.

É interessante percebermos que, correlato ao apreço português pela manutenção de uma cultura mais genuína e tradicional, encontra-se também o caráter rural e serrano na literatura portuguesa. Na trilha investigativa de Francisco Topa, vimos que é “no centro do sentimento de ruralidade estava ao par de outros elementos, encontra-se a temática do amor pela linguagem e pela literatura popular”. Essa autonomia de linguagem está estreitamente ligada ao fato de o

Folclore preceder a vida erudita e lidar com os nossos serranos, nossos camponeses. É descobrir os fios que nos levam a instituições, aos usos e costumes dos antepassados. Finalmente, os nossos melhores escritores são aqueles que simbolizam as qualidades da raça, procuram e exaltam a fonte popular (TOPA, 1993, p. 11).

Os textos literários distinguem-se de outros por vários motivos, entre os quais se encontra o de serem mais difíceis de ler. Se um texto literário do século XVI, ou mesmo do século XIX, custar tanto a entender como um texto de opinião publicado num jornal de hoje, não vale a pena perder tempo com ele na escola. Na visão de José Augusto Cardoso Bernardes (2013, p. 18-19), “é necessário ensinar mais a partir dos textos literários”. Lendo-os, tentando compreendê-los, falando e escrevendo a partir deles, os alunos devem perceber que podem descobrir o que não é visível, experimentar sensações que de outro modo não alcançariam, conhecer mundos construídos que alargam horizontes e servem de compensação para a estreiteza de outras realidades.

Nessa perspectiva, literatura e ensino, ou aprendizagem e leitura, cercam-nos de fenômenos complexos. De um lado, há inquestionavelmente a importância de manter a originalidade dos textos, do outro, as facilidades das atualizações como forma de não desanimar o aluno à leitura, de tornar possível e de manter vivo o hábito de ler. De qualquer maneira, o nosso anseio é mostrar dentro de nosso *corpus* algumas possibilidades e ocorrências com as edições.

**Figura 5 – Editoras com duas ou mais publicações**

Desconhecida	18
Francisco Borges de Sousa	8
Europa-América	6
Domingos Barreira	3
Domingos Carneiro	3
Centro de Estudos de Teatro	2
Enciclopédia Portuguesa	2
Bertrand	2
Bernardo da Costa Carvalho	2
Agir	2
Dom Quixote	2
<b>Total Geral</b>	<b>50</b>

Contudo, ainda é maior o número de obras sem identificação da editora ou do livreiro. Fomos em busca de decodificar as insígnias contidas nas capas, folhas de rostos, lombadas e informações do editor. Encontramos verbetes com apontamentos para as mudanças de capas apenas numa mesma obra publicada e pelo mesmo livreiro. Isso parece ter ocorrido com as edições e reedições vicentinas em diferentes séculos. Algumas vezes o mesmo livro chegou a ser adaptado conforme as necessidades do público leitor, justificado por uma resistência ao texto clássico no mundo moderno.

A opção foi de averiguar as atualizações dos autos feitas por Augusto Cesar Pires, sob a justificativa de ele ter dedicado muitos anos ao ensino e à educação de jovens em Vila Real e depois no Porto. Natural de Santo Tirso, formado em Direito, pela Universidade de Coimbra e professor por muitos anos no Liceu Central do Concelho do Porto, tem ações diversificadas dentro da educação na “Escola Comercial de Oliveira Martins, Escola do Infante D. Henrique”, depois, no “Rodrigues de Freitas até a aposentação em 1952”.

Nessa vertente, elaborou “manuais e seletas literárias”, escreveu “prefácios e glossários”, anotou, reviu, tanto para “coleções populares”, quanto para a “erudita”. De acordo com o ensaio de Topa (1993, p. 4-5), foram “três dezenas de textos da Literatura Portuguesa”, incluindo “Gil Vicente, Garret, Camilo Pessanha, Júlio Diniz” e outros. Além de educador, era pesquisador arguto, o que explica a constante preocupação com a boa educação, desde o bom comportamento à integridade acrescida da consciência histórica. Defendia um patriotismo sem manobras, “se

opunha a uma planificação educativa centralista, empenhada em impor a unidade sem respeito pela diversidade”.

Numa alusão epigonal à “Fradique Mendes, em relação a um Portugal antigo”, com “amor” e “intelectualismos”, Augusto Pires mostra as mazelas da modernidade e seus cacoetes, as armadilhas que impedem o homem de retomar sua essência mais humanitária em prol de reducionismos utilitários de uma época tecnicista e pragmática. Em síntese, Augusto Pires era muito cuidadoso nas edições que organizava, um combatente e defensor da boa leitura, da manutenção da qualidade no ensino.

Enquanto no Brasil as edições e reedições<sup>4</sup> mais recorrentes são as da Agir, Livros de Portugal e Nova Fronteira para os autos da herança vicentina, como pode ser verificado no quadro abaixo.

**Figura 6 – Editoras brasileiras, por Cidade**

Brasil	9
Brasília	1
Edição do autor	1
Rio de Janeiro	8
Agir	2
Livros de Portugal	1
Nova Fronteira	1
Desconhecida	1
Nova Aguilar	1
Instituto Nacional do livro	1
Irmãos Pongetti	1

<sup>4</sup> As reedições dos autos justificam a luta e a resistência da contra literatura, a explicação de uma arte que combate os sistemas elitistas sustentados pelos cânones. A erudição das peças não era mantida pelas encenações e nem pela escrita de um teatro de ação e de representação, porém de uma outra cultura, voltada para o poder e a força dos textos escritos, rebuscados e eruditos. O ritmo oriundo dos versos heroicos e quase prosaicos flagra a manutenção da herança clássica. Outras vezes o ritmo da quadra das cantigas de roda da herança oral, da memória já era reproduzido pelas festas e circuitos orais incluindo a corte portuguesa. As reedições significam manter a obra viva, lida pelo leitor comum e nos círculos escolares. Reeditar os “autos” simboliza, da mesma maneira, a continuidade de uma tradição positiva muito importante para a História da Literatura Portuguesa. De igual maneira, as reedições desses autos no Brasil põem-nos a par de algo que vive, apesar dos tempos e dos espaços, independentemente de ser na América do Sul ou em África, pois sabe-se que ainda hoje na Costa do Marfim é encenado os autos de António Prestes. Isto ultrapassa a história das colonizações, já que há séculos deixou de ser imposição e integrou-se na estrutura cultural de cada país de chegada.

Sabe-se que esses livros não eram distribuídos gratuitamente, porém, eram de papel inferior, sem recursos iconográficos, mesmo assim eram atualizados e estavam a serviço de um mercado editorial que cobria a necessidade do leitor no século XX. Uma dessas necessidades era considerar que o número de representação dos autos, por sua vez, quase já não existia em relação às primeiras edições. Logo, havia a preocupação em adaptar para uma linguagem de época e de fácil acesso. A pensar nesses propósitos, a forma auto, nesse período, é reeditada com notas explicativas, de maneira que os alunos pudessem entender os termos e os léxicos do período quinhentista.

**Figura 7– Obras (números) por Edição**

1ª	2
2ª	4
3ª	1
6ª	1
Única	1
Não definida	83
<b>Total Geral</b>	<b>92</b>

Nessa seleção de obras, há mais textos de autoria desconhecida, uma problemática constante para o século XVII, acentuado com outras informações incompletas. Muitas vezes não nos foi possível identificar o número de livreiros e nem dar qualquer informação a mais acerca das publicações. Outra curiosidade que chamamos atenção, neste gráfico, é para o número de autos que foram editados pela segunda vez.

**Figura 8 – Editoras portuguesas (Lisboa)**

<b>Lisboa</b>	<b>58</b>
Desconhecida	15
Francisco Borges de Sousa	7
Europa-América	6
Domingos Carneiro	3
Centro de Estudos de Teatro	2
Bertrand	2
Dom Quixote	2
Bernardo da Costa	1
Colibri	1
Matias José Marques da Silva	1
Imprensa Nacional	1
Instituto para alta Cura	1
Imprensa Portuguesa	1
Biblioteca de autores portugueses	1
Junta de Educação Nacional	1
Laboratórios de Benfica	1
Libanio Guimarães	1
Livraria Ferreira	1
Em casa de V. Moré,	1
Omundo do livro	1
Pro Domo	1
Editora de A. M. Teixeira	1
Gráfica Santelmo	1
Empresa Literária Fluminense	1
Bernardo da Costa Carvalho	1
Sociedade Astória	1
(Biblioteca Universal Antiga e Moderna) [Tito de Noronha]	1
Imprensa Nacional	1

O maior número de publicações em Portugal foi pelas editoras e livreiros de Lisboa, sendo um total de 58 autos. Em nossos arquivos, não conseguimos identificar 15 obras dentro desses critérios. Por exemplo, neste total, publicados em Lisboa, encontramos 7 do livreiro Francisco Borges de Sousa e 6 da Europa-América. Depois, com um certo declínio, vem Domingos Carneiro.

**Figura 9 – Editoras portuguesas (Porto)**

<b>Porto</b>	<b>16</b>
Domingos Barreira	3
Enciclopédia Portuguesa	2
Ver Moré	1
Livraria Tavares Martins	1
Porto Editorial	1
Porto Editora	1
C. M. Porto	1
Progridior	1
Renascença Portuguesa	1
Gaspar & Soromenho	1
Lelo & Irmãos ed.	1
Livraria Avis	1
Livraria Civilização	1

Um dos nomes mais destacados para impressão das obras da coleção portuguesa para o liceu, inclusive no Porto, foi Domingos Barreira<sup>5</sup>. Imprimia os livros com prefácios e notas explicativas pensando no leitor jovem que precisava da impressão para cumprir com a leitura obrigatória no Liceu. Os títulos eram baseados no Programa Nacional Português para compor o conteúdo e cumprir com as atividades de cada ciclo.

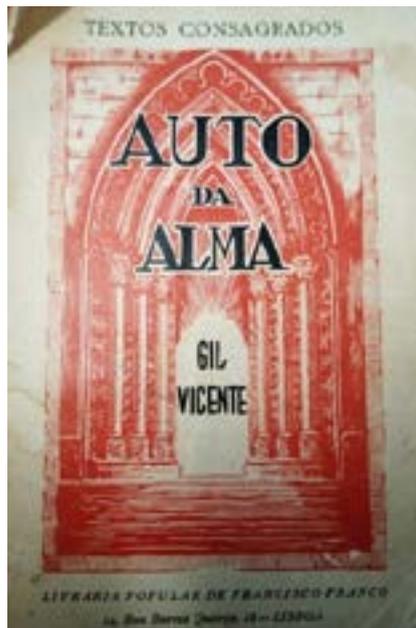
**Figura 10 – Editoras portuguesas (outras cidades)**

<b>Coimbra</b>	<b>1</b>
Atlântida	1
<b>Desconhecida</b>	<b>3</b>
Bernardo da Costa Carvalho	1
Fran cisco Borges de Sousa	1
Editora Guimarães Libanio	1
<b>Évora</b>	<b>1</b>
Licorne	1
<b>Funchal</b>	<b>1</b>
C. M. Funchal	1

<sup>5</sup> Pouco se sabe sobre o editorial Domingos Barreira, apenas sobre sua importância na publicação de obras para as edições de bolso e da coleção portuguesa para o liceu, sobretudo no Porto, Portugal. Juntamente com a livraria Simões Lopes, ambos eram populares no círculo de leitores, durante muitos anos esses editoriais funcionaram em edifícios um em frente a Rua da Fábrica, esquina com a Rua da Almada, na Ribeira. “O Grande Colégio Universal, grado estabelecimento de ensino particular que durante muitos anos ficou no edifício Coronel Pacheco, onde estivera o Colégio de Santa Maria, muda para o grande imóvel da Avenida da Boa Vista – aquele que viria a ser comprado pelo recentemente falecido Domingos Barreira para a instalação editorial e oficinas gráficas”. *O Tripeiro*. Porto: Série 6, ano III. p. 256.

Uma das dificuldades dos alunos e do leitor moderno ainda é enfrentar o texto do século XVI, considerando os distanciamentos entre texto e leitor. Na tentativa de estreitar a relação leitor/obra, nas reedições, os autores retomaram o enredo e a influência da farsa dentro do gênero. A forma auto, em Portugal, acabou por trazer uma linguagem mais atualizada para viabilizar as leituras nos liceus. Há edições, como já dito anteriormente, que se apresentam numa linguagem moderna em relação às outras edições mais antigas, como *Os Autos das barcas: Inferno, Purgatório e Glória*. A edição, a seguir, é precedida por notas e glossário de Augusto C. Pires de Lima. Segue a capa da edição da coleção portuguesa de bolso, organizada para o Liceu.

**Figura 11 – VICENTE, Gil. Auto da Alma. Textos consagrados. Lisboa: Livraria popular Francisco Franco.**

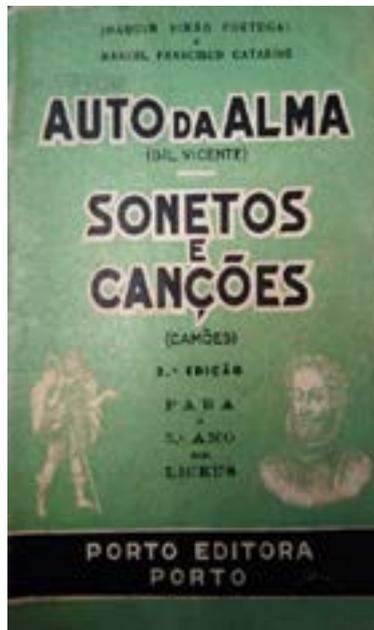


Ou a edição feita pela coleção Portugal para os Liceus.

**Figura 12 – VICENTE, Gil. Farsa de Inês Pereira. Coleção Portugal. Apresentação: Francisco Torrinha e Augusto C. Pires de Lima. Porto: Editorial Domingos Barreira.**



A edição da “Coleção Portugal”, feita por Joaquim Simão Portugal e Manuel Francisco Catarino, compõe adaptações para o ensino de Literatura do 5º ano do Liceu, acompanhada com os sonetos e a *Lírica* de Camões. Essa edição esteve até a 3ª publicação. Ela não traz glossário, ou introdução como as demais, porém o texto já vem simplificado. Foi organizada e revista lexicalmente por Joaquim Simão Portugal e Manuel Francisco Catarino. Na imagem, que segue, temos a 3ª edição de 1958 da Porto Editora, logo após a folha de rosto há a “explicação prévia” dessa reedição:



**Figura 13 – VICENTE, Gil, CAMÕES, Luís de. Auto da Alma e Sonetos e canções. Revisada, Joaquim Simão Portugal e Manuel Francisco Catarino. 3ª edição de Porto: Porto Editora, 1958.**

Como a Seleta não pode conter matéria suficiente, ficamos limitados e sem possibilidades para fazermos inferências maiores, como também não foi nosso interesse transitar por aspetos da recepção da obra. De toda maneira, é possível perceber o diálogo dos alunos com o texto. Há apontamentos e rubricas em relação ao programa estudado pelo aluno. Além do *Auto da Alma*, o aluno encontrará a *Lírica* de Camões. Já na introdução, há indicações facilitadoras que sugerem aquilo que deveria ser ministrado. Como essas obras se destinam a alunos do 2º ciclo, cujos conhecimentos histórico-literários são incipientes, as notas biográficas acabam por ser indispensáveis e apropriadas para os alunos desta idade e cultura<sup>6</sup>.

