



# 55

Viagens ao futuro:  
profecias e projeções

janeiro - junho de 2026

Convergência  
Lusíada



Polo de Pesquisas  
Luso-Brasileiras



Pesquisas Literárias  
Luso-Brasileiras



REAL GABINETE  
PORTUGUÊS DE LEITURA

---

# Real Gabinete Português de Leitura

## **PRESIDENTE:**

FRANCISCO GOMES DA COSTA

## **POLO DE PESQUISAS LUSO-BRASILEIRAS**

### **COORDENADORA GERAL:**

IDA ALVES

## **PESQUISAS LITERÁRIAS LUSO-BRASILEIRAS**

### **COORDENADOR:**

EDUARDO DA CRUZ

## **EDITORA**

IDA ALVES

Universidade Federal Fluminense

## **EDITORES ADJUNTOS**

EDUARDO DA CRUZ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

MADALENA VAZ PINTO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## **CONSELHO EDITORIAL**

ANTÓNIO PEDRO PITA,

Universidade de Coimbra

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

CATHERINE DUMAS,

Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

CELIA DE MORAES REGO PEDROSA,

Universidade Federal Fluminense

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE,

Universidade Federal de Minas Gerais

ERNESTO RODRIGUES,

UNIVERSIDADE DE LISBOA

ETTORE FINAZZI-AGRÒ,

Sapienza Università di Roma

GILDA SANTOS,

Universidade Federal do Rio de Janeiro /  
Real Gabinete Português de Leitura

HELENA CARVALHÃO BUESCU,

Universidade de Lisboa

ISABEL PIRES DE LIMA,

Universidade do Porto

ITALO MORICONI,

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS,

Universidade Católica Portuguesa

JOSÉ LUÍS JOBIM,

Universidade Federal Fluminense

MARCO LUCCHESI,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA EUNICE MOREIRA,

Pontifícia Universidade do  
Rio Grande do Sul

MARIA ESTHER MACIEL,

Universidade Federal de Minas Gerais

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO,

Universidade de São Paulo

PAULO FRANCHETTI,

Universidade de Campinas

PEDRO EIRAS,

Universidade do Porto

PEDRO SERRA,

Universidade de Salamanca

ROBERTO VECCHI,

Università di Bologna

ROSA MARIA MARTELO,

Universidade do Porto

SILVIO RENATO JORGE,

Universidade Federal Fluminense

VANDA ANASTÁCIO,

Universidade de Lisboa

---

**EDITORES CONVIDADOS PARA ORGANIZAÇÃO  
DO NÚMERO 55:**

PAULO BRAZ (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ)

RODRIGO VALVERDE DENUBILA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU)

**REVISÃO**

KARINE TRONCOSO

**TRADUÇÃO**

REBECCA ATKINSON

**PROJETO GRÁFICO DA CAPA E MIOLO**

FABRIZIO STAFFA NASCIMENTO

**DIAGRAMAÇÃO**

DINIZ GOMES DOS SANTOS

**ASSESSORIA EDITORIAL**

ELIR FERRARI - (UERJ)/EDITORARTE

**PÁGINA DA REVISTA**

WWW.CONVERGENCIALUSIADA.COM.BR

A PARTIR DE 2025, APOIO DO CONSELHO DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPQ), COM RECURSOS OBTIDOS ATRAVÉS DA CHAMADA CNPQ Nº 30/2023 - PROGRAMA EDITORIAL, PROCESSO N. 401624/2024-2.

---

*DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO*

---

C766    Convergência Lusíada / Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura. — v.1  
n. 1 (1976) - . — Rio de Janeiro : Real Gabinete Português de Leitura, 1976.  
v. il.

Semestral — 2011-

Periodicidade irregular — 1976-2010

A partir do número 25 de 2011, a publicação passa a ser somente online.

ISSN 2316-6134 (online) - ISSN 1414-0381 (impresso, até o nº 24/2007)

1. Literatura. 2. Literatura Portuguesa.    I. Real Gabinete Português de Leitura.

CDD 821.134.3(051)

---

---

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS DO  
REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA**

*CONVERGÊNCIA LUSÍADA*

**EDITORES CONVIDADOS**

PAULO BRAZ

RODRIGO VALVERDE DENUBILA

*CONVERGÊNCIA LUSÍADA*, RIO DE JANEIRO,  
NÚMERO 55 - VIAGENS AO FUTURO: PROFECIAS E PROJEÇÕES

ISSN: 2316-6134

**CONSELHO CONSULTIVO**

ALEXANDRE MONTAURY,  
Pontifícia Universidade Católica do  
Rio de Janeiro

ANA PAULA TORRES MEGIANI,  
Universidade de São Paulo

ANGELA CUNHA DA MOTTA TELLES,  
Universidade Estácio de Sá,  
Rio de Janeiro

ANNIE GISELE FERNANDES,  
Universidade de São Paulo

ANTONIO AUGUSTO NERY,  
Universidade Federal do Paraná

CID OTTONI BYLAARDT,  
Universidade Federal do Ceará

CLAUDIA CHIGRES,  
Pontifícia Universidade Católica  
do Rio de Janeiro

CRISTINA SANTOS,  
Universidade de Évora

FABIANO CATALDO DE AZEVEDO,  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro

FRANCISCO SARAIVA FINO,  
Universidade de Évora

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL,  
Universidade Federal do Pará

JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JÚNIOR,  
Universidade Federal de Ouro Preto

LEONARDO GANDOLFI,  
Universidade Federal de São Paulo

LEONARDO MENDES,  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

LUIS MAFFEI,  
Universidade Federal Fluminense

MARCELO SANDMANN,  
Universidade Federal do Paraná

MARCIA ARRUDA FRANCO,  
Universidade de São Paulo

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA,  
Universidade Federal do Maranhão

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ,  
Universidade Federal da Bahia

MASÉ LEMOS,  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro

MÔNICA GENELHU FAGUNDES,  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro

MONICA SIMAS,  
Universidade de São Paulo

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO,  
Universidade Federal do Paraná

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES,  
INSTITUTO FEDERAL GOIANO

TATIANA PEQUENO,  
Universidade Federal Fluminense

SHEILA MOURA HUE,  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SILVANA MARIA PESSOA DE OLIVEIRA,  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

# Convergência Lusíada

Número 55

## Viagens ao futuro: profecias e projeções

### Sumário

Apresentação	6
PAULO BRAZ E RODRIGO VALVERDE DENUBILA	
<b>Dossiê</b>	
Portugal entre mar e sonho: a metamorfose épica de uma nação	14
RAFAEL SANTANA	
Há futuro antes do fim do mundo: a fala do Velho do Restelo e o colapso climático	45
KIGENES SIMAS	
O movimento operário em crônicas de Eça de Queiroz: contradições de um “socialista sentimental”	66
JOÃO ROBERTO MAIA	
A revolução não faltou ao ensaio: a cegueira branca e o risco do capitalismo atemporal	93
DANIEL VECCHIO	
A morte contra o apocalipse em Manuel de Freitas	129
ANA BEATRIZ AFFONSO PENNA	
A biblioteca imaginária de Afonso Cruz	148
CARLOS ROBERTO DOS SANTOS MENEZES	

O 25 de abril e a disputa de utopias no campo da cultura: resignificar o passado para projetar o futuro ..... 171

DANIEL M. LAKS

NATHÁLIA SOUZA MARTINS DE OLIVEIRA

Reinventar futuros: a cidade hostil e um novo flâneur na narrativa portuguesa hipercontemporânea ..... 185

PAULO RICARDO KRALIK ANGELINI

### VÁRIA

Notícias da Índia... Gil Vicente e a desmistificação do triunfo da expansão ultramarina portuguesa no Oriente ..... 214

RUI TAVARES DE FARIA

Descalça vai uma Ninfa: a propósito de um vilancete de Camões ..... 234

ALEXANDRA TAVARES DOS SANTOS BARROSO

MÔNICA GENELHU FAGUNDES

Machado poeta na imprensa oitocentista: o primeiro suporte e o soneto à Petronilha ..... 256

CRISTIANE NASCIMENTO RODRIGUES

*As mulheres em Malheiro Dias: de Iracema a Maria do Céu* ..... 287

ANDREIA CASTRO E MARIANNA PAIS

---

## Apresentação

### Viagens ao futuro: profecias e projeções

#### Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1432>

Ruy Belo escreveu que “O Portugal futuro é um país / aonde o puro pássaro é possível” (Belo, 2009, p. 266). O autor de *Toda a Terra* foi, como se costuma dizer, um artista à frente do seu tempo, e as suas palavras não só propunham um Portugal ainda inexistente, mas faziam emergir, no instante mesmo da ação lírica, um país por vir. À sua maneira, o poeta escrevia o futuro.

Pensar, sonhar, escrever, imaginar, predizer o futuro é tarefa à qual, desde sempre, a literatura se dedicou. Seja por meio dos livros proféticos, de discursos utópicos, da livre imaginação fantástica ou das projeções da ficção científica, o tempo por vir faz-se continuamente matéria de vivo interesse. Na literatura portuguesa, abundam exemplos de obras que se voltam para o futuro, nele encontrando um centro irradiador de sentidos para se pensar a História, desde a notável *História do futuro*, de Padre António Vieira, às releituras do mito profético sebastianista por Fernando Pessoa, da visão da máquina do Mundo, n’*Os Lusíadas*, de Camões, a expressões literárias contemporâneas que projetam mundos possíveis, como Alexandra Lucas Coelho, com *A nossa alegria chegou*, ou *Hífen*, de Patrícia Portela.

Este número da revista *Convergência Lusíada* acolheu artigos que versam sobre projeções do futuro na literatura portuguesa, com possíveis diálogos comparativos: desde temáticas que abordam profecias e teleologias às modernas poéticas visionárias; das estéticas futuristas às narrativas distópicas do Ocidente; das viagens no tempo das obras de ficção científica a toda sorte de textos que refletem sobre o destino de indivíduos, de sociedades e da humanidade. Com este dossiê, acreditamos ter apresentado um quadro problematizador do papel do futuro na literatura portuguesa, assim como a conexão entre visões proféticas e projeções humanas de futuro, que nos possibilitam pensar o hoje, conectando-o ao ontem e ao amanhã. Convidamos, portanto, o leitor a nos acompanhar nessas viagens ao futuro.

Nosso percurso inicia com “Portugal entre o mar e o sonho: a metamorfose épica de uma nação”, de Rafael Santana. Aqui, assistimos a um exercício de leitura sedimentado numa tríade canônica do espaço literário português: Luís de Camões, Padre António Vieira e Fernando Pessoa. Para pensar a questão do messianismo em Portugal, destaca-se o binômio terra/mar como um *topos* fundamental de reflexão que atravessa a obra desses três autores. Centrado, sobretudo, nas visões e revisões acerca de *Os Lusíadas*, Rafael Santana também projeta lances críticos sobre *A história do futuro*, *Mensagem* e outras obras, como as de Garrett a Cesário, formando com a épica camoniana uma infindável rede de citações, notando como as perspectivas de futuro imperial se transformaram, ao longo de séculos, de projeto “político-militar” em enevoado sonho no “plano místico-poético”.

Seguindo a esteira camoniana, em “Há futuro antes do fim do mundo: a fala do Velho do Restelo e o colapso climático”, Kigenes Simas relê o episódio do Velho do Restelo, de *Os Lusíadas*, à luz da crise climática contemporânea. Com base nas categorias de experi-

ência e expectativa de Reinhart Koselleck, o artigo interpreta a fala do Velho como antecipação de um tempo histórico orientado para a catástrofe, em que a expansão mercantil e colonial acelera o curso da história em direção ao abismo. Ao estabelecer um paralelo entre o pressentimento de ruína no século XVI e o atual cenário de colapso ambiental, o estudo mostra como a crítica camoniana à cobiça e à glória bélica pode ser reatualizada como advertência diante do esgotamento ecológico do planeta, sugerindo que ainda há disputa de futuros antes do “fim do mundo”.

No artigo “O movimento operário em crônicas de Eça de Queiroz: contradições de um ‘socialista sentimental’”, João Roberto Maia retoma textos jornalísticos do ficcionista para refletir sobre a maneira como o escritor interpreta o avanço do movimento operário na Europa e nos Estados Unidos. O artigo identifica o descompasso entre, de um lado, a lucidez diagnóstica do cronista diante da miséria e da radicalização da luta de classes e, de outro, as soluções conservadoras e o temor de uma ruptura revolucionária. Ao analisar crônicas como “O inverno em Paris”, o estudo caracteriza o autor de *Os Maias* como um “socialista sentimental” que reconhece o conflito estrutural entre ricos e pobres, mas permanece preso a preconceitos de classe. Nesse contexto, a modernidade surge como cenário de impasses, em que a projeção do futuro social oscila entre o medo do desastre e a percepção, ainda que reticente, da necessidade de transformação.

Daniel Vecchio aproxima *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, de uma leitura marxiana da crise do capitalismo contemporâneo, em “A revolução não faltou ao ensaio: a cegueira branca e o risco do capitalismo atemporal”. O estudo interpreta a “cegueira branca” como metáfora da “arracionalidade” de um sistema que desumaniza os sujeitos, ao mesmo tempo que identifica, na experiência do grupo de cegos, a emergência de uma “comunidade

natural-espontânea” pós-revolucionária, inspirada na noção marxista de formas pré-capitalistas de sociabilidade. Ao examinar o fim do romance como gênese de um novo organismo comunitário, o texto sustenta que José Saramago conjuga distopia e utopia: a catástrofe social torna-se ocasião para imaginar outras formas de vida, fora da lógica do Estado e do mercado, reabrindo o futuro em um cenário de colapso.

Também ensaiando formas de sobrevivência ao Apocalipse, Ana Beatriz Affonso Penna, no artigo “A morte contra o apocalipse em Manuel de Freitas”, lê a poesia desse poeta como reflexão crítica sobre um futuro que já não se organiza em torno de promessas redentoras, mas de um apocalipse disseminado no cotidiano. Dialogando com Guy Debord, Jacques Derrida, Peter Pál Pelbart e a noção de “sociedade do espetáculo”, o texto mostra como a linguagem poética de Freitas se move entre comunicação e esgotamento, vida e sobrevida, confrontando a mercantilização da palavra. A presença insistente da morte, longe de significar apenas negatividade, é analisada como contracampo à precariedade da existência na lógica neoliberal, configurando um gesto de resistência que insiste em nomear o ínfimo e o efêmero em um horizonte de futuro fechado.

O artigo “A biblioteca imaginária de Afonso Cruz”, de Carlos Roberto dos Santos Menezes, analisa *O vício dos livros* em diálogo com *Jalan Jalan: uma leitura do mundo*, sublinhando a forma como a escrita de Afonso Cruz converte biblioteca e viagem em dispositivos de pensamento sobre a experiência e o tempo. Com base nas memórias de leitura, anedotas, reflexões ensaísticas e relatos de deslocamento, o estudo mostra que a biblioteca pessoal do autor configura um arquivo em movimento, no qual livros e trajetórias compõem uma cartografia imaginária do mundo e de si. Desse modo, a leitura é apresentada como prática que reordena passado e presente, mas também como modo de projetar futuros

possíveis, ao reinscrever, nas narrativas, as heranças que alimentam a ficção contemporânea de língua portuguesa.