Essa coleção, assim como as outras, destina-se aos alunos do primeiro ano do segundo Ciclo. Para os organizadores é indispensável

<sup>6</sup> Cf. PORTUGAL, J. S.; CATARINO, F. C. *Auto da Alma*, (Gil Vicente), *Sonetos e canções* (Camões). Lisboa: Porto Editora, 1958, p. 5.

as notas bibliográficas e, no caso deste livro, foi ofertado nesta edição uma explicação acerca do período vicentino da história social. Quando chega nos *Sonetos* e *Canções* de Camões o aluno encontrará um breve resumo da mitologia romana dos principais Deuses contidos na seleção de leitura para esse público juvenil. Na parte das *Canções*, encontraremos interpretações, sugestões temáticas, comentários curtos acerca de cada estrofe. No final da obra se encontra um índice, “III figuração literal das rimas desta colectânea” (PORTUGAL; CATARINO, 1958, p. 173-174).

A toponímia estudada por Cardoso (2016), da produção dos autos e as alterações em algumas obras remetem o leitor a algumas categorias de autos. Por mais que o auto seja tomado como veículo propagador, ele não é uma “reportagem da sociedade de seu tempo”, talvez estivesse mais próximo da “caricatura portuguesa da época”, com seus traços satirizados. Para ele a temática da justiça muitas vezes era ligada não só à justiça humana, às leis, porém, refere-se a questões morais que o homem deveria cumprir com os cargos públicos e jurídicos. Entretanto, estão entre os que mais cometem pecados, normalmente aliciados pela ambição, pelo perjúrio, pelo *status quo* (CARDOSO, 2016, p. 104). Encontravam nestes cargos da lei estreitas ligações com os cargos eclesiais, mantenedor das questões espirituais e da doutrinação do catolicismo.

Algumas categorias lexicais representam o papel e o que cada personagem desempenha dentro dos autos. Para clarear esses dois pilares: justiça e religião, reportarmo-nos a questões sociais em torno de algumas características complexas de cada indivíduo, sobretudo no que diz respeito aos cargos e à temática abordada na peça. São questões que se estendem desde a hagiografia até outras de cunho geográfico e temporais. Essa complexidade influencia não só no julgamento de cada personagem, mas também nos permite entender o porquê de cada elemento no auto se comportar de maneira específica, podendo mensurar a ligação de cada um com o divino.

O nosso contributo está numa separação de categorias lexicais, em relação ao gênero. Em analisar possibilidades de influências na composição formal, tanto de ser peça encenada, quanto numa diacronia lexical. Na atualidade, a categoria auto é polissêmica, significando auto, de automóvel, e peça jurídica. Dentro das caracterizações da temática religiosa, e espiritual, ela foi usada para simbolizar um mecanismo pedagogizante. Usado como sistema de condenação à força. A partir disto, as pessoas se aglomeravam para assistir ao teatro vivo. A população

acompanhava desde a defesa à condenação dos hereges que, ao fim, eram queimados em praças públicas. Um corretivo capaz de provocar o medo na população. São eixos que acabam por interferir no todo, a começar pela tradição e herança quinhentista<sup>7</sup>.

Eram temas ou estruturas dramáticas que abordavam problemas com determinado perfil de representação, abrangem “elementos consagrados, intocáveis e outras moderações arqueológicas” que vão influenciar até nas “vestimentas das personagens” e nas “composições dos cenários” (RODRIGUES, 2006, p. 104). Resultado de quadros compostos em cada tempo como maneira de atualizar o passado e como transferência de encaixes que servem de modelos atemporais, como é o caso da *Barca do Inferno*. Esses quadros servem de remates de uma estrutura inovada por Gil Vicente e que o teatro português incorpora e depois exporta.

De acordo com Rodrigues (2006, p. 106), essas recorrências temáticas compõem o viés do testemunho de cada época, uma forma realista de retratar os acontecimentos e os «afetos» para no espetáculo serem diluídos numa espécie de transformação dramática e cenográfica, pois possibilitam que personagens e diretor melhor se adaptam aos “espaços, aos adornos, aos cantares, e influencia até na liberdade gestual dos actores”.

Pensar no salvo conduto do lavrador por trabalhar muito, não significa ter lugar cativo no céu. Segundo Mateus (2003, p. 24), ainda que na bíblia esteja: “É mais fácil o camelo entrar pelo buraco da agulha

---

<sup>7</sup> Depois dos *Autos de Fé*, Gil Vicente adaptou para o humor as questões da vida diária, na busca de uma dramaturgia quinhentista. Ao inovar o teatro português, incorporou léxicos que podem ser lidos isoladamente ou com outros modalizadores determinantes dos efeitos satíricos. Citamos alguns exemplos de temáticas moralizadoras capazes de caracterizar profissões, estações do ano, os meses, e outros de títulos, cidades, regiões etc. O número de substantivos e adjetivos capazes de descrever as peças vicentinas e de outros autores é imensa. Seguem alguns exemplos: Princesa, Jesus Cristo, Juiz, Fidalgo Aprendiz, Dom Duardos, Ave Maria, Barca, Inferno, Almas, Glória, Barriga, Compadecida, Feira, Lenda, Medicina, Moralidade, Dezembro, Primavera, Vida Eterna, Meio Dia, D’amor, Das dez presenças, Das quatro estações, Regateiras, Aljubarrota, De Esculápio, Anno Novo, Fim do dia, Bem aventurado (?), Físico, Frade, Infante, Filodemo, Curiosos, Pastoris, Triunfo do Rosário, Frei, Anotados, Estima, Cananeia, Ciosa, Bela menina, Ave Maria, Natural Invenção, Ressurreição, Sebila, Capelas, Mofina, Fama, Turcos, Dom Luís, Festa, Fadas, Florisbel, Guiomar, Florença, Ilhéus, Regateiras, Ciganas, Padeiras, Anfatriões, Cantarinhos, Feyra, Índia, dentre outras analisadas a partir das ocorrências encontradas no inventário. Todas podem comprovar a retomada dos autos na modernidade e validam a memória e a tradição da escola vicentina.

do que o rico entrar no Reino de Deus”, não é suficiente para livrar o personagem do Inferno. Em contraposição aos excessos de adornos, de vestimentas, de comidas, da vida luxuosa da nobreza e dos ricos, não significam necessariamente uma condenação. A alienação e a aceitação dos factos permitem que cada qual aceite seu papel, sua vida, já que os valores não seguem as práticas religiosas e tampouco a morte de maneira simples e desapegada. O julgamento, permite ao leitor recapitular os fatos, numa espécie de analepse feita, geralmente, pelo viés da memória do diabo, um personagem muito ansioso pela condenação dos homens, deseioso de que possam caminhar juntos e arder no fogo do Inferno.

Anjo e diabo servem de suas posições sociais para fazer considerações e julgamentos que ainda hoje poderiam ser discutidos ou contestados. A hierarquização do poder é uma questão que se mantém nos dias de hoje como fatores de condenação dentro do significado da parábola de Mateus. A lógica da salvação e da condenação estende-se no dia do juízo, já que é neste momento que a leitura é implacável.

Outra temática muito conhecida é a intolerância religiosa. De Gil Vicente para cá a abordagem satírica nos autos, em tom de pilhéria, condena o judeu. Ele é enforcado porque o personagem simplesmente é de origem judia, além de outras conotações étnicas suscitadas para validar o poder e a supremacia católica perante as demais. A não aceitação religiosa, sobretudo contra o judaísmo, é muito forte. Para Cruz, os judeus são “lobos” e a “mais falsa ralé” se comparados com os gentios, vide *Auto da Cananeia*, de 1534, pois ali encontram-se crimes de deicídios, além de crime contra a avareza e a cobardia, discurso presente em cartas eclesiásticas, sobretudo à D. João III no ano de 1531 (CRUZ, 1993).

Em *Tragicomédia Romagem dos Agravados*, de 1533, Frei Paço, perito nas questões da vida social da corte, percebe a arte de viver bem na corte e ensinava às mulheres o que precisavam conhecer para ser dama, dentro do universo feminino de bem casar e das mulheres serem respeitadas na corte. Não havia saída, ou cumpriam com o papel de dama e se casariam ou viveriam à margem como mulher solteira. As regras de comportamento que o frade ensina são pautadas na entrega plena a Deus, tal como nos Salmos de David, pela entrega total e a fé absoluta. O exemplo é o refúgio do santo para enfrentar os males da vida e a opção para uma vida de ermitão, a abdicação serve para conquistar o devir espiritual mediante as guerras interiores que o homem cria.

Ora alaga o semeado  
Ora seca quant'í há  
Ora venta sem recado  
Ora neva tanto se lhe dá.  
Eu que o queira demandar  
Por corisco e trovoadá  
Por pedrisco e por geada  
Buscai quem o vá citar  
Que lhe acerte com a pousada<sup>8</sup>.

Maria José Palha questiona o motivo da liberdade de Gil Vicente, principalmente, para fazer as sátiras, ou os textos escatológicos, à exemplo da figura do parvo ao fazer parvoíces. O dramaturgo participou tanto de nascimentos quanto de casamentos, e nessas festas, muitas vezes apresentava o teatro folclórico, como o *Auto dos físicos*. Decepção foi de ser representado no dia de Carnaval, na terça-feira gorda de Carnaval, e para terminar, foi num ano bissexto, ano do diabo. Logo, estava completamente permitido fazer todas as asneiras, comer muito, beber muito, folgar muito. Para no dia seguinte, na quarta-feira das penitências pagar todos os desvarios com as penitências.

Enfim, a leitura e a atualização dos autos desenham “personagens a partir de uma convivência entre perfis sociais de várias épocas”, tais eventos são formas de revitalizar a memória e resistir, pela linguagem à censura. Rodrigues cita o *Auto da Barca com o Motor fora da Borda*, de Sttau Monteiro, de 1966, proibido pela censura salazarista. Segundo ela, vale rever a atualização das formas repetitivas, “o judeu não está porque já havia sido dizimado pelos nazis; o Enforcado também não, pelo motivo de que será Joane a terminar seus dias na forca pelo seu desdém à ordem estabelecida e pela sua ligação aos operários” (RODRIGUES, 2006, p. 108). Ademais, “não há cavaleiros, foram substituídos pelos cristãos, há soldados portugueses mutilados na guerra colonial” (*Ibidem*). O “Barqueiro antigo e o atual têm dificuldades em entenderem-se” (*Ibidem*), sem contar que atualmente “ninguém mais acredita no Inferno e há deser respeitosos com os ricos e poderosos” (*Ibidem*). Reconhecidamente é uma barca do século XX com extensões e querelas político-sociais.

---

<sup>8</sup> VICENTE, Gil. *Tragicomédia Romagem dos Agravados*. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras>.

Neste mesmo período, em relação ao Brasil, Décio de Almeida Prado, ao analisar José de Anchieta, afirma que este fez “composições pouco literárias, plagiando-se a si próprio, readaptando os seus trabalhos, repetindo frases deles, com variações ou não” (PRADO, 1993, p. 47), mas conservando as mesmas ideias, “insistindo nas mesmas lições, alimentando, na mesma fé, o mesmo carinho pela Virgem Maria” (*Ibidem*). Na perspectiva de Prado, diante do aproveitamento de “pecinhas populares, insistindo nas mesmas lições, amenizado pelo sentimento de severidade cristã” (*Ibidem*).

A inserção das peças de Anchieta como auto é o mais apropriado, pois a relação pode ser efetuada conforme Prado, “por se ligarem de alguma forma (que ignoramos algum detalhe, nada sabendo acerca da formação teatral do autor) à tradição ibérica”, já que o léxico auto designa “peça, ato em si”; com a versatilidade de conter uma “variedade de textos impregnados de cristianismo e derivados dos espetáculos medievais” (PRADO, 1993, p. 48).

Assim, quanto mais tentamos enquadrar as peças de Anchieta no teatro, menos a compreendemos e menos lhe fazemos justiça, para isto é necessário “perdoar as falhas dramáticas e as incongruências lógicas, nascidas não da ausência de qualidades intelectuais, mas com interesse, sempre, para tudo que se relacionasse no palco com o trabalho de catequese” (PRADO, 1993, p. 48). Mediante todas essas limitações, ao fim, tinha de conjurar dois universos e personagens completamente antagônicos, de um lado “indígenas com suas crenças míticas e voltadas para a natureza”, do outro, “colonos e europeus, pessoas tentadas pelo Diabo ou salvas por Deus e seus representantes”. Nos autos de Anchieta encontramos a mesma fé cristã alimentada pelo carinho à Virgem Maria adicionados às encenações a partir de um palco para catequese. Para o autor,

A missão dos jesuítas ligava-se aos interesses de conquistas e de sujeitar a alma indígena ao dogmatismo cristão, sob a condenação das chamas do Inferno para submetê-los a dominação. Anchieta teve papel fulcral nesse processo de colonização, pois “evitou, pela sedução e catequização pelos autos”, um maior derramamento de sangue. Era este homem que diminuía a fronteira entre os silvícolas e os portugueses, representava na verdade “um grupo de homens unidos pela fé católica, a autoria de vastíssimo projeto, tanto religioso quanto militar, tanto político quanto económico, que no século XVI era o de toda a Europa para toda a América” (PRADO, 1993, p. 52-53).

Os autos transformaram-se a serviço de cada tempo. No período vicentino já acompanhavam os fenômenos sociais, econômicos e políticos, ainda mais, porque no século XVI os autos serviam de entretenimento para a corte. A produção de Gil Vicente a José de Anchieta, na Península Ibérica ou no continente americano, precisou reinventar o conteúdo e as formas para agradar o público e colonizar os índios.

As obras de Gil Vicente foram as mais lidas, as mais divulgadas pelos próprios portugueses. Durante o período da corte portuguesa no Rio de Janeiro tudo que vinha da metrópole tornava-se moda e despertava interesse nas pessoas. Desde Anchieta, coetâneo de Gil Vicente, que os autos são apoios pedagógicos e funcionais para a doutrinação na Fé Católica. Mais tarde, os professores e críticos literários também se organizaram em prol de (re)edições de peças da escola vicentina, sobretudo no Rio de Janeiro, como fizera Cleonice Berardinelli. A complexidade desse movimento, resulta das transformações econômicas, sociais e humanas, bem como as mudanças ocorridas nos próprios autos são reflexos dessas leituras e desse movimento.

No século XX ocorrem muitas mudanças sociais no mundo, nas artes e, de alguma forma, isso vai servir de subsídios para a composição da forma. A aproximação de Portugal com o Brasil é cíclica, pois há contínuas aproximação e distanciamentos somando-se a influencia francesa, italiana e outras tantas a servirem de modelos e de inspiração para as produções modernas no teatro. Por sua vez, este gênero faz a leitura de tudo isso, somado às revoltas operárias, a começar pela Rússia com Stanislávski, e também o teatro reinventado na Alemanha com o filósofo e dramaturgo Bertholt Brecht. O novo auto que surge no Brasil com João Cabral de Melo Neto, Altimar Pimentel, Ariano Suassuna e Elomar Figueira Mello revela nele elementos novos do teatro moderno. Uma continuidade da escola vicentina, mas também com vibrações coloridas do legado popular russo, à Gogol, como é o caso das almas mortas do teatro.