“O 25 de abril e a disputa de utopias no campo da cultura: resignificar o passado para projetar o futuro” – assinado por Daniel Laks, Mariana Albani de Carvalho e Bruna Matos Calheta – desloca o eixo da reflexão para o Portugal pós-25 de Abril e para a disputa recente em torno da memória da Revolução dos Cravos. A partir de epígrafes retiradas de sessões solenes no parlamento e de conceitos como “crise civilizacional” e “atualização da utopia”, o artigo mostra como discursos da direita e da extrema-direita procuram reconfigurar o sentido do passado revolucionário para moldar projetos de futuro antidemocráticos, destacando o modo como imaginários estéticos e políticos se cruzam na luta hegemônica pelo “real” e pelo porvir.

Fechando a parte temática do dossiê, Paulo Ricardo Kralik Angelini aborda, no artigo “Reinventar futuros: a cidade hostil e um novo *flâneur* na narrativa portuguesa hipercontemporânea”, um conjunto de romances portugueses do século XXI que representam a grande cidade como espaço de esgotamento, opressão e desagregação dos vínculos comunitários, articulando essa configuração urbana à emergência de um novo tipo de *flâneur*, já não fascinado pelas vitrines do capitalismo, mas em fuga da lógica citadina rumo a formas outras de habitar o espaço. Valendo-se das obras de Joana Bértholo, Manuel Bivar, Catarina Gomes, Rui Couceiro, Ivone Mendes da Silva, Filipa Fonseca Silva, Catarina Costa, entre outros, o estudo mostra como personagens solitários, precarizados e saturados pela tecnologia e pela hiperprodutividade abandonam o centro urbano, caminham até os limites da cidade ou para o mato, e reconfiguram a natureza como mecanismo de sobrevivência e de reinvenção do tempo. Em diálogo com Walter Benjamin, Marc Augé, Robert Park, Zygmunt Bauman, Byung-

Chul Han, Gilles Lipovetsky, assim como com as formulações de Ana Paula Arnaut, Paulo Medeiros, Carlos Reis e Alan Shapiro sobre o hipercontemporâneo, o artigo propõe que essas narrativas, ao exporem o colapso da cidade e da própria ideia de futuro, ensaiam deslocamentos utópicos mínimos, nos quais a errância, a lentidão e a atenção ao vivo e ao verde se tornam formas de resistir à experiência hipercapitalista do presente.

A seção *Varia* principia com Rui Tavares de Faria e o seu texto “Notícias da Índia... Gil Vicente e a desmistificação do triunfo da expansão ultramarina portuguesa no Oriente”, um instigante exercício de leitura do *Auto da Índia*. Dividido em três seções (“A partida”, “A ausência” e “O regresso”), o artigo esmiúça a peça vicentina, nela reconhecendo o pioneirismo da atitude desmonumentalizadora relativamente às navegações, e aponta como o dramaturgo, a partir de um olhar penetrante sobre a sociedade portuguesa de Quinhentos, elabora a sua crítica sobre a exploração no Oriente. Referenciada como documento de um tempo, o autor descobre na famosa obra do “pai do teatro português” as camadas ocultas dos chamados “Descobrimentos” e destaca a importância da reavaliação desse texto clássico para a assunção de uma perspectiva atenta aos fracassos da História que marcaram o percurso português no além-mar.

Na sequência, temos o artigo “Descalça vai uma Ninfa: a propósito de um vilancete de Camões”, de Alexandra Tavares dos Santos Barroso e Mônica Genelhu Fagundes. O texto propõe uma leitura do poema camoniano “Descalça vai para a fonte” a partir do conceito de Ninfa formulado por Aby Warburg. As autoras analisam a figura de Leanor como uma imagem sobrevivente que atravessa tempos e formas artísticas, relacionando a *Pathosformel* warburguiana ao movimento e à expressividade da personagem. O estudo examina como o poema encena a coexistência de dimensões

eróticas e espirituais, revelando o modo como a poesia de Camões incorpora e transforma tradições visuais e simbólicas anteriores. Dessa forma, o texto evidencia a presença da Ninfa como figura de permanência e metamorfose na arte e na literatura.

Em “Machado poeta na imprensa oitocentista: o primeiro suporte e o soneto à Petronilha”, Cristiane Nascimento Rodrigues revisita a estreia literária de Machado de Assis na imprensa brasileira, com o “Soneto à Ilma. Sra. D. P. J. A.”, publicado em 1854 no *Periódico dos Pobres*. A autora reconstrói o contexto histórico e retórico desse jornal de A. M. Morando, evidenciando como a publicação de versos e crônicas cumpria função pedagógica e moralizante na sociedade do Segundo Reinado. A análise do poema revela um discurso poético que, ao mesmo tempo em que celebra as virtudes femininas dentro dos moldes burgueses, já anuncia a consciência formal e crítica de um jovem Machado, em diálogo com a tradição clássica e com a ideologia de seu tempo.

Por fim, o trabalho “As mulheres em Malheiro Dias: de Iracema a Maria do Céu”, de Andreia Castro e Marianna Pais, aborda o entrelaçamento entre modernidade, memória e escrita, examinando como a literatura se torna espaço de resistência e reinvenção do tempo histórico. Ao adotar uma leitura comparativa de autores contemporâneos, as autoras analisam as formas pelas quais o discurso literário se abre ao devir – seja pela reelaboração do passado, seja pela construção de futuros possíveis. Em sintonia com a proposta deste dossiê, o artigo afirma a literatura como campo de profecia simbólica, em que o gesto de narrar o presente é também um modo de imaginar o que ainda não existe.

Assim, este dossiê reúne reflexões plurais que atravessam o passado, interrogam o presente e projetam possibilidades de futuro, reafirmando a literatura como espaço privilegiado de crítica, invenção e resistência. Os artigos apresentados demonstram como a

imaginação literária, ao dialogar com crises, impasses e transformações sociais, permanece fundamental para pensar o tempo histórico e reinventar horizontes diante dos desafios contemporâneos. Ao congregiar olhares diversos, o conjunto reafirma o papel da escrita literária e da crítica como força ativa na disputa de sentidos e na construção de futuros possíveis.

Paulo Braz

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rodrigo Valverde Denubila

Universidade Federal de Uberlândia

## REFERÊNCIAS

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

---

## Introduction

### Journeys to the future: prophecies and projections

#### Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1432>

Ruy Belo wrote that “The Portugal of the future is a country / where the pure bird is possible” (Belo, 2009, p. 266). The author of *Toda a Terra* was, as they say, an artist ahead of his time, and his words not only envisaged a Portugal that did not yet exist, but also brought forth, with the lyrical act itself, a country yet to come. In his own way, the poet wrote the future.

Thinking, dreaming, writing, imagining, predicting the future are tasks that have always been tackled in literature. Whether in prophetic tomes, utopian discourse, freeform fantastical imagination, or the projections of science fiction, future time has always been a matter of keen interest. In Portuguese literature, there is no shortage of works that look to the future, using it as a focal point to inspire different ways of thinking about history, from the remarkable *História do futuro* (History of the future), by Father António Vieira, to Fernando Pessoa’s reinterpretations of the prophetic Sebastianist myth, from the vision of the machine of the world in Camões’ *Os Lusíadas* (The Lusíads) to contemporary literature that projects potential worlds, such as Alexandra Lucas Coelho’s *A nossa alegria chegou* (Our joy has arrived) and Patrícia Portela’s *Hífen* (Hyphen).

This issue of *Convergência Lusíada* features articles that address the ways the future is projected in Portuguese literature, allowing for comparative dialogues along the way: from topics that address prophecies and teleologies to modern visionary poetics; from futuristic aesthetics to dystopian narratives of the West; from science fiction time travel to all manner of texts that reflect on the destiny of individuals, societies, and humankind. This dossier, we believe, presents a critical overview of the role of the future in Portuguese literature, as well as the connection between prophetic visions and human projections of the future, which help us shed light on today, connecting it to yesterday and tomorrow. We would like to invite you to join us on these forays into the future.

Our journey begins with “Portugal entre o mar e o sonho: a metamorfose épica de uma nação” (“Portugal, where the sea meets the dream: The epic metamorphosis of a nation”), by Rafael Santana. It consists of an exercise in reading embedded in a canonical triad from Portuguese literary space: Luís de Camões, Father António Vieira, and Fernando Pessoa. To reflect on the question of messianism in Portugal, the complementary terms of land and sea feature as a fundamental topos for reflections that runs through the work of all three writers. Focusing mainly on the visions and revisions of *Os Lusíadas*, Santana also casts critical insights on *A história do futuro*, *Mensagem*, and on works by Garrett, Cesário, and others to form, together with Camões’ epic, an infinite web of citations, noting how the prospects for an imperial future shifted over the centuries from a “political/military” project into a fog-shrouded dream on the “mystical/poetic plane”.

Also following in the wake of Camões is “Há futuro antes do fim do mundo: A fala do Velho do Restelo e o colapso climático” (“There is future before the end of the world: The speech of the Old Man of Restelo and climate collapse”), in which Kigenes Simas rereads the episode of the Old Man of Restelo, from *Os Lusíadas*, in light of the contemporary climate crisis. Drawing on Reinhart Koselleck’s

categories of experience and expectation, Simas interprets the Old Man's speech as foretelling a historical time verging on catastrophe, with mercantile and colonial expansion accelerating the course of history toward the abyss. By drawing a parallel between the presentiment of ruin in the 16th century and the environmental crisis witnessed in the present day, the study shows how Camões' criticism of greed and military glory can be reinterpreted as a warning of the planet's ecological depletion, suggesting that a dispute over futures may still be played out before the "end of the world."