Os autos de Suassuna e Pimentel trazem palimpsestos de outras nações, além daquilo que já conhecemos resultantes de nossos colonizadores diretos. Quando falamos da poética da forma autos de nossos sertanistas, destacamos especialmente João Cabral e Elomar Figueira Mello para sinalizar também nossas produções diferentes, em prol de uma autonomia que remete a uma quase ruptura. As veleidades de nosso sincretismo é, neste momento, só para demonstrar que, tal como o teatro, os autos tiveram de fazer ajustes, inclusive nas edições e

encadernações para acompanhar as necessidades do público, na tentativa de alcançar uma recepção de leitura dentro de seu tempo.

## **Conclusão**

É neste contexto de reinvenção e de produção pós Gil Vicente que ainda presenciamos, em Portugal, os autos da escola vicentina caracterizado por Carolina Michaëlis. Com o passar dos séculos de testemunhamos e das mudanças na forma, na linguagem e no tema vimos uma transformação. Diante das necessidades de cada povo é que encontramos os ajustes necessários, as atualizações, as releituras, as adaptações e as reedições. Neste universo, os autos portugueses migraram para o Brasil. Deixaram as estruturas fixas dos diálogos do teatro medieval, dos versos longos e quase prosaicos. Num ambiente de missão jesuítica as obras chegaram ao Brasil. Saíram de Portugal como forma de representação cortesã, em comemoração ao nascimento do príncipe herdeiro, das festividades e dos ensinamentos natalinos. Um dos elementos conservados foi a manutenção de epílogos renunciando a história que se conta a seguir, uma espécie de sumário da narrativa.

Em cada país, os autos se ajustaram de maneira que pudessem representar socialmente cada povo, por exemplo, os autos espanhóis são diferentes dos portugueses. Houve mudanças necessárias para que o povo português pudesse se sentir representado. Isto aconteceu em todos os gêneros ou subgêneros teatrais, tanto nas comédias, quando nas tragicomédias ou nos próprios autos em si. Foi também nesta necessidade de enquadramentos que encontramos as adaptações para o liceu português.

De toda forma, o velho tema do natal, as moralidades e os efeitos das narrativas cristãs, passa a configurar novas formas de manifestação dramática. Além do texto escrito, das representações no teatro, nas ruas e praças no Brasil, encontramos ainda esses autos encenados nas telas de cinema. Tudo isso significa que os autos deixam de ter estruturas elementares dos mistérios religiosos para trazer uma linguagem mais elaborada e intelectualizada dentro das teorias do drama moderno, com projeções dialéticas de morte, fé e mitos, seguindo paradigmas atuais. Na obra de João Cabral de Melo Neto, a densidade interior que o frei Caneca traz quando caminha para a forca, versus o medo do carrasco em relação aos maus agouros servem de argumento para a obra. São tantas

elucubrações, vozes, fatos históricos<sup>9</sup>, questões filosóficas, políticas, religiosas rompendo com séculos de tradição.

Outras marcas das mudanças dos autos no século XX são encontradas em *Auto de Natal ou Morte e Vida*, Severina de João Cabral de Melo Neto, pois ao trazer como retaro a seca e a penitência da miséria, a fé como único recurso de esperança já demonstram as respectivas necessidades sociais do lugar. Enquanto isso, o diferencial, em Portugal foi marcado com publicações modernas, cito *Auto dos Danados*, de António Lobo Antunes. No próprio processo de construção traz o gênero romance com o sujeito cingido, fragmentado, demonstrando inquietações do próprio eu. Cada obra materializa as condições e a realidade que cada sociedade vive.

*Morte e Vida Severina* é brasileiro, escrito em versos e traz a travessia de Severino, retirante. Um homem que atravessa a seca em direção ao Capiberibe, nos arredores do litoral de Recife. Personagem símile que luta muitas vezes contra a morte, a seca e a miséria. O segundo, *Auto dos Danados*, trata-se de um romance português, o qual mesmo tendo a palavra auto é um romance. Escrito em prosa e pertencente à geração moderna portuguesa, nele, encontra-se a caricatura da sociedade. Lobo Antunes faz isso com um discurso também intelectualizado e totalmente moderno, a brincar com a tradição, como se dissesse a todos que o passado é uma roupa que não serve mais.

## Referências

BERNARDES, José Cardoso; MATEUS, Rui Afonso. *Literatura e ensino do Português*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2013.

CARDOSO, Bernardes Augusto (2016). *Gil Vicente: no seu tempo e no nosso também*. Aula. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1SUBIJVQBNo&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=1SUBIJVQBNo&feature=emb_logo).

CRUZ, Maria Leonor Garcia da Cruz. Gil Vicente e o Império. In: *Os descobrimentos: O mar sem fim*. Vol. IV. Lisboa: Ediclube, 1993.

MATEUS, O. *O teatro e outras escritas*. Lisboa: Quimera, 2003.

OSÓRIO, Jorge A. *O período de Gil Vicente. Reflexos na Compliação de 1562*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 2004. Separata do III Congresso Histórico de Guimarães.

---

<sup>9</sup> A exemplo da Confederação do Equador.

PORTUGAL, J. S.; CATARINO, F. C. *Auto da Alma (Gil Vicente), Sonetos e canções (Camões)*. Lisboa: Porto Editora, 1958.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, debates, 1993.

RODRIGUES, M. I. R. *De Gil Vicente a “Um auto de Gil Vicente”*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

TEYSSIER, Paul. *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

TOPA, Francisco. Augusto Cesar Pires de Lima: um exemplo para o nosso tempo – no 20º aniversário da escola de que é patrono. Conferência proferida pelo autor na Câmara Municipal do Porto e Junta de Freguesia do Bonfim, 1993, p. 4-5.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis. *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vincentina*. Madrid: Facsímil, 1922. Disponível em: <http://purl.pt/1360>. Biblioteca Nacional Portuguesa.

VICENTE, Gil. *Tragicomédia Romagem dos Agravados*. Disponível em: <http://www.cet.MATEUS>.

Data de recebimento: 30/04/2022

Data de aprovação: 14/07/2022



**Vozes que se transformam em lápis — um pensar sobre *Não é meia noite quem quer*, de António Lobo Antunes**

***Voices that turn into pencils — a thinking about *Não é meia noite quem quer*, by António Lobo Antunes***

Cid Ottoni Bylaardt

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

cidobyl@pq.cnpq.br

<http://orcid.org/0000-0002-2090-431X>

**Resumo:** Este ensaio busca mostrar como Lobo Antunes conduz a escritura da memória de uma família em *Não é meia noite quem quer*. A personagem-enunciadora que tenta reconstruir os fatos passados escreve ao desamparo, sem reconhecer direito os seres e os objetos e sem ser reconhecida por eles, resultando assim em reiteraões, fragmentações, interrupções, tornando o relato claudicante, repetitivo. As vozes falam e silenciam incessantemente, mas não sabem o que dizem, não conseguem afirmar. Assim, mais uma vez, o romance de Lobo Antunes nos leva a um espaço ficcional em que chegadas, despedidas, partidas se confundem e nos confundem, configurando-se como narrativa do indecível.

**Palavras-chave:** romance contemporâneo, Lobo Antunes, memória, escritura

**Abstract:** This essay seeks to show how Lobo Antunes conducts the writing of a family's memory in the novel *Não é meia noite quem quer*. The enunciator-character who tries to reconstruct past events writes helplessly, without properly recognizing beings and objects and without being recognized by them, which results in reiterations, fragmentations, interruptions, making the report lame, repetitive. The voices speak and silence incessantly, but they do not know what they are saying, they can't

assert anything. Thus, once again, Lobo Antunes' novel takes us to a fictional space in which arrivals, farewells and departures are confused and confuse us, which configures it as a narrative of the undecidable.

**Keywords:** contemporary novel, Lobo Antunes, memory, writing

A voz de uma adulta lembrando a infância, as vozes olhando para ela, as vozes dos pais ausentes, o som dos pinheiros olhando para ela. O mar, o chamado do mar, e de repente o silêncio. A descida de bicicleta para o mar, o irmão surdo e o irmão não surdo, a casa da praia vendida, ela foi despedir-se da casa onde passava férias junto ao mar quando criança. O filho mais velho afogou-se, como se afogaram os gatos dentro do saco, sacrificados no tanque, do desespero ao silêncio dos miados; talvez por isso tenham-se desfeito da casa. Pelo filho que suicidou-se, não pelos gatos. Como na maioria dos romances de Lobo Antunes, há um ser que escreve; no caso, uma mulher de 52 anos, que apresenta lembranças de uma família, pai, mãe, ela com cinco anos, um irmão de sete anos, surdo, um de nove, e outro mais velho, do qual não se pode falar: “não vou falar do meu irmão mais velho, não se fala do meu irmão mais velho” (p. 13). Não se fala, não se pode falar, mas ela fala nele incessantemente. Ainda no primeiro capítulo, mais adiante, ela denuncia sua condição de escritora dos eventos narrados, declarando: “ao escrever que não se mencionava o meu irmão mais velho referia-me a, um dia, se arranjar coragem, conto” (p. 17). Curiosamente, o irmão mais velho não apenas é mencionado, como é presença marcante e importante na vida da enunciativa. Este irmão mais velho suicidou-se, quando ela era menina, atirando-se ao mar dos rochedos do Alto da Vigia, um promontório sobre as ondas, próximo à casa de praia onde a família passava os feriados. Parece ser o lugar-limite entre a vida e a morte, a passagem do finito para o infinito.

Aparentemente, o motivo do suicídio tinha sido sua convocação para servir nas tropas portuguesas em Angola. As narrativas produzidas pela mulher que conta giram em torno de sua família, de que se poderia dizer uma família complicada. A mãe carrega a grande culpa de ter traído o marido numa visita do encanador que foi consertar a pia da cozinha; deste relacionamento fortuito nasceu o irmão surdo. O pai, diante do mau passo da mãe, desanda a beber, e geralmente é referido com afeto pela narradora. O irmão mais velho lia um livro marxista e suicidou-se

quando foi convocado para servir à pátria na guerra de Angola. Também é relembrado com carinho pela irmã. O irmão não surdo serviu na guerra e retornou neurótico, e não é mencionado com afeto. O irmão surdo, fruto do coito fortuito, parecia alienado das coisas do mundo, mas talvez não tanto, como se verá. Ela tornou-se professora, casou porque mulheres casam, teve relações homossexuais, abortou um filho e perdeu uma mama por causa de um câncer.

Há aí uma narrativa em que a chegada, a despedida, o regresso se misturam na tentativa vã de dar um corpo consistente às ruínas do passado<sup>1</sup>, e tudo parece desvanecer na impossibilidade de narrar, resultando em reiteraões, fragmentações, interrupções, tornando o relato claudicante, repetitivo, como se a mesma história fosse contada trinta vezes, cada uma delas correspondendo a um capítulo do livro. Afinal, o que é o passado, e o que o presente faz dele, e como? Nas conjecturas da voz narradora, “de que nos serve o passado, não temos a certeza se existiu ou se nos deram imagens que amontoamos na esperança de conseguir o que se chama vida” (p. 241). Escrever o passado seria então conseguir vida? Tirada de onde? O início do capítulo 6 da segunda parte traz outra reflexão sobre o passado e sua escrita:

Às vezes sentimo-nos desamparados sem saber que desamparados sempre, outra pessoa na sala desamparada também, sorrimos-lhe, sorri-nos de volta e embora pensemos que sim os sorrisos não se cruzam, as palavras não se encontram, dispersam-se antes de chegarem, que palavras seriam, a mão que pega na nossa não é em nós que toca, os móveis viram-se de costas, as jarras, embora ali, ausentes, os objetos que julgamos conhecer perguntam  
— Quem és tu?  
procurando-nos na memória deles de que não fazemos parte, perderam-nos sem nos terem ganho, a casa de praia surpreendida comigo  
— Que vens cá fazer?  
(ANTUNES, 2012, p. 241)

---

<sup>1</sup> A referência à tentativa de dar corpo ao passado foi inspirada no ensaio “A (im) possibilidade de dar corpo ao passado em *Não é meia noite quem quer*, de António Lobo Antunes”, de Ângela Beatriz de Carvalho Faria, que inspirou igualmente outros momentos, e alguns autores e obras citados neste ensaio.

O espírito do desamparo desnorteia a escrita da personagem, sua indecisão sobre como buscar o passado, sua hesitação. Ela pensa que visitou a casa das férias da infância aos 52 anos com o intuito de se despedir, mas a própria casa não sabe quem ela é e o que faz ali: “— Que vens cá fazer?”, bem como os objetos e utensílios: “— Quem és tu?”. Os sorrisos forçados entre ela e os espectros se desencontram; mais do que os sorrisos, as palavras não se ajustam, não conseguem resgatar o que quer que seja, “que palavras seriam”, elas que “dispersam-se antes de chegarem”? Nem as perdas adquirem consistência lógica, uma vez que ocorrem num cenário sem ganhos. É o próprio domínio da impossibilidade, o espaço da escritura.

O romance é composto por trinta textos, cuidadosamente numerados e divididos em três partes correspondentes a três dias: uma sexta-feira, um sábado, um domingo. Os nove primeiros capítulos de cada parte são ocupados pela mulher enunciativa, a caçula da família, que desfia suas lembranças amargas e seus afetos; sua tentativa exasperada de querer dizer correspondente à impossibilidade de declarar o que quer que seja. Muitas outras vozes se intrometem nos relatos da mulher, mas sua voz prevalece, exceto na décima narrativa de cada conjunto, que é apropriada por outros personagens. No décimo capítulo de cada uma das três séries, aparece um novo enunciativo: ao final da primeira parte, emerge a voz de uma colega, que tinha amor e desejo por ela; no décimo texto da segunda seção ouve-se a voz do irmão não surdo, que narra sua experiência na tropa em Angola, e finalmente, a última narrativa da terceira e última parte do romance encerra três palavras, certamente proferidas pelo irmão surdo: “A tia atou” (p. 455). Em outros momentos, emergem eventualmente outros enunciadores, como o pai, quando lembra o nascimento da filha e a promessa vã de parar de beber (p. 33), ou quando, ao final do segundo capítulo da primeira parte, refere-se ao suicídio do filho mais velho, e ao possível suicídio da filha mais nova: “enquanto o irmão mais velho, ou ela, e o que dói falar nisto, se desvaneciam no mar” (p. 40). Fica a ressalva de que esta voz pode ser também da mãe, há ambiguidade de enunciadores. É preciso dizer que a própria narradora, cuja morte aparece aqui como uma possibilidade, nas palavras do pai, presenciou a morte dele, e seu enterro, em outro momento. A mãe também fala em alguns momentos, como à página 47, quando ela relembra a gargalhada dos espelhos que a deformavam na feira, e a gravidez indesejada do filho surdo em uma relação com o canalizador. Outra intervenção curiosa é a do marido da

narradora, que é pouco lembrado durante o romance; em determinada passagem, no meio do capítulo dois, ele intervém para “atualizar” o destino da família da mulher, no momento em que esta põe um prato a mais na mesa dizendo que vai receber visita, e ele fica furioso: “ao surdo propus-lhe trabalho, ao maluco pago-lhe o quarto, à mãe transfiro-lhe dinheiro todos os meses” (p. 30). A zanga dele é devida ao fato de que a visita que ela esperava era o irmão que morreu no mar: “sustento-lhe a parentela e a minha mulher agradece-me com parvoíces destas, um prato para o defunto e eu a pagar” (p. 30).