In the article "O movimento operário em crônicas de Eça de Queiroz: contradições de um 'socialista sentimental'" ("The labor movement in the chronicles of Eça de Queiroz: Contradictions of a 'sentimental socialist'"), João Roberto Maia revisits this novelist's journalistic writings to reflect on how he interprets the progress of the labor movement in Europe and the United States. In the article, he identifies the mismatch between Queiroz's lucid analysis of the abject poverty and increasingly radicalized class struggle, on the one hand, and his conservative solutions and fear of a revolutionary rift on the other. His analyses of chronicles such as "O inverno em Paris" ("Winter in Paris") reveal the author of *Os Maias* as a "sentimental socialist," who recognizes the structural conflict between rich and poor but remains trapped by class-based prejudice. In this context, modernity emerges as a place of impasses, where the projected future of society wavers between fear of calamity and a perception (albeit irresolute) of the need for change.

Daniel Vecchio brings José Saramago's *Blindness* closer to a Marxian reading of the crisis in contemporary capitalism in "A revolução não faltou ao ensaio: a cegueira branca e o risco do capitalismo atemporal" ("Revolution didn't miss the rehearsal: Blank blindness and the risk of timeless capitalism"). The study interprets "blank blindness" as a metaphor for the "arationality" of a system that dehumanizes individuals, while identifying the experience of the

group of blind people as the emergence of a post-revolutionary “natural-spontaneous community,” inspired by the Marxist notion of precapitalist forms of sociability. Perceiving in the end of the novel the genesis of a new community organism, Vecchio argues that Saramago merges dystopia with utopia: the breakdown of society becomes an opportunity to imagine different ways of living that defy the state and market logic, opening the prospect for a new future in the midst of devastation.

Also rehearsing ways to survive the Apocalypse, Ana Beatriz Affonso Penna, in “A morte contra o apocalipse em Manuel de Freitas” (“Death against the apocalypse in Manuel de Freitas”), reads de Freitas’ poetry as a critical reflection on a future whose organization no longer hinges on promises of redemption but on an apocalypse disseminated in everyday life. In an analysis that draws on Guy Debord, Jacques Derrida, Peter Pál Pelbart, and the notion of “society of the spectacle,” the text shows how Freitas’ poetic language transits between communication and depletion, life and survival, challenging the commodification of the word. The persistent presence of death, far from signifying only negativity, is analyzed as a counterpoint to the precariousness of existence under the neoliberal logic, configuring a gesture of resistance that insists on naming all that is insignificant and ephemeral in a constrained future horizon.

In the article “A biblioteca imaginária de Afonso Cruz” (“The imaginary library of Afonso Cruz”), Carlos Roberto dos Santos Menezes undertakes a combined analysis of *O vício dos livros* (Addiction to books) and *Jalan Jalan: uma leitura do mundo* (Jalan Jalan: a reading of the world), by Afonso Cruz, focusing on how his writing uses libraries and travel to think about experience and time. Based on memories of reading, anecdotes, essayistic reflections, and travel accounts, the study shows that Cruz’s personal library is an archive in motion, where books and trajectories come together to form an imaginary cartography of the world and of himself. Reading

is thus revealed for its power to reorganize the past and the present, as well as to project possible futures, as its rewrites in narratives the legacies that feed contemporary Portuguese-language fiction.

“O 25 de abril e a disputa de utopias no campo da cultura: ressignificar o passado para projetar o futuro” (“April 25 and the dispute over utopias in the field of culture: Reframing the past to project the future”), by Daniel Laks, Mariana Albani de Carvalho, and Bruna Matos Calheta, shifts the focus to post-April 25 Portugal – after the Carnation Revolution, in 1974 – especially the recent dispute surrounding the memory of this historic event. Taking epigraphs from the records of ceremonial sessions of parliament and concepts such as “crisis of civilization” and “updated utopia,” the article shows how, in their discourse, the right and far right are endeavoring to rework the meaning of the revolutionary past to forge new antidemocratic projects for the future, highlighting the way in which aesthetic and political imaginaries intersect in the struggle for hegemony over what is “real” and what is to come.

Wrapping up the thematic part of the dossier is Paulo Ricardo Kralik Angelini’s article “Reinventar futuros: a cidade hostil e um novo *flâneur* na narrativa portuguesa hipercontemporânea” (“Reinventing futures: The hostile city and a new *flâneur* in hypercontemporary Portuguese narrative”). In it, Angelini analyzes several 21st-century Portuguese novels that represent the big city as a space of burnout, oppression, and the breakdown of community ties, linking this to the emergence of a new type of *flâneur*, or street idler, who, having lost interest in the shop windows of capitalism, eschews the city logic in search of new ways of inhabiting space. Discussing works by Joana Bértholo, Manuel Bivar, Catarina Gomes, Rui Couceiro, Ivone Mendes da Silva, Filipa Fonseca Silva, Catarina Costa, and others, the study shows how some solitary figures who eke out a precarious living in a tech-swamped, hyperproductive world are exchanging the urban centers for the city limits or even the countryside, reconfiguring nature as a mechanism for survival

and the reinvention of time. Drawing on Walter Benjamin, Marc Augé, Robert Park, Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han, and Gilles Lipovetsky, as well as commentaries by Ana Paula Arnaut, Paulo Medeiros, Carlos Reis, and Alan Shapiro on the hypercontemporary, the article suggests that by exposing the bankruptcy of the city and the very idea of the future, these narratives posit utopian micro-displacements, in which the acts of meandering, slowing down, and valuing fauna and flora become ways of resisting the hypercapitalist experience of the present.

The section *Varia* begins with Rui Tavares de Faria and his text “Notícias da Índia... Gil Vicente e a desmistificação do triunfo da expansão ultramarina portuguesa no Oriente” (“News from India... Gil Vicente and the demystification of the triumph of Portuguese overseas expansion in the East”), a thought-provoking exercise in reading *Auto da Índia*. Divided into three sections (“The Departure,” “The Absence,” and “The Return”), the article dissects Vicente’s play, recognizing its pioneering de-monumentalizing attitude toward the navigations, and demonstrates how the playwright fashions a sharp critique of the exploitation of the Orient through his keen observations of 16th-century Portuguese society. A document of its time, this famous work by the “father of Portuguese theater” is found, in Farias’ text, to harbor hidden layers concerning the “great discoveries,” drawing the conclusion that this classic text has the power to inform new perspectives that take account of the historical failures in Portugal’s overseas enterprises.

The following article, by Alexandra Tavares dos Santos Barroso and Mônica Genelhu Fagundes, is “Descalça vai uma Ninfa: a propósito de um vilancete de Camões” (“A nymph goes barefoot: On a villancico by Camões”). In it, the authors offer an interpretation of Camões’ poem “Descalça vai para a fonte” (“She goes barefoot to the fountain”) based on Aby Warburg’s conception of the nymph. The figure of Leanor is analyzed as a surviving image that transcends time and artistic forms, relating Warburg’s concept of the

*pathosformel* to the character's movement and expressiveness. The study examines how the poem portrays the coexistence of erotic and spiritual dimensions, revealing how Camões' poetry incorporates and transforms previous visual and symbolic traditions. In this way, the text highlights the presence of the nymph as a figure of permanence and metamorphosis in art and literature.

In "Machado poeta na imprensa oitocentista: o primeiro suporte e o soneto à Petronilha" ("Machado the poet in the nineteenth-century press: The first publication and the sonnet to Petronilha"), Cristiane Nascimento Rodrigues revisits Machado de Assis' first literary work published in the Brazilian press: "Soneto à Ilma. Sra. D. P. J. A." ("Sonnet to the Honorable Mrs. D. P. J. A."), published in 1854 in *Periódico dos Pobres*. Rodrigues reconstructs the historical and rhetorical context of this newspaper printed by A. M. Morando, highlighting the pedagogical and moralizing function behind the publication of verses and chronicles in Brazilian society during the reign of Pedro II (1840-1889). The analysis of the poem reveals a poetic discourse that celebrates female virtues within the norms of bourgeois society while already foreshadowing the formal and critical awareness of this as-yet youthful author, in dialogue with classical tradition and the ideology of his time.

Finally, "As mulheres em Malheiro Dias: de Iracema a Maria do Céu" ("Women in Malheiro Dias: From Iracema to Maria do Céu"), by Andreia Castro and Marianna Pais, addresses the intertwining of modernity, memory, and writing, examining how literature can be a space for resistance and reinvention of historical time. In their comparative reading of contemporary authors, Castro and Pais analyze the ways in which literary discourse opens itself to becoming, whether by reworking the past or devising possible futures. In line with the proposal for this dossier, the article affirms the potential of literature for symbolic prophecy, where the act of narrating the present is can also be a way of imagining what does not yet exist.

Thus, this dossier brings together a plurality of reflections that traverse the past, interrogate the present, and project possible futures, reaffirming the primacy of literature for criticism, invention, and resistance. The articles demonstrate that literary imagination, when it engages with crises, impasses, and social transformations, is as fundamental as it ever was for thinking about historical time and reinventing future horizons as we tackle the challenges of contemporary times. By bringing together a diversity of perspectives, this collection confirms the importance of literary writing and criticism as active forces in the dispute over meanings and the shaping of possible futures.

Paulo Braz

Federal University of Rio de Janeiro

Rodrigo Valverde Denubila

Federal University of Uberlândia

## REFERENCES

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. Lisbon: Assírio & Alvim, 2009.