Mas o que orienta na verdade essa ordenação de capítulos e a estrutura do romance? Os temas? A sequência temporal? Em caso positivo, que espécie de anterioridade ou posterioridade estabelece a sequência? Faz diferença embaralhar a ordem dos capítulos na leitura? Certamente não.

Intrigante é a fala do irmão surdo, que se intromete aqui e ali no meio da narrativa: “— Ata titi ata” (p. 166). Ao final do segundo capítulo da primeira seção, o pai toma a palavra e atribui à filha, costumeira enunciadora, as palavras que normalmente seriam do irmão surdo: “— Ata titi ata a tia atou” (p.40). Em determinado momento, no meio da narrativa, a enunciadora refere-se ao silêncio do irmão surdo, e à quebra do silêncio:

e silêncio como o meu irmão surdo silêncio e no fim do silêncio a gravidade com que se encerra um discurso

— A tia atou” (p. 167)

Pode-se contestar a afirmação de que essas palavras tenham sido proferidas pelo surdo no último capítulo, embora ele as tenha falado em várias outras partes do romance. Como palavras finais do livro, poderíamos relacioná-las ao dito, ao não-dito, à insuficiência da linguagem, à impossibilidade de narrar, que imperam na escritura de Lobo Antunes. Afinal, que gravidade é esta, ao fim do silêncio? Que seriedade ostenta uma narrativa que não ata as próprias pontas? Que tipo de circunspeção encerra este discurso que não sabe de onde parte nem para onde vai? Que austeridade escritural orienta os caminhos desta história anódina, inconsistente? Onde então a compostura do narrar, da escrita dos grandes livros, da permanência da obra? “A tia atou”.

O romance da meia noite começa com o silêncio, e ele ecoa o tempo todo no livro; tudo o mais da narrativa ressoa no silêncio. O silêncio, a morte, o mar, a noite, desejamo-los por impossíveis. O Alto da Vigia é o silêncio. E o silêncio é a própria escrita, que fala sem parar mas

não diz, configurando o desastre que fala na obra, seja pelo esquecimento, seja pelo silêncio. *Muet et la pluie fine*.

E tudo permanece não-dito, ou dito pela metade, seccionado, fragmentado. A precariedade da linguagem se mostra nas não-respostas da mãe, nas vozes penduradas no prego que outrora ostentara um quadro representando barcos a vela, nas frases que ficam pela metade ou que não são ditas: “detesto que não terminem as frases ou se arrependam delas, não venham com desculpas” (p. 41).

Não obstante, a narradora afirma a perspicácia do irmão deficiente: “tinha a certeza que o meu irmão surdo se apercebia de tudo, descobria as vozes mudas que não param, não param, tanta gente a falar no interior das pessoas, ganas de cobrir as orelhas com as palmas” (p. 28). Tanta infelicidade, a morte do irmão, o álcool do pai, o mau passo da mãe que engendrou um ser deficiente, e exatamente este que era o erro, a deficiência, o torto, este é quem compreendia tudo, e expressava sua compreensão no balbucio: “ata titi ata”.

Talvez se possa pensar nas três palavras do derradeiro capítulo como a voz do livro, escrito letra a letra com a língua. A frase “A tia atou” apresenta o verbo atar no pretérito perfeito, algo dado como realizado, acabado. Não obstante, este acabamento, esta realização está do lado do inacabado, do que não diz: o surdo, o mudo, o balbucio. Como o livro, o ser falante não consegue perceber a razão das palavras, sua decidibilidade. São muitas as vozes, tanta gente a falar, nada se define, nada se constrói. Afinal, o que era para ser construído? Uma narrativa, apenas, uma história que nem se sustenta em pé e nem na cabeça: “ganas de cobrir as orelhas com as palmas” (p. 28), “uma história, cheia de afluentes e ramificações, na qual nos perdíamos” (p. 32), como a história do Osório na memória confusa do pai.

A despedida do irmão mais velho igualmente é marcada pela incerteza, e novamente comparecem as palavras do surdo. Segundo a narradora, o irmão mais velho tentava ensinar-lhe o que ela não sabia, mas tinha certeza de que no dia da sua morte, ele a tocara no ombro, e mais: ela tinha a “certeza de uma frase que formou com o dedo no postigo da garagem” (p. 40), em meio ao lixo, à bicicleta torta, ao berço inútil. Neste momento, ao final do segundo capítulo, emerge a voz do pai, ou da mãe, mais possivelmente do pai, a apreciar a tentativa de leitura pela filha da frase no postigo:

lá estava a despedida do meu filho mais velho e não necessitei de decifrá-la porque a minha filha olhou as marcas do dedo a anunciar — Ata titi ata a tia atou enquanto o irmão mais velho ou ela, e o que dói falar nisto, se desvaneciam no mar . (p. 40)

Seria essa a frase da despedida, do chamado, da busca da escritura, da linguagem que não quer se conter e não vai a lugar nenhum, a escritura que se desvanece no mar como seus personagens, o irmão mais velho “ou” ela, ou ambos. Afinal, quem se suicida, o que é o suicídio afinal? A parte final da frase de despedida é a frase final do romance: “A tia atou” (p. 455). A tia se engana, a voz do romance não aceita o remate, o atamento.

O título do romance, emprestado de René Char, do poema “Entr’perçue”, ressoa no verso: “N’est pas minuit qui veut”. Se se pensar em Surrealismo ao se referir a Char, atrevo-me a eleger o segundo capítulo como o mais surrealista do livro. O capítulo parece ser dedicado à morte do irmão, e define a morte candidamente como “Morrer é quando há um espaço a mais na mesa afastando as cadeiras para disfarçar” (p. 27).

O espaço da morte, o vazio da ausência domina no capítulo, que cede lugar igualmente a outras imagens inusitadas, e o menino surdo é quem parece entendê-las. No vazio da cadeira vaga, a “presença de quem não está” (p. 28) parece de alguma maneira comunicar-se com a narradora, fazer-lhe sinaizinhos, “embora as ondas o empurrassem para a praia, ora um braço, ora o outro, ora as calças rasgadas” (p. 28). Na mente dela embaralham-se as lembranças, frases vagas, brinquedos animados, um cão cego, um relógio com anjinhos de bronze, uma barraca de espelhos que deformam as pessoas, tudo isto a atordoá-la; e em meio à turbidez, a frase “olha o mar a chamar-me” (p. 29), outro símbolo que persiste na escritura, mas que não se resolve. Símbolo da insuficiência das palavras, com seu chamado, seu silêncio... Como responder ao chamado do mar? Uma resposta silenciosa, que não diz.

Aí estão o silêncio dos pinheiros, o chamado do mar, a pintura ausente que se movimenta na escritura, o balbucio do surdo, a inexistência dos seres: “a minha família desapareceu e as pessoas que conheço desapareceram também” (p. 377). Eis a escritura sob o signo do desamparo, do silêncio e do vazio, as pessoas e as coisas do passado não reconhecem quem tenta visitá-las, “os sorrisos não se cruzam, as palavras não se encontram, dispersam-se antes de chegarem, que palavras seriam” (p. 113). Aí não há chegada, remate, conclusão. Aí está o romance *Não é meia noite quem quer*.

Os elementos do capítulo em referência, somados à narrativa da saída da feira compõem uma cena que lembra imagens surrealistas:

em torno da feira demasiada noite como sempre ao afastarmo-nos das luzes e provavelmente alguma girafa, escapada do carrossel, nas moitas, o meu irmão não surdo não repetiu as notícias, a minha mãe convencida que uma das girafas avançava para ela, aos oitos, sobre tábuas desajustadas que a faziam tremer, além das girafas búfalos, zebras, um empregado que pulava de animal em animal a recolher os bilhetes e as gargalhadas dos espelhos a troçarem-na até casa (p. 39)

A menção ao Surrealismo aqui não tem o objetivo de evocar uma crença já centenária, mas sim lembrar como o movimento de Breton causou estranhamento, assim como causam espanto os romances de Lobo Antunes. Sartre, em seu famoso *Qu'est-ce que la littérature?* afirma que a irresponsabilidade do escritor surrealista pretende destruir a literatura sob a denominação de escrita automática. Talvez o que Sartre entenda por destruir a literatura seja proibi-la de dizer, de mostrar as coisas, o que ele chama de real.

Blanchot não está particularmente interessado no surrealismo, e nem em sua defesa, mas sublinha alguns de seus traços como um legado para a narrativa moderna e, acrescento, pós-moderna. A própria escrita automática, para Blanchot, ainda que controversa, é um livramento da lógica da razão, uma recusa de fazer obra, uma aproximação mesma do inconsciente, “sempre já inscrito sem transcrição, traço sem traço: *o textual*” (2012, p. 602)<sup>2</sup>.

Pode-se relacionar de forma impressionante esta inscrição ao balbúcio do menino surdo: “a minha mãe a olhar para o meu irmão surdo que se desculpou de imediato seu vagar uniforme, não a articular, escrevendo letra a letra com a língua, que intrigante uma voz que se transforma em lápis” (p. 39).

É irresistível escutar o poema de René Char, olhá-lo bem, vê-lo ainda que “De relance”. Mal revelado, brevemente compreendido, fugaz consciência, o entrecho que não se deixa apreender, entrepassar vago, impreciso. Entretecedura. Entrevisto, como sói, com dificuldade, confusa, imperfeita, rapidamente.

---

<sup>2</sup> “toujours déjà inscrit sans transcription, trace sans trace : *le textuel*.”

Entr'perçue

Je sème de mes mains,  
Je plante avec mes reins ;  
Muette est la pluie fine.

Dans un sentier étroit  
J'écris ma confidence.  
N'est pas minuit qui veut.

L'écho est mon voisin,  
La brume est ma suivante.

(CHAR, 1983, p. 554)

Preferíamos deixá-lo ressoar no idioma em que foi escrito. Que ressoe. Para fins didáticos apresentamos uma tradução nossa, para “facilitar”:

De relance

Semeio com minhas mãos,  
Planto com meus rins ;  
Muda é a chuva fina.

Numa Estrada estreita  
Escrevo minha confiança.  
Não é meia noite quem quer.

O eco é meu vizinho,  
A bruma é minha sequência.

Pode-se aproximá-lo, confrontá-lo com o romance, uma vez que o título deste é inspirado no verso? Sim, talvez não para buscar semelhanças, mas para ouvir os ecos deste texto vizinho na escritura antuniana. *L'écho est mon voisin*. Semear com as mãos, escrever com a língua, deixar inscrito o que não foi transcrito, como a escrita automática dos que desejam aniquilar a literatura. A chuva fina silenciosa parece nutrir a sementeira e a plantação. Plantar com *mes reins*, sim, meus rins, sólidos ou dolorosos, postos à prova nesta plantação que produz a escritura da meia-noite, lugar limítrofe como o Alto da Vigia, pendente para o outro lado. *La brume est ma suivante*. Um estranho Alto da Vigia

nas brumas da escritura que segue pela estrada estreita e ramificada, multifurcada, onde as confidências são escritas.

Os ecos do poema e da narrativa conduzem-nos estranhamente ao seminário sobre a carta roubada de Lacan. O rumor, ou as brumas da imagem nos vêm do capítulo sétimo da terceira parte, que assim se inicia: “Já estou a ver daqui a minha mãe, a darem-lhe a notícia, torcendo as mãos no sofá e pergunto-me quem lhe dará a notícia” (p. 409). Há aí uma notícia que não se revela, como não se revela o conteúdo da carta no conto de Edgar Allan Poe, uma carta cujos sentidos Lacan deposita nos diversos participantes da narrativa, uma notícia cujo pertencimento se pulveriza nos entrecchos do romance. Possivelmente a notícia no caso é o suicídio do irmão mais velho, mas isto não importa para a narrativa. Quando se pergunta o que sucedeu, uma resposta evasiva aparece: “— Sucedeu isto e aquilo” (p. 411). Para piorar o não-esclarecimento, uma voz aparece e diz: “sucedeu que a sua filha no Alto da Vigia, senhora” (p. 411). Se acompanharmos os fatos do romance em sua plausibilidade, a filha não poderia estar no Alto da Vigia neste momento, mas pode-se atribuir a ela própria estas palavras, supondo que formam uma sequência minimamente lógica: “sucedeu que a sua filha no Alto da Vigia, senhora, entre vento e gaivotas, tanto vento, mãe, você e o pai e nós todos em mim, em cada pedra nós, em cada cardo nós, na minha morte nós” (p. 411). O *nós* pode ser o pronome e também os *nós* dos laços que ela tenta em vão atar neste final de caminhada, ou final de escritura, ela no limite, assim como a narrativa, no Alto da Vigia. Mas o que as palavras formam é uma sequência de brumas. *La brume est ma suivante*. E o eco do que não acontece se repete na voz do irmão não surdo: “— Sucedeu alguma coisa senhora?” (p. 419). E ela, a narradora, parece desistir de qualquer informação, de qualquer notícia, de qualquer tentativa de buscar algo: “não há nada a fazer” (p. 419). Ao final deste capítulo aparece uma filha impossível que ela garante que teve, “a minha filha, porque me parece que uma filha, porque quase a convicção que uma filha, porque a convicção que uma filha, tive uma filha” (p. 422), e esta filha, nomeada Ândrea, e que aparece em outro momento como uma funâmbula de circo que consegue chegar no arame ao outro lado, neste momento se equilibra numa rocha do Alto da Vigia, nosso ponto limítrofe da narrativa. Momentos depois ela parece desistir da filha, que volta a ser a funâmbula do circo.

Sim, mas e a relação entre a carta roubada e a notícia não revelada? Lacan nos ensina que o significante contém em si o sentido desviado. Pode-

se falar, com o psicanalista francês, em pulsão de morte da personagem feminina, em sua repetição compulsiva, em seus afetos sem representação encaminhada, projetados furiosamente a esmo. São acontecimentos traumáticos que ela escreve e reescreve, contra sua vontade, mas de forma inevitável. No referido seminário, Lacan sustenta que a cadeia simbólica que enlaça os acontecimentos não consegue chegar à essência do vivido, limitando-se a fornecer dados inconsistentes. O signo, assim, determina sua própria verdade, a qual possibilita a existência da ficção. E assim se estrutura a cadeia simbólica de *Não é meia noite quem quer*.

Durante a visita da mulher narradora à casa de praia, muitos anos depois, e que constitui o momento da enunciação, ela observa o espaço vazio, e de certa forma começa a povoá-lo com suas memórias fragmentadas e inventadas.

A minha família tornou-se o retângulo mais claro da ausência do quadro na parede da sala, um espaço com um prego torto em cima onde se penduravam vozes, não uma paisagem com barcos, olho-as como o meu pai olhava a moldura a calcular a posição, corrijo-as, recuo a ver, corrijo-as melhor, de moldura oblíqua as vozes confusas, de moldura horizontal todas as sílabas nítidas (p. 113)

A família, o retângulo. Há um quadro. Olhamos o quadro, o quadro nos olha. Mas o que vemos, o que nos vê? Como olhamos um quadro, se é um quadro ausente? Há, portanto, uma ausência, “não uma paisagem com barcos” (p. 113), mas certamente, ou duvidosamente, uma paisagem com barcos esteve ali, e de alguma maneira ainda está. Uma paisagem cuja ausência se dilui nas vozes. “olho-as”, diz a personagem. “as” é remissão às vozes. Olhamos então um quadro ausente, e vozes confusas. Confusas se a moldura é torta; nítidas se está direita. Como saber o que é nítido e o que é confuso se não há moldura nenhuma ali? Quantas vezes é preciso repetir para que as sílabas se tornem nítidas? Vozes dependuradas em um prego torto que outrora sustentou um quadro agora ausente, tão confusas e tão nítidas como as cascas das bétulas de Auschwitz-Birkenau, e as fotos/vozes impossíveis de uma câmera sobre as câmaras de gás nas memórias judaicas da vergonha.

Ela olha as vozes, o significante sentido, as vozes a olham: “as vozes dos meus pais a olharem para mim” (p. 113). As vozes parecem aguardar que algo as movimente, “basta que tire o conjunto das vozes para

que imensa gente à minha volta” (p. 116), pendurar as vozes é ter um certo controle sobre elas, tirá-las do prego é fazê-las viver — e certamente perder o controle. As vozes e o quadro, a paisagem no prego seguram as coisas como devem ser, sem infelicidade, sem angústia. Em um momento fugaz a memória insiste que a família foi feliz, “você e o pai foram felizes, mãe, fomos felizes e proíbo-os de me contrariarem” (p. 116), mas há sempre o peso de um passado intangível que aponta para cores menos alegres, “às vezes uma espécie de nostalgia tinge-me de roxo por dentro” (p. 116).

Há vozes e há imagens, ela as olha e é olhada por elas. E o leitor se articula com esses olhares e audições, urdindo uma rede de (im) possibilidades de se resgatar um passado ou o que quer que seja. O eu que olha reúne em si o que o vê, mas os olhares estão longe de ser harmônicos ou complementares. A cisão é inelutável, e abre o abismo do incerto, incompleto, inacabado, o invisível que se vê, como o conselho a Stephen Dedalus em *Ulysses*: “Shut your eyes and see” (JOYCE, p. 45) [Feche os olhos e veja] (tradução nossa). A inelutável modalidade do visível certamente está no que não se vê, ou na imagem que não vem necessariamente após o objeto, mas é o próprio pensamento que escorre pelos olhos: “Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes” (JOYCE, p. 45) [Inelutável modalidade do visível: pelo menos, se não mais, pensamento através de meus olhos.] (tradução nossa).<sup>3</sup> Inelutável, paradoxal, incompreensível.

O que nos olha é muitas vezes um vazio, um silêncio onde a linguagem trabalha. Tudo o que se apresenta ao olhar é visto pela perda — do irmão, da casa, do marido, do filho. A obsessão da história da família, a obsessiva história da linguagem sobre os olhares.

As casquinhas de árvore: do lado externo, o *cortex*; na parte interna, a mais propícia como material para a escrita, o *liber* dos romanos, nossos livros-romances-memórias que se erigem das ruínas de uma lembrança dilacerada, de nossos farrapos, “lambeaux de mémoires”. Traições, afetos e desafetos, segredos desvelados, mentiras reveladas, *écorces*, casquinhas de bétulas de Birkenau — o poético “prado onde crescem as bétulas”.

Assim se faz a narrativa de *Não é meia noite quem quer*: um quadro de bicicleta que faz doerem as nádegas, o Alto da Vigia que presencia mortes, o tilintar de garrafas na despensa, o ata titi ata do

<sup>3</sup> As referências às cascas de bétulas, às fotos de Auschwitz e ao *Ulysses* de James Joyce estão em Didi Huberman: *Écorces, Images malgré tout e Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

surdo que ouve, do mudo que fala... “em certas ocasiões, na sua mudez, escutava-se perfeitamente o meu pai” (p. 167). No caso, “o meu pai” são as palavras que ele pronunciava, ou que ela achava que o ouvia pronunciar. Quando da morte do pai, “na noite em que o meu pai faleceu vozes no quarto dele, uma rouca como a sua, a outra, mais discreta” (p. 166). As vozes mudas não param, não dizem nada mas não param. Até o surdo as percebe. Compreende, entende. Compreende o quê? Compreende a confusão que se instala nas palavras.

O irmão surdo ouvia e compreendia ou não? Era surdo ou falso surdo? Relacionemos a voz e a escuta do surdo à voz e à escuta do livro, esta voz queixosa e balbuciante, farfalhar daquele que fala sem palavras, como os “lambeaux de mémoires” das cascas de bétulas, ressecamento da representação. Que dizer, que parece dito, palavras não representam mais, ata titi ata, o dizer do balbucio. Ata titi ata — o grito sofrido e paciente, “o sentido supremo”, o silêncio, decifrável-indecifrável. Muito se mencionou neste texto o silêncio — o silêncio do mar, o silêncio das árvores, o silêncio do menino surdo, o silêncio da escritura — e sobre ele Maurice Blanchot fala incessantemente. Uma dessas falas é a seguinte:

O silêncio é talvez uma palavra, uma palavra paradoxal, o mutismo da palavra (de acordo com o jogo da etimologia), mas sentimos claramente que ele passa pelo grito, o grito sem voz, que contrasta com toda a fala, que se dirige a ninguém e que ninguém recebe, o grito que cai em descrédito. O grito, como a escrita (assim como os vivos já teriam sempre ultrapassado a vida), tende a ultrapassar toda a linguagem, ainda que se deixe retomar como efeito da linguagem, tanto súbita (sofrida) quanto paciente, a paciência do grito, que não para no sem-sentido, permanecendo fora do sentido, sentido infinitamente suspenso, desacreditado, decifrável-indecifrável. (tradução nossa)<sup>4</sup>(BLANCHOT, p. 86)

---

<sup>4</sup> Le silence est peut-être un mot, un mot paradoxal, le mutisme du mot (conformément au jeu de l'étymologie), mais nous sentons bien qu'il passe par le cri, le cri sans voix, qui tranche sur toute parole, qui ne s'adresse à personne et que personne ne recueille, le cri qui tombe en décri. Le cri, comme l'écriture (de même que le vif aurait toujours déjà excédé la vie), tend à excéder tout langage, même s'il se laisse reprendre comme effet de langue, à la fois subit (subi) et patient, la patience du cri, ce qui ne s'arrête pas en non-sens, tout en restant hors sens, un sens infiniment suspendu, décrié, déchiffrable-indéchiffrable.

O capítulo segundo da última parte de *Não é meia noite quem quer* evoca as sombras dos pinheiros, dos galhos, das folhas que invadem o chão da casa pela manhã. As sombras ligam-se aos mortos que jazem nos retratos da gaveta emperrada, associam-se evidentemente às demais lembranças que a perturbam, e seus olhos gritam, “aconteceu que não suporto ouvir os meus olhos no patamar a gritarem” (p. 336), e esses olhos que gritam diante do espelho produzem a escrita de sentido suspenso, como quer Blanchot:

a respeito dos olhos gritarem, no momento em que gritam, que imagem fica no espelho, dentes e língua no interior das pálpebras, uma garganta enorme, pedaços de nós mesmos que nos tombam aos pés. (p. 337)

O grito-silêncio permeia as lacunas do texto, o que não se resolve. Como o suicídio da narradora. Afinal ela se suicida ou não? Ela carrega sem consciência uma infelicidade silenciosa. Lembranças marcantes do pai e do irmão mais velho a acompanham e urdem a comunhão entre os três na morte, sobre as rochas e diante da imensidão do mar, do chamado do mar, a vontade do suicídio, e sua impossibilidade, ela e o pai,

mesmo no Alto da Vigia hei-de tê-lo ao meu lado, daqui a três ou quatro horas nós dois juntos lá em cima no meio das plantas que se dobram ao vento e o meu irmão mais velho conosco, avançando até a extremidade da rocha, esperando um momento, avançando de novo e não um adeus, mudo. (p. 364).

Então, quem se suicida, o que é o suicídio afinal?, perguntamos atrás. O pai fala — em que momento? — da morte da filha e do filho por suicídio. “enquanto o irmão mais velho, ou ela, e o que dói falar nisto, se desvaneciam no mar” (p. 40). Mas como, se ela estava presente na morte do pai, em seu velório e em seu enterro? Seria então a mãe que fala esta frase? Repetimos com Blanchot as perguntas que faz sobre a escritura de Samuel Beckett:

Quem é esse “Eu” incansável que aparentemente diz sempre a mesma coisa? Aonde ele quer chegar? O que espera o autor que deve bem estar em algum lugar? O que esperamos nós, nós que o lemos? (tradução nossa)<sup>5</sup>(BLANCHOT, 1998, p. 286)

<sup>5</sup> Quel est ce “Je” infatigable qui apparemment dit toujours la même chose? Où veut-il en venir? Qu’espère l’auteur qui doit bien se trouver quelque part? Qu’espérons-nous, nous qui lisons?

Precedê-la-á o suicídio? Preceder, sim, no sentido de ela estar sempre a suicidar-se, sucumbindo ao apelo do mar, das vozes, da imagem. O chamado impulsiona-a à busca, jamais saciada ou planejada, do passado, da memória, da morte ininterrompida, que não pode estabelecer-se como possibilidade. O espaço do suicídio não comporta nem plano nem projeto, nem pensamento nem verdade. É outro o suicídio, não o que se esclarece em frases e conceitos. Sempre escondido, clandestino (passageira clandestina do mar), “invérifiable, voire inconnaissable, toute raison paraît sans convenance”. (BLANCHOT, 2003, p. 56) [“inverificável, mesmo incognoscível, qualquer razão parece irrelevante”] (tradução nossa). Por menos razoável que possa aparentar, o suicídio ocupa o lugar definitivamente subtraído à razão, completamente estranho ao querer e ao desejo. Quem se mata entra numa zona de “opacité maléfique” (Baudelaire, citado por BLANCHOT, 2003, p. 56). Ela que se escreve submete-se a uma espécie de suicídio perpétuo, morte fragmentária que confia a outro sua inexistência. A morte que se sobrepõe à linguagem se deixa ver, deixa-se conhecer. A outra morte é a linguagem opaca, a opacidade maléfica de Baudelaire.

*Não é meia noite quem quer*, o limite entre um dia e outro, um tempo e outro, a enunciação e o enunciado, o extremo entre a morte e a vida no chamado do mar, a zona do abismo entre o Alto da Vigia e o desconhecido. As vozes falam e silenciam incessantemente, mas não sabem o que dizem, não conseguem afirmar. Como escrever um passado consistente na inconsistência da linguagem da ficção? Assim, mais uma vez, o romance de Lobo Antunes nos leva a um espaço ficcional em que chegadas, despedidas, partidas se confundem e nos confundem, configurando-se como narrativa do indecidível.

## Referências

ANTUNES, António Lobo. *Não é meia noite quem quer*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*, in *Obra Completa* vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 2012.

- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1999.
- CHAR, René. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1983.
- DIDI-HUBERMAN. *Écorces*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. “A (im)possibilidade de dar corpo ao passado em *Não é meia noite quem quer*, de António Lobo Antunes”. In *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.34, n.52, p. 103-116, 2014.
- JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Classics, 2000.
- MACHADO. *Esau e Jacó*. Obras completas, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1967.

Data de submissão: 16/06/2022

Data de aprovação: 16/06/2022

TRADUÇÃO



## Poesia ecfástica: dentro e fora do museu<sup>1</sup>

Jonathan Ellis

Universidade de Sheffield, Sheffield / Reino Unido

j.s.ellis@sheffield.ac.uk

Tradução:

Fernando Baião Viotti

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

fviotti@ufmg.br

<http://orcid.org/0000-0002-9810-2122>

Os seres humanos têm sempre se sentido atraídos a descrever coisas que são belas. Como aponta Elaine Scarry, a presença da beleza

parece incitar, ou mesmo requerer, o ato da replicação... a Beleza traz à vida cópias dela mesma. Ela nos faz desenhá-la, fotografá-la ou descrevê-la para outras pessoas. Às vezes faz florescer réplicas exatas, outras vezes produz ressonâncias, havendo ainda os casos em que produz coisas cuja conexão com a matéria original é irreconhecível. (SCARRY, 1999, p. 3).

Para Scarry, a beleza é como uma bactéria amigável se multiplicando em mutações contínuas através de várias formas de arte e em diferentes mídias. Um lindo rosto na rua se torna um retrato no museu que se torna um poema em um livro que se torna o ensaio que você acaba de começar a ler. Cada fotografia tirada é um registro desse processo; cada cartão postal entregue, uma maneira de dizer não apenas “Eu queria que você estivesse aqui”, mas também “Eu queria que você pudesse ver isso!”.

Écfrase é uma palavra que soa esquisita para esta atividade cotidiana: o hábito, alguém poderia dizer a necessidade, de descrever

---

<sup>1</sup> Artigo originalmente publicado com o título “Ekphrastic Poetry In and Out of the Museum”. In: *A Companion to Poetic Genre*. Ed. Erik Martiny. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 614-626.

coisas em palavras. Mais precisamente, *écfrase* é o termo literário que se refere à arte de falar sobre objetos visuais, a transformação de coisas vistas em poesia ou prosa, lida ou falada. John Hollander faz uma útil distinção entre duas formas de *écfrase*: a *écfrase* “real”, em que uma obra de arte verdadeira é mencionada ou descrita, e a *écfrase* “imaginária”, na qual o objeto visual é uma pintura ou escultura fictícia que ganha vida por meio da linguagem (1995, pp. 3-91). A mais famosa descrição *ecfrástica* é provavelmente a resposta lírica de Walter Pater à *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. “Coloque-a por um momento ao lado de uma daquelas brancas deusas gregas ou belas mulheres da antiguidade, e como elas se perturbariam com tal beleza, em cuja alma todas as agruras se haveriam dissipado!” (PATER, 1888, pp. 129-130). Para Pater, o quadro de da Vinci não era apenas o mais belo objeto que ele jamais vira, ele continha, e de alguma maneira *era*, a própria súplica de todos os encontros precedentes do humano com a beleza.

Todos os pensamentos e experiências do mundo estavam gravados e moldados ali, onde poderiam se refinar e ganhar forma exterior, o animalismo da Grécia, a luxúria de Roma, o misticismo da Idade Média com sua ambição espiritual e seus amores imaginativos, o retorno de um mundo pagão, os pecados dos Bórgias. (PATER, 1888, p. 130).

A pintura de da Vinci, vale a pena recordar, era ela mesma uma cópia, um retrato não apenas de uma pessoa real (ou um amálgama de várias pessoas reais), mas de um ideal antigo de beleza. Nesse sentido, a resposta em prosa de Pater era uma cópia da cópia, com ao menos dois graus de separação da fonte original da beleza. Vendo a pintura através dos olhos de Pater (ou, por outro lado, lendo-a por meio das palavras de Pater), alguém estará simultaneamente na presença de três objetos distintos de beleza: a *Mona Lisa* “real”, seu retrato pintado por da Vinci e a resposta em prosa de Pater a ele. A carne se torna palavra por meio da tela. Mas Pater realmente *vê* a *Mona Lisa* em sua citação? Como aponta Angela Leighton, “a passagem é mais sobre o tempo do que sobre uma imagem em uma galeria de arte... A maneira como Pater lê a *Mona Lisa* quase que a retira completamente da moldura, enfatizando a ausência de separação entre o objeto artístico e as memórias impressionistas que ele facilmente inspira.” (LEIGHTON, 2007, pp. 87-88). Os críticos de arte têm progressivamente lamentado o quanto as palavras de Pater obscurecem nossa capacidade de ver a pintura de da Vinci por um novo

prisma. Suas palavras rivalizam e talvez até mesmo usurpam o seu objeto original de atenção. O que foi uma vez simplesmente uma descrição da *Mona Lisa* rapidamente se torna a descrição da *Mona Lisa*.

A escrita ecfástica tem frequentemente uma relação parasitária com o trabalho visual que ela celebra. Ela pode se anexar à obra de arte original sem lhe adicionar nada de individual ou novo. No propósito de ter a sua própria vida autônoma, no entanto, a literatura ecfástica tem que ser mais do que apenas uma cópia. O termo *ekphrasis* vem das palavras gregas *ek* (fora) e *phrassein* (falar, dizer). Como um termo técnico conectado ao estudo e à prática da retórica, suas origens remontam ao primeiro século depois de Cristo, quando era utilizada para denotar “qualquer descrição digressiva incluída no discurso retórico” (SMITH, 1995, p. 10). O gosto pela écfase como expediente digressivo permanece popular na contemporaneidade, como evidenciado pela trajetória de um autor como Frank O’Hara, cujo emprego no Museu de Arte Moderna o colocaria em contato direto com artistas do século XX, como Joan Miró e Jackson Pollock, mas em cuja poesia aprendemos tanto sobre os sentimentos e desejos cotidianos do poeta quanto sobre as ideias do funcionário de museu a respeito de pintores e suas obras. O’Hara chegou a dar o título de “Digressão sobre o número 1, 1948,” a um de seus poemas sobre pinturas, absolutamente consciente de até que ponto os poemas frequentemente obstam o caminho de quem tenta ver as coisas precisamente. Embora o poema em questão rememore “um bom dia para observar” (“A fine day for seeing. I see”), o poeta não pode ver além de suas próprias irritações ou pequenos incômodos. O poema começa dizendo “Eu estou doente hoje mas não estou / muito doente” (“I am ill today but I am not / too ill”) e continua noutra parte: “Eu estou cansado hoje mas não estou / muito cansado”. (“I am tired today but I am not / too tired”).<sup>2</sup> Para O’Hara, como para muitos outros escritores do século XX, poemas se assemelham a pinturas apenas por caminhos muito tortuosos. A arte visual é parte de seu mundo, não o mundo de sua arte.

A digressão é apenas um elemento da escrita ecfástica, entretanto. No terceiro e quarto séculos depois de Cristo, a écfase começou a ser usada como um termo para descrever a arte visual em vez de apenas um modo retórico de falar. O primeiro exemplo conhecido de écfase no mundo ocidental é a longa descrição do escudo de Aquiles na *Iliada*. James Heffernan aponta: “Como os épicos homéricos são geralmente

---

<sup>2</sup> “Digression on number 1, 1948” (O’HARA, 1995).

datados do século VIII a.C., por volta da época em que a escrita surgiu na Grécia, não seria exagero afirmar que a écfrase é tão antiga quanto a própria escrita no ocidente” (1993, p. 9). Heffernan define a écfrase como “a representação verbal da representação visual” (1993, p. 3). Essa definição, ele admite, é “simples na forma, mas complexa em suas implicações” (1993, p. 3). Heffernan foca sua atenção na écfrase como algo que “fala alto” e “diz tudo” (1993, p. 6): “A écfrase fala não apenas *sobre* obras de arte, mas também *para e por* elas. Fazendo isso, ela encena – dentro do teatro da própria linguagem – uma revolução da imagem contra a palavra” (1993, p. 7). A definição de écfrase de Heffernan, nos termos de uma disputa entre palavras e imagens, tem uma longa história. Plutarco delimitou os elementos do debate quase dois mil anos atrás ao descrever a pintura como poesia muda e a poesia como imagem falante. Como observa Stephen Cheeke, definições desse tipo criaram

as sementes de toda uma tradição de pensamento quanto ao significado daquilo que *falta* em cada arte em relação a outra... A pintura é poesia que talvez gostaria de falar, mas não pode, conseqüentemente desejando que a poesia fale por ela. (Será mesmo?) E a poesia é pintura que gostaria de ver e, conseqüentemente, requer que a pintura a ilustre. (CHEEKE, 2008, pp. 20-21).

Outras oposições binárias derivaram dessa divisão de papéis entre o visto e o falado, em particular a simplificação sedutora (ou em última análise a ideia reducionista) de que a pintura existe no espaço enquanto o poema existe no tempo. Nem toda pintura é ainda vida, alguém poderia protestar, mas toda e qualquer pintura congela o tempo por certos caminhos irrevogáveis. O mar pode parecer se elevar em *O barco escravo*, de J.M.W. Turner, por exemplo, mas as ondas nunca realmente se deslocam. Também os escravos estão sempre prestes a se afogarem, nunca a serem salvos. Poemas, ainda que frequentemente os encontremos dentro do espaço de uma página, permitem a suas personagens viajar através do tempo; contam histórias, se nem sempre com princípio, meio e fim, ao menos com um antes e um depois. O fato mesmo de que um poema precise ser lido, seja em voz alta ou na cabeça do leitor, também cria um sentido de tempo. Os eventos se desdobram linha a linha, não podendo ser vistos em seu todo, como ocorre com um quadro.

Tais separações rígidas são certamente mais um aceno à nossa necessidade de ordenar do que uma contribuição ao verdadeiro

entendimento das diferenças entre pinturas e poemas. Como qualquer um que tenha de fato observado uma pintura de Turner por algum tempo pode testemunhar, a cena pode estar congelada, mas a história que ela conta é tudo menos estática. Nós continuamos sua narrativa temporariamente congelada fora da moldura do quadro. O mesmo processo ocorre em direção oposta quando lemos poesia. As expectativas de movimento narrativo são frequentemente frustradas e somos subitamente apanhados num momento que perturba ou reverte o tempo cronológico, “Surpreendidos pela alegria”, como Wordsworth coloca de modo memorável numa elegia epônima para sua filha de três anos de idade. A poesia figurativa e a poesia concreta são dois outros gêneros nos quais a forma de um poema na página, sua aparência visual, é quase tão importante quanto aquilo que o poema de fato diz. Precisaríamos de apenas uma rápida olhadela em “Easter Wings”, de George Herbert, para adivinhar que o poema tem alguma relação com voos religiosos... Da mesma forma, “Swan and Shadow”, de John Hollander, pode ao menos parcialmente ser entendido sem que leiamos uma única linha. Enquanto há escritores ecrásticos que falam em nome do objeto visual como se falar fosse aquilo que os objetos visuais sempre desejaram, a maioria respeita o silêncio de uma pintura ou escultura não como algo perdido ou faltante, mas como algo do qual a poesia faz emergir uma nova obra de arte.

O mais famoso poema ecrástico do cânone inglês, “Ode a uma urna grega”, de John Keats, nos deixa um pouco em dúvida quanto à crença da voz lírica de que a urna grega exista senão completamente fora da história, ao menos em um “tempo lento” (KEATS, 1995, p. 2) no qual os amantes podem ser apenas amantes para sempre: “Para sempre ardentes e ainda por arder / Para sempre arfantes e jovens para sempre!” (“For ever warm and still to be enjoy’d / For ever panting, and for ever young”). O poema se encerra deixando, aparentemente, que a urna fale ainda que ela não tenha a palavra final:

Tu, forma silenciosa, leva-nos para fora de nós  
 Como faz a eternidade: Fria Pastoral!  
 Quando esta geração se for como as velhas eras,  
 Tu continuarás, em meio a infortúnios outros  
 Que não os nossos, amiga do homem, a quem tu dirás,  
 ‘Beleza é verdade, verdade beleza,’ – isso é tudo  
 Que sabemos na terra, e tudo que precisamos saber.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> “Thou, silent form, dost tease us out of thought / As dost eternity: Cold Pastoral! / When old age shall this generation waste, / Thou shalt remain, in midst of other woe /

Essas linhas têm sido exaustivamente debatidas, imitadas e mesmo parodiadas. Keats estaria invejando a urna por seu “frio” distanciamento de uma existência humana em que meros corações mortais morrem podendo apenas sonhar com a imortalidade? Ou estaria zombando do amante retratado na superfície da urna que até poderia ser “destemido”, mas “nunca, nunca haverá de beijar, / ainda que prestes a atingir a meta” (“never, never canst thou kiss, / Though winning near the goal”)? É de se duvidar que ao fim do poema possamos chegar a alguma conclusão. Os sábios aforismos da urna – “Beleza é verdade, verdade beleza” – parecem, como muitos aforismos, impossíveis de definir de modo conclusivo. Obras de arte visuais frequentemente parecem “dizer” coisas aos poetas, mas aquilo que “dizem” não se entrega fácil à paráfrase ou mesmo permite que se escreva um poema a propósito. Elas são um gatilho para o pensamento em vez de uma declaração definitiva. O poema de Keats permanece memorável não por causa de suas relações com a urna grega que o inspirou, se é que tal urna em particular tenha algum dia existido, mas pelo modo como articula o dilema que todo e qualquer poeta ecfástico encara quando cria pela escrita um outro objeto. Seria ético alguém impor suas próprias ideias *em* um objeto que não pode objetar à interpretação de um terceiro? A maneira como um poeta conhece algo e fala a respeito desse conhecimento seria necessariamente idêntica ou mesmo similar ao conhecimento gravado no objeto material?

Poetas contemporâneos retornam com frequência às questões de Keats. O poeta americano Mark Doty escreveu um livro inteiro sobre o significado de objetos cotidianos. Como Keats, Doty se sente atraído pelo silêncio dos objetos visuais e a sua relação peculiar com o tempo:

Pinturas criam silêncio. Você pode examinar os objetos eles mesmos, os atores de uma Holanda ainda viva – essa taça nodosa, essa bandeja de estanho, essa faca – e, amáveis como todos os antigos objetos utilitários são, eles não estarão, ou não poderiam estar estáticos dentro dos limites onde essas mesmas coisas habitam quando são representadas. Essas coisas existem – se é que elas ainda estão mesmo por aí – no tempo. E é o ato de pintá-las que faz delas objetos perenemente estáticos, uma verdade

---

Than ours, a friend to man, to whom thou say'st, / 'Beauty is truth, truth beauty,' – that is all / ye know on earth, and all ye need to know.” (“Ode on a Grecian Urn”, KEATS, 1995).

emergente prestes a ser articulada, uma palavra aguardando para ser dita. Simples palavra que vem se formando por todos esses anos à luz de um cabo de faca de pérola, nas gotas de umidade pendendo de uvas quase translúcidas: no fim dos tempos, tal palavra será dita? (DOTY, 2001, 18-19).

A paixão de Doty por objetos que estão “perenemente estáticos” é uma versão moderna dos igualmente estáticos amantes de Keats. De certo modo, o livro de Doty, bem como o poema de Keats, quebra o silêncio que os objetos visuais criam. Tenta encontrar uma “verdade emergente” sobre a vida que a pintura está apenas “prestes” a articular, deixando pra trás uma trilha de palavras onde previamente uma única delas repousava “esperando para ser dita”. Claro que ao mesmo tempo Doty dirige sua atenção para sua própria loquacidade na presença da pintura e talvez até mesmo para a falta de sentido de sua tarefa. Suas verdades não completam a história da pintura. É muito mais como se a pintura estivesse ainda “se formando” diante dos seus olhos, “à luz do cabo de pérola de uma faca” e “nas gotas de umidade pendendo de uvas quase translúcidas”. A pintura, em outras palavras, não está, de maneira alguma, imóvel, ou mesmo em completo silêncio.

A escrita efrástica, ao contrário de outros gêneros poéticos (a épica, o poema longo ou a villanelle<sup>4</sup>, por exemplo), nunca saiu de moda realmente. O livro seminal de James Heffernan sobre o assunto, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, menciona quase todos os poetas de língua inglesa de algum renome desde Shakespeare até os dias atuais. Ou melhor dizendo, Heffernan menciona quase todos os poetas *homens* de língua inglesa (Chaucer, Spencer, Shakespeare, Wordsworth, Keats, Shelley, Byron, Browning e Auden). As poetas mulheres não ganham mais do que uma olhadela. Ele mesmo admite implicitamente esse desequilíbrio em suas observações iniciais, quando fala da literatura efrástica como a oferta de um desafio à “autoridade controladora do olhar masculino e ao poder da palavra masculina” (HEFFERNAN, 1993, p. 7). Heffernan nunca aborda realmente a razão pela qual as mulheres poetas também não fazem objeção a serem objetificadas nas artes visuais. A resposta óbvia é que elas o fizeram e ainda o fazem, na contemporaneidade talvez mais do que nunca.

---

<sup>4</sup> Poema típico do século XIX, feito de duas rimas, em geral cinco tercetos e um quarteto, com o primeiro e o terceiro verso do terceto de abertura se repetindo alternativamente ao final dos tercetos seguintes, ambos se repetindo no fechamento do último quarteto. (N. do T.).

A poeta escocesa Carol Ann Duffy tem escrito alguns dos mais brilhantes poemas efrásticos da sua geração. Antes de se tornar Poeta Laureada pela força da sua reescrita feminista da história, em coleções como *The World's Wife* e *Feminine Gospels*, Duffy era mais conhecida por seus monólogos dramáticos, muitos deles diretamente engajados a uma tradição artística mais masculina. O poema título da sua coletânea de 1985, “Mulher nua de pé”, andou sendo interpretado por Deryn-Rees-Jones como um diálogo direto com as pinturas do Cubista Georges Braque (o nome, “Georges”, é mencionado no verso 16). Ainda assim, como Angelica Michelis e Antony Rowland observam, é, na verdade, impossível identificar qual das pinturas de Braque, se é que alguma delas, Duffy poderia ter em mente quando escreveu o poema:

A queixa da modelo poderia sugerir que a pintura é de seu período Cubista, mas “Standing” aparece em apenas uns poucos títulos de Braque – nenhum deles datado desse período de sua carreira – como, por exemplo, *Standing Woman with Basket* (1929) e a escultura *Standing Women* (1920). Duffy pode não estar se referindo, é claro, a uma obra de arte específica; mas, se está, a série pós-Cubista *Canephora*, com desenhos de nus “de pé” [“standing”], feita durante os anos de 1920, seria a principal suspeita. (MICHELIS; ROWLAND, 2003, p. 14).

Mesmo com todo o seu inteligente trabalho de detetive, Michelis e Rowland não puderam identificar a pintura em questão. Na verdade, eles deixaram aberta a possibilidade de que pudesse ser uma escultura ou apenas um desenho. Essa confusa perplexidade é compreensível. Às vezes, é difícil dizer até mesmo quem está falando: o artista, a modelo ou talvez o próprio quadro?

Seis horas desse jeito por uns poucos francos.  
 Barriga mamilo bunda sob a luz da janela,  
 ele drena cores do meu corpo. Mais para a direita,  
 Madame. E tente ficar imóvel.  
 Eu devo ser representada analiticamente e pendurada  
 em grandes museus. Os burgueses vão cochichar  
 diante da imagem de uma tal puta de beira-rio. Chamam de Arte.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “Six hours like this for a few francs. / Belly nipple arse in the windows light, / he drains the colour from me. Further to the right, / Madame. And do try to be still. / I shall be represented analytically and hung / in great museums. The bourgeoisie will

O cerne da estrofe – “Mais para a direita, / Madame. E tente ficar imóvel” – soa como o tipo de coisa que um pintor arrogante diria. Os versos em redor são, entretanto, mais ambíguos. Estaria uma “Mulher nua de pé”, que passa seu tempo livre ganhando a vida como pode, “com o vinho e a dança pelos bares”, necessariamente falando pela voz de um crítico de arte ou historiador marxista? “Eu devo ser representada analiticamente e pendurada / em grandes museus”, anuncia tal voz imediatamente após receber a ordem para “ficar imóvel”. Em vez de uma modelo respondendo ao artista, como ela parece fazer nos primeiros versos do poema (“Seis horas desse jeito por uns poucos francos”), esta poderia ser a voz imaginada do pintor, respondendo, não no momento presente da pintura, mas em um tempo futuro, ao leitor/espectador burguês?

O ponto não é que alguém possa escolher uma das duas opções, mas que o poema torna as duas possibilidades igualmente plausíveis. Ele traz a mulher anteriormente “imóvel” e a pintura permanentemente “imóvel” de volta à vida. Na melhor tradição da escrita efrástica, seja escrita por um homem ou uma mulher, Duffy coloca a si mesma de volta a um mundo visual que tem frequentemente confinado mulheres ao papel de objeto silencioso. Ainda assim, sua maior façanha aqui é provavelmente linguística, em vez de política. Depois de ler o poema nós não sabemos quem esteve com a palavra: Georges Braque ele mesmo, sua modelo anônima ou uma dentre uma centena de possíveis obras de arte que podem ou não ter sido criadas por Braque? Duffy poderia na verdade ter escrito um poema sobre Georges Seraut, por exemplo? A ambígua voz narrativa, masculina ou feminina, que o poema nunca marca por aspas poderia, na verdade, ser um reflexo dos nomes e máscaras masculinos (George Eliot e George Sand dentre eles) por trás dos quais muitas artistas mulheres se sentiram compelidas a se esconderem no decorrer dos séculos XVIII e XIX?

Duffy não é a única poeta contemporânea a se divertir com as artes visuais. Poucos poetas contemporâneos deixaram a poesia efrástica fora do seu repertório. Poemas sobre fotografia têm sido particularmente populares, como demonstrado pela decisão de Stephen Cheeke em dedicar um capítulo inteiro de seu livro mais recente sobre éfrase ao assunto. Na opinião de Cheeke,

---

coo / at such an image of a river-whore. They call it Art.” (“Standing Female Nude”, DUFFY, 1985).

escritos sobre fotografia frequentemente exibem uma ainda maior ambivalência, uma inquietude mais aguda diante das mídias rivais do que textos sobre pinturas... a aparente extirpação de uma consciência artística organizada na fotografia, a impessoalidade ou a ausência de autoria de tal mídia exerce um fascínio para os poetas tal qual a atração da “fria pastoral” da urna de Keats. (CHEEKE, 2008, pp. 146-47).

O argumento de Cheeke está focado em poemas de Philip Larkin, Ted Hughes e John Ashbery, cada um dos quais objetando ao bastante presunçoso conhecimento da realidade da mídia fotográfica. “Mas ó fotografia! como nenhuma arte é” (“But o photography! as no art is”), reclama Larkin em “Versos sobre o álbum de fotografia de uma jovem senhorita”:

Fiel e decepcionante! esses registros  
 Dias parados como o tédio, e sorrisos posados como fraudes,  
 E nenhum censor para desfigurá-los  
 Como varais.<sup>6</sup>

Nem todos os poetas são tão decepcionados com a fotografia. Paul Muldoon, que nasceu na Irlanda do Norte, mas passou as duas últimas décadas vivendo e trabalhando nos Estados Unidos, é, como suas literais viagens através do Atlântico podem sugerir, bem versado em imaginar a si mesmo em pele alheia. Em *Plan B*, um livro seu de 2009 em colaboração com o fotógrafo escocês Norman McBeath, apenas uma foto de McBeath é diretamente invocada pela poesia de Muldoon. Ele admite ser

muito consciente das dificuldades de poemas e fotografias para responder um ao outro de maneira similar, algo que seja dado “em retorno” ao outro... Era com isso em mente que me sentei uma noite com fotos e cópias de poemas contidos em *Plan B* e, como uma espécie de anfitrião de uma festa que sempre somos encorajados a acreditar que podemos ser, deixei que entabulassem conversas entre si... Penso que não iria longe demais se dissesse que nem Norman McBeath nem eu fomos os curadores dessa combinação de poemas e fotos, mas sim eles mesmos. (MULDOON; MCBATH, 2009, p. 7).

---

<sup>6</sup> “Faithful and disappointing! that records / Dull days as dull, and hold-it smiles as frauds, / And will not censor blemishes / Like washing-lines.” (“Lines on a Young Lady’s Photograph Album”, LARKIN, 1988)

Muldoon apresenta a si mesmo não como autor ou mesmo coautor do livro, mas como uma “espécie de anfitrião de festa” para dois convidados interessantes, ambos seus conhecidos, mas que nunca foram apresentados um ao outro. Ele não tenta falar para ou sobre a fotografia, como frequentemente ocorre na maior parte da escrita ecfástica. Ao contrário, ele parece relutante até mesmo a se aproximar das fotografias, de alguma maneira. Imagens e palavras existem, portanto, lado a lado umas das outras, não rivalizando por atenção, mas como formas de arte diferentes, ombreadas um pouco como novos amigos podem fazer, ou mesmo como velhos inimigos. O livro, nesse sentido, é mais um acontecimento artístico do que uma colaboração planejada, exatamente como o plano B indicado no título. Conforme aponta Peter Barry em um agudo artigo sobre “Poesia contemporânea e écfrese”: “Escrever um poema sobre (digamos) uma fotografia parece supor a aceitação tácita de que a poesia só pode lidar com *representações* da realidade, nunca com a realidade ela mesma” (Barry, 2002, p. 157). A sobrecapa de *Plan B* credita a audácia de Muldoon por haver criado “um novo gênero distinto – fotopoesia”. Talvez, porém, a sua abordagem casual das artes visuais, suas digressões autoconscientes, não sejam tão originais como ele pensa. Afinal, como Barry sugere, muitos poetas são culpados de não levar a fotografia muito a sério. Muldoon simplesmente torna o processo visível.

Os elementos que fazem Muldoon hesitar a escrever poesia ecfástica, mais especificamente o problema da troca – o que uma [a poesia] obtém de retorno para a outra [a arte visual]? –, pode ser sentido meio século antes a partir das declarações de vários escritores, como Kingsley Amis e Philip Larkin, ambos ridicularizando o que viam como o fascínio modernista pelas galerias e museus em detrimento das pessoas e dos lugares reais. Em uma declaração inicialmente publicada em 1955, Amis notoriamente incluiria a écfrese em uma longa lista de coisas que odiava na poesia contemporânea: “Ninguém mais quer poemas sobre filósofos ou pintores ou romancistas ou galerias de arte ou mitologia ou cidades estrangeiras ou outros poemas” (AMIS, 1955, p. 17-18). Edna Longley, em um ensaio sobre os poetas irlandeses Derek Mahon e Paul Durcan, retomaria a perspectiva de Amis trinta anos depois. “Vício na própria prática (por exemplo, Wallace Stevens) pode ser uma forma de autoerotismo imaginativo”, ela declararia em uma peça publicada em 1991. “A consciência poética da pintura inevitavelmente enfatiza e dimensiona sua autoconsciência *estética*, retorce o ponto de vista para

longe da história” (LONGLLEY, 1994, p. 227). Longley explicitamente conecta a era da *écfrase* a uma sensação de viver o fim da história (um sentido particularmente presente no início da década de 1990, depois da queda do muro de Berlim e do colapso do comunismo no leste europeu). Quando os poetas esgotam o seu inventário de coisas a dizer sobre o mundo, ela sugere, eles inevitavelmente passam a dizer coisas sobre si mesmos. Poemas sobre obras de arte, em outras palavras, são com frequência simplesmente poemas sobre poesia. Curiosamente, Longley exclui os poetas irlandeses desse beco sem saída imaginativo. Em qualquer confronto, “a Irlanda se sai melhor”, ela diz.

Campeonatos nacionais à parte, quais são as razões por trás desse contínuo interesse pela *écfrase*, não apenas na Irlanda, mas em toda a tradição poética de língua inglesa? Pode-se argumentar que a popularidade da escrita *ecfrástica* remonta pelo menos ao início do século XIX, quando o museu se torna o local onde a maioria das pessoas, poetas inclusos, encontram as artes visuais. Para Heffernan, “os primeiros espécimes realmente distinguíveis de uma poesia *ecfrástica* autossuficiente emergem durante o período romântico, quando... o estabelecimento dos museus começa a tornar trabalhos individuais disponíveis ao detalhado escrutínio” (HEFFERNAN, 1993, p. 138). No século XX, o museu se torna ele mesmo uma temática para a escrita *ecfrástica*. Dois dos mais icônicos poemas *ecfrásticos* do último século, “Musée des Beaux Arts”, de W. H. Auden, e “Self-Portrait in a Convex Mirror”, de John Ashbery<sup>7</sup>, são tanto sobre o contexto no qual a arte visual é vista quando sobre a arte visual ela mesma. Ambos os poemas focam naquilo que repousa fora da moldura tanto quanto no que ela contém. Na opinião de Heffernan, é isso “o que distingue a poesia *ecfrástica* deste (XX) século daquela dos séculos precedentes. A *écfrase* do século XX jorra do museu, o santuário cultuado por todos os poetas numa era secular” (1993, p. 138). Para Susan Rosenbaum, essa ideia do “museu como musa” é central para o nosso conceito sobre a arte e a poesia do século XX. De fato, ela argumenta que muitos poetas e artistas plásticos estavam “envolvidos em um projeto compartilhado de reflexão e crítica institucional, um projeto que envolve a invocação autoconsciente das instituições que influenciam a produção e a recepção artística” (ROSENBAUM, 2005, p. 67). Rosenbaum utiliza Elizabeth Bishop, Marcel Duchamp e Joseph Cornell como exemplos,

---

<sup>7</sup> Disponíveis em português, respectivamente, em traduções de José Paulo Paes (“Museu de Belas Artes”) e Viviana Bosi (“Auto-retrato num espelho convexo”). N. do T.

focando em particular nas séries de “museus em miniatura” que criaram e procurando “desfazer de dentro os valores aquisitivos dos museus oficiais” (ROSENBAUM, 2005, p. 87).

Bishop é uma das poetisas efrásticas mais originais do século XX, em particular devido à sua recusa em seguir muitas das convenções estabelecidas e tropos da maioria da poesia efrástica. *North & South*<sup>8</sup>, sua primeira reunião de poemas, possui numerosas e memoráveis passagens de poesia efrástica. No primeiro poema do livro, “O mapa”, Bishop se ocupa com a história de confronto entre as palavras e as imagens. O poema é um exemplo ao mesmo tempo real e imaginário de éfrase, em clara referência a um mapa de verdade, mas que ninguém poderia sequer identificar. Por um lado, o mapa descrito no poema é uma representação visual de algo real. Ele corresponde a cidades e países que podemos localizar com facilidade (Newfoundland, Labrador ou Noruega). Ao mesmo tempo, como Gertrude Stein poderia notar, um mapa é um mapa é um mapa. Ele representa o mundo não como ele é, mas como o autor do mapa decide. “São elas determinadas ou podem os países escolher suas cores? / O que combina melhor com suas características ou águas nativas” (“Are they assigned, or can the countries pick their colors? / – What suits the character or the native waters best”). Mapas, a exemplo de outras representações visuais do mundo, podem parecer “planos e imóveis”, mas, em cada detalhe incluído ou excluído, dão testemunho da marca humana, do nosso entusiasmo e preferências. Bishop incrementa o nosso entendimento da cultura visual ao revelar a extensão do que é adicionado ou subtraído pelos artistas visuais à realidade que já estava lá. Ela mostra a pessoa por trás das representações visuais que muitas vezes tomamos como reais.

Um dos principais ídolos artísticos de Bishop não era um pintor ou um poeta, mas o naturalista inglês Charles Darwin. Ela levou os livros dele consigo para o Brasil em 1950 e, numa famosa carta de 1964 para Anne Stevenson, descreveu a maneira de Darwin olhar para o mundo como se este fosse um modelo para qualquer artista, visual ou verbal:

Lendo Darwin, admiramos os belos e sólidos estudos de caso em construção a partir de suas heroicas *observações*, nascendo de modo quase inconsciente e automático – eis que surge um

---

<sup>8</sup> Parte dos poemas de *North & South* apareceu em *Poemas escolhidos* (Companhia das Letras), com tradução de Paulo Henriques Britto. N. do T.

relaxamento súbito, uma frase esquecida, e *sentimos* a estranheza de seu empreendimento, vemos a solidão do jovem, seus olhos fixos em fatos e detalhes minuciosos, afundando ou deslizando meio trôpego rumo ao desconhecido. Parece que o que desejamos da arte, da experiência de arte, é essa mesma coisa necessária à sua criação, um auto esquecimento, uma concentração perfeitamente inútil. (BISHOP, 2008, p. 861).

As “*observações* heróicas” de Darwin, particularmente o movimento de mudança dos “fatos e detalhes minuciosos” para algo “desconhecido”, é o sonho de todos os artistas. Na mente de Bishop, este é também o sonho de leitores e apreciadores das artes plásticas. Afinal, o olhar “infinito” apenas levou Darwin longe demais. Suas “observações” precisavam se tornar algo “sólido” que alguém pudesse na verdade ler. Se em “O mapa” nós encontramos o autor do mapa, lendo Darwin encontramos “o jovem solitário”.

Bishop, ao contrário de Keats, não vê a arte tão aparentada a uma urna funerária, há tanto tempo perdidos os rastros daquele que a fabricou. Seus objetos artísticos nunca são frios ou imóveis, mas sempre aconchegantes ao toque, como se literalmente pintados naquele instante ou esculpidos na rocha um segundo antes de a poeta alcançá-los. Em “Grande quadro ruim” (“Large Bad Picture”), por exemplo, Bishop se deleita com as falhas do quadro tanto quanto com seus êxitos. Ela presta especial atenção aos sinais visíveis não apenas do pintor em ação, mas também do tio-avô que recorda.

Recordando o Estreito da Ilha Bela ou  
alguma baía ao norte de Labrador,  
antes que se tornasse um professor,  
um tio-avô pintou um grande quadro.<sup>9</sup>

Ao iniciar o poema com “Recordando”, Bishop aceita o fato de que ela pode estar perdendo de vista o “plano maior”. Ao contrário de Keats ou Pater, ela não está procurando Beleza ou Verdade na tela diante de si. Seu intento em olhar e, então, escrever sobre artes plásticas é mais modesto, mais cético. Como ela mesmo diz ao final do poema sobre os

<sup>9</sup> “Remembering the Strait of Belle Isle or / some northerly harbour of Labrador, / before he became a schoolteacher / a great-uncle painted a big picture.” (“Large Bad Picture”, BISHOP, 1983).

navios retratados no quadro: “Seria difícil dizer o que os trouxe até ali, / comércio ou contemplação” (“It would be hard to say what brought them there, / commerce or contemplation”). As obras de arte que ela celebra na sua poesia dificilmente seriam encontrados em uma galeria de arte ou museu. Ela encontra arte não apenas na vida ordinária, mas também nos objetos ordinários. De modo geral, ninguém poderia colocar suas descrições poéticas ao lado de uma imagem em um livro e ver como se comparam. Trata-se de relíquias de família, amuletos perdidos, objetos extraviados.

O museu de Bishop, em outras palavras, não está em nenhuma cidade ou país, mas em seu próprio sótão, real ou inventado. Ela celebra as pinturas, fotografias e esculturas que lhe caem nas mãos, tanto no sentido literal de ter tais objetos à mão, quanto no sentido religioso de conferir valor a algo ou a alguém através do toque. Em “O monumento”, um outro poema de *North & South*, o ato de observar alguma coisa bem de perto, seja ela “sólida” ou “oca”, é quase tão importante quanto o objeto em questão. É como se ela nos encorajasse a ler o poema com um lápis na mão:

Agora você pode ver o monumento? Ele é de madeira  
 Construído de alguma maneira como uma caixa. Não. Construído  
 como muitas caixas que vão diminuindo de tamanho  
 uma acima da outra.  
 Cada uma virada lateralmente de modo que  
 suas quinas apontem em direção aos lados  
 da que está abaixo com os ângulos alternados.  
 Então o cubo do topo estabelece  
 um tipo de flor-de-lis de madeira encharcada,  
 longas pétalas de tábuas, perfuradas com furos esquisitos,  
 de quatro lados, rígidos, eclesiásticos.<sup>10</sup>

Como um experimento, peço com frequência a amigos para que façam um desenho baseado nessa descrição. Ninguém nunca desenha a

---

<sup>10</sup> “Now can you see the monument? It is of wood / built somewhat like a box. No. Built / like several boxes in descending sizes / one above the other. / Each is turned half-way round so that / its corners point toward the sides / of the one below and the angles alternate. / Then on the topmost cube is set / a sort of fleur-de-lys of weathered wood, / long petals of board, pierced with odd holes, / four-sided, stiff, ecclesiastical.” (“The monument”, BISHOP, 1983).

<sup>11</sup> Revisão: Roberto B. Menezes

mesma coisa, ou mesmo remotamente similar. Há sempre também uma quantidade considerável de revisões e riscos apagados e refeitos. Não é que a descrição de Bishop seja imprecisa ou que a linguagem poética em si mesma seja imprecisa (ainda que muitos teóricos possam argumentar nessa direção), mas sim que o ato de escrever sobre objetos que vemos é quase sempre absolutamente subjetivo. Nenhum de nós de fato vê o que o outro vê, a despeito que se trate de um pintor, um poeta ou um leitor. Quando se trata de percepção compartilhada, alguma coisa sempre fica no caminho, seja uma associação de cores, uma memória, uma narrativa no muro ou simplesmente uma pessoa muito alta bloqueando a visão de alguém. Os poemas efrásticos de Bishop nos fazem olhar com mais afincado e nos fazem pensar em como olhar mais seriamente. Talvez mais até do que Muldoon, ela permite que sejamos nós mesmos os curadores dos poemas e das obras de arte que nos apresenta.

Poetas singulares como Bishop, Duffy, Larkin e Muldoon obviamente respondem à cultura visual de sua própria maneira. Mas o que liga – se é que liga – os seus diversos e diferenciados recursos efrásticos? Talvez não mais do que a fascinação com as artes visuais, não apenas como um tema para a poesia, mas como *o tema* que os fazem questionar suas próprias opções estéticas. Tem se tornado um lugar comum entre os historiadores da cultura falar de uma virada “pictórica” ou “visual” na contemporaneidade. W. J. T. Mitchell cunhou o termo no seu ainda influente livro, *Picture Theory* (1994), ainda que mais tarde, em *What Do Pictures Want?* (2005), ele tenha tentado registrar mais precisamente que “A virada pictórica ou visual.... não é exclusividade do nosso tempo”.

Trata-se de uma figura narrativa repetida, que ganha uma forma muito específica na atualidade, mas que parece surgir em formas esquemáticas em uma infinidade de circunstâncias variadas... A invenção da fotografia, da pintura a óleo, da perspectiva artificial, da escultura, da Internet, da escrita, da mímesis são ocasiões notáveis nas quais uma nova maneira de criar imagens visuais parecia criar uma virada histórica, para melhor ou pior. O erro está em construir um grande modelo binário de história centrado em apenas um desses pontos de virada, e declarar um único “grande divisor” entre a “idade das letras” (por exemplo) e a “idade das imagens”. Esse tipo de narrativa é sedutor, útil para os propósitos de polemistas anacrônicos, e inúteis para os propósitos da crítica histórica genuína... Vamos tentar, como um contra axioma,

avançar com a noção de que toda mídia é uma mídia híbrida, e ver onde isso nos leva. (MITCHELL, 1994, pp. 348-350).

O “contra axioma, a noção de que toda mídia é uma mídia híbrida” de Mitchell é o equivalente teórico do mapa de formas mutantes de Bishop, que é, ao mesmo tempo, “plano e imóvel” e gravado com “emoção” e “sentimento” humanos. Em vez de falar de pinturas e poemas como se fossem espécies diferentes, em luta constante por sobrevivência, é preciso utilizar uma linguagem diferente que seja capaz de representar a representação. Uma pintura existe na mente tanto quanto existe na tela. E certamente existe em um poema tanto quanto existe nas paredes de um museu. Os poemas, de maneira similar, também flutuam livres de suas formas verbais. Na verdade, talvez muitos poemas nasçam como objetos visuais, palavras e frases ainda aguardando os versos e estrofes que lhe deem forma e moldura. A melhor poesia ecfástica desta época e das passadas tem não apenas sido sempre consciente desse hibridismo. Ela tem ido ativamente para além de suas fronteiras para disseminá-lo.

## Referências

- AMIS, Kingsley. *In Poets of the 1950s*, ed. D.J. Enright. Tokyo: Kenkyusha, 1955.
- BARRY, Peter. “Contemporary Poetry and Ekphrasis”, in: *Cambridge Quarterly*, Oxford, vol. 31, no. 2, pp 155-165, 2002.
- BISHOP, Elizabeth. *Complete Poems*. London: Chatto & Windus, 1983.
- BISHOP, Elizabeth. *Poems, Prose, and Letters*. Eds. Robert Giroux and Lloyd Schwartz. New York: Library of America, 2008.
- CHEEKE, Stephen. *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2008.
- DOTY, Mark. *Still Life with Oysters and Lemons*. Boston: Beacon Press, 2001.
- DUFFY, Carol Ann. *Standing Female Nude*. London: Anvil, 1985.
- HEFFERNAN, James. *Museum of Words: The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.

HOLLANDER, John. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.

KEATS, John. *Selected Poems*. Ed. Nicholas Roe. London: Everyman, 1995.

LARKIN, Philip. *Collected Poems*. Ed. Anthony Thwaite. London: Faber & Faber, 1988.

LEIGHTON, Angela. *On Form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LONGLEY, Edna. "No More Poems about Paintings?". In: *The Living Stream: Literature & Revisionism in Ireland*. Newcastle: Bloodaxe Books, 1994. pp. 227–251.

MEEK, Richard. "Ekphrasis in The Rape of Lucrece and The Winter's Tale." *Studies in English Literature*, Houston, vol. 46, no. 2, pp 389-414, 2006.

MICHELIS, Angelica and Antony Rowland. "Introduction.". In: *The Poetry of Carol Ann Duffy: "Choosing Tough Words"*. Ed. Michelis and Rowland. Manchester: Manchester University Press, 2003. pp 1-32.

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2005.

MULDOON, Paul and Norman McBeath. *Plan B*. London: Enitharmon, 2009.

O' HARA, Frank. *The Collected Poems of Frank O' Hara*. Ed. Donald Allen. Berkeley: University of California Press, 1995.

PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London and New York: Macmillan, 1888 ["Notes on Leonardo da Vinci" first appeared in The Fortnightly Review in 1869].

ROSENBAUM, Susan. "Elizabeth Bishop and the Miniature Museum". *Journal of Modern Literature* vol 28, no. 2, pp. 61 – 99, 2005.

SCARRY, Elaine. *On Beauty and Being Just*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1999.

SMITH, Mack. *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1995.

SPIEGELMAN, Willard. *How Poets See the World: The Art of Description in Contemporary Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

WEBB, Ruth. “Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre”. *Word & Image* vol 15, no. 1, pp 7-18, 1999.

Data de submissão: 27/05/2022

Data de aprovação: 03/06/2022

# RESENHA



**PESSOA, Fernando. *Sobre a heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.**

Nuno Ribeiro<sup>1</sup>

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa / Portugal

nuno.f.ribeiro@sapo.pt

<https://orcid.org/0000-0002-2118-8845>

O livro intitulado *Sobre a heteronímia* – editado por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith – reúne um conjunto de textos de Fernando Pessoa que permitem compreender o processo de criação heteronímica. Com efeito, para além das produções poético-literárias dos heterónimos pessoanos, encontramos na obra de Pessoa uma multiplicidade de textos relativos aos mecanismos que conduzem à construção dos escritos heteronímicos. A edição de Cabral Martins e Zenith apresenta, dessa forma, uma selecção de textos teóricos de Fernando Pessoa relativos à heteronímia ordenados cronologicamente, seguidos de uma antologia de textos poéticos que apresentam temáticas importantes para a compreensão do fenómeno heteronímico, dispostos igualmente por ordem cronológica, o que possibilita ao leitor acompanhar a evolução da tematização pessoana relativa à criação dos heterónimos. O conjunto de textos editados no livro *Sobre a heteronímia* são antecidos por um prefácio explicativo na sequência do qual é apresentada uma lista de “Heterónimos e autores fictícios”, onde o leitor poderá encontrar uma apresentação sumária de algumas das mais relevantes personalidades literárias criadas por Fernando Pessoa.

É necessário assinalar que o termo heterónimo aparece pela primeira vez na “Tábua bibliográfica” publicada por Pessoa em 1928, no número 17 da revista *Presença*, onde o autor português apresenta uma

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando do IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, com uma bolsa financiada pela FCT, Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/121514/2016), ao abrigo do programa do FSE.

definição de heteronímia e caracteriza apenas três das suas personalidades como heterónimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Lemos nesse sentido a seguinte passagem da “Tábua bibliográfica”:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são autónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. (pp. 119-120)

Encontramos, para além disso, na obra de Pessoa indícios que nos possibilitam constatar que o autor português pretendia empregar o termo heterónimo para além das três personalidades indicadas na “Tábua bibliográfica”, como é o caso de uma carta a João Gaspar Simões datada de 28 de Julho de 1932, onde o autor português nos fala de um heterónimo astrólogo, ou ainda da carta a sobre a génese dos heterónimos enviada a Adolfo Casais Monteiro e datada de 13 de Janeiro de 1935, onde Fernando Pessoa afirma que o seu primeiro heterónimo foi Chevalier de Pas, conforme nos explicam Cabral Martins e Zenith no texto introdutório à lista de “Heterónimos e autores fictícios”:

Na sua “Tábua Bibliográfica” publicada na revista *Presença*, em 1928, Pessoa nomeou apenas Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos como autores das suas «obras heterónimas», mas numa carta sua de 1932 disse a João Gaspar Simões que «um ou outro» heterónimo ainda deveriam aparecer, «incluindo um astrólogo» (Raphael Baldaya, evidentemente), e na carta de 1935 sobre a génese dos heterónimos chamou ao Chevalier de Pas «o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente». (p. 15)

No entanto, é possível identificar textos de Pessoa importantes para a reflexão acerca da heteronímia anteriores à publicação da “Tábua bibliográfica”, como o seguinte apontamento do autor português, datável de 1914, onde se lê: “Sê plural como o universo!” (p. 40.).

Um aspecto importante no conjunto de escritos apresentados em *Sobre a heteronímia* diz respeito à circunstância de encontrarmos textos de teorização heteronímica assinados por outros eus pessoanos,

como é o caso de “Alberto Caeiro – Prefácio do tradutor” assinado por Thomas Crosse, “Programa do Periódico de Caeiro, R. Reis etc.” com a assinatura de António Mora e ainda uma série de três textos de teorização heteronímica do heterónimo Álvaro de Campos: “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, o trecho final do “Ultimatum” e ainda um texto sem título na sequência do qual Campos exorta a que “cada um seja muitos” (p. 101). Na escrita de Fernando Pessoa encontramos o desenvolvimento de um espaço literário plural, onde diferentes heterónimos e autores fictícios apresentam diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto e a teorização heteronímica pessoana obedece a esse mesmo princípio de pluralidade de pontos de vista. Lemos justamente nesse sentido o seguinte apontamento de Pessoa publicado em *Sobre a heteronímia*:

Assim publicarei, sob vários nomes, várias obras de várias espécies, contradizendo-se umas às outras. Obedeço, assim, a uma necessidade de dramaturgo, e a um dever social.

O que domina, no fim, são correntes sociais que são regidas e impelidas por leis que desconhecemos. Por isso crio personalidades que interpretam várias correntes, para irem tornar lúcidos a si próprios certos temperamentos em que essas correntes sejam inconscientes. (Serei eu próprio toda uma literatura.)

Do mesmo modo tentarei dar consciência a correntes sociais opostas, que a não tenham.

Não publico tudo sob o meu nome, porque isso seria contradizer-me. E a contradição é uma inferioridade.

As teses mais sintéticas, as na linha de orientação que me pareça a média, e portanto a mais própria expressão do meu temperamento, publicá-las-ei sob o meu nome. Mas não deve julgar-se que as dou por mais verdadeiras do que as que publicarei com nomes inventados. (pp. 48-49)

Todos os elementos que temos vindo a apresentar permitem concluir a relevância dos textos reunidos em *Sobre a heteronímia* para a compreensão da obra de Fernando Pessoa, dado o papel central da questão da criação dos heterónimos na construção da escrita pluralista do poeta e pensador português.