---

## Portugal entre o mar e o sonho: a metamorfose épica de uma nação

*Portugal, where the sea meets the dream:  
an epic national metamorphosis*

Rafael Santana

Universidade Federal do Rio de Janeiro

### DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1388>

### RESUMO

Este artigo visa repensar uma das mais fascinantes metamorfoses da consciência nacional portuguesa através da tríade fundacional que, ao longo dos séculos, reinventou Portugal pela mediação da palavra: Camões, Vieira e Pessoa. Entre *Os Lusíadas*, que celebram um império marítimo já tocado pela melancolia do declínio, e *Mensagem*, que profetiza um Quinto Império de contornos espirituais, situa-se a arquitetura profética vieiriana da *História do Futuro*, monumento retórico que transforma o messianismo sebastianista em teodiceia imperial. Cada um destes autores autopromove-se protagonista da sua própria epopeia: Camões como navegador existencial das águas do tempo; Vieira como hermenauta privilegiado dos desígnios providenciais; Pessoa como Messias cultural de uma pátria por cumprir. Este estudo desvela ainda como o século XIX português buscou romper com o imaginário da grandeza marítima, apostando na laboração telúrica em detrimento da nostalgia oceânica. Entre a “pequena casa lusitana” camoniana, o oceano vieiriano – simultaneamente real e simbólico – e o “nevoeiro” pessoano, emerge o retrato de uma nação dividida entre a memorialização das glórias pretéritas e a ânsia de uma transcendência por advir, numa dialética perene que faz do Portugal literário um laboratório privilegiado do messianismo ocidental.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrever Portugal; Camões; Pessoa.

**ABSTRACT**

This article endeavors to reconceptualize one of the most arresting metamorphoses of Portuguese national consciousness by engaging with the foundational triad that, across centuries, has reinvented Portugal through the medium of the Word: Camões, Vieira, and Pessoa. Between *Os Lusíadas* – a maritime epic already tinged with the melancholy of imperial twilight – and *Mensagem*, which envisions a Fifth Empire of spiritual resonance, stands Vieira’s prophetic architecture in *História do Futuro*, a rhetorical monument that transfigures Sebastianist messianism into imperial theodicy. Each of these authors self-stylizes as the protagonist of his own epic: Camões as the existential navigator of time’s uncharted waters; Vieira as the privileged exegete of providential design; Pessoa as the cultural Messiah of an as-yet unfulfilled nation. The study further explores how nineteenth-century Portugal sought to sever ties with the maritime imaginary of past grandeur, investing instead in a terrestrial labor that privileged the soil over the sea’s nostalgia. Between Camões’s “little Lusitanian house,” Vieira’s ocean – at once literal and symbolic – and Pessoa’s enveloping “fog” emerges the portrait of a nation suspended between the memorialization of bygone glories and a yearning for a still-unrealized transcendence. This enduring dialectic renders literary Portugal a privileged laboratory for the Western messianic imagination.

**KEYWORDS:** Writing Portugal; Camões; Pessoa.

Comemorar Camões e o seu Poema é reexaminar sem frio na inteligência e no coração, ‘de amor da pátria apenas movidos’, a mitologia cultural e ideológica de que o Poeta é irradiante símbolo (Lourenço, 2010, p. 155).

O Portugal-d. Sebastião de Pessoa é todo-o-mundo-e-ninguém, como ele, Pessoa-d. Sebastião, é ninguém-e-todo-o-mundo, um e outro a ‘eterna criança que há-de vir’, aquele que morre como particularmente nacional ou pessoal, para ser tudo em todos, exemplo de um mundo e de uma personalidade sem limites nem fim (Lourenço, 1999, p. 91).

Para estabelecer uma leitura intertextual entre *Os Lusíadas* e *Mensagem* – esses dois poemas-paradigma da literatura e da cultura portuguesas –, aproprio-me inicialmente de duas hipóteses críticas que guiarão o desenvolvimento deste texto, bem como o seu recorte temático. A primeira hipótese é de Helder Macedo que, em *Camões e a viagem iniciática*, acentua o seguinte a respeito da epopeia camoniana: “[...] parece possível afirmar que é o próprio Camões, e não Vasco da Gama, quem encarna a figura do herói da viagem iniciática registada n’*Os Lusíadas*” (2012 p. 49); a segunda hipótese é de Eduardo Lourenço que, em *Mitologia da saudade*, ao discorrer sobre as figurações do sebastianismo na história da literatura portuguesa, propõe esta reflexão sobre *Mensagem* de Fernando Pessoa: “[...] o Quinto Império com que sonha [Pessoa] é um império cultural. E desse império e não de outro talvez seja ele mesmo o d. Sebastião” (1999, p. 53).

Estas duas proposições críticas confluem para um território hermenêutico de singular pertinência, pois revelam como dois monumentos literários portugueses transcendem a mera celebração heroica para se constituírem como espaços privilegiados de autocontemplação autoral. Se em *Camões* assistimos à metamorfose do narrador épico na do Poeta que se protagoniza no atravessamento existencial de uma jornada que excede os limites da aventura marítima; em *Pessoa* testemunhamos a transfiguração do poeta moderno numa espécie de Messias cultural, cujo império não se mede por léguas de terras conquistadas, mas sim pela amplitude simbólica do verbo. Ambos os autores, cada qual à sua maneira e no seu tempo, operam uma singular inversão dos códigos épicos tradicionais: onde se esperaria encontrar o herói coletivo, emerge a voz individual do criador; onde se anteciparia a glorificação irrestrita, manifesta-se a consciência crítica que problematiza os próprios fundamentos do discurso celebrativo.

O recorte temático que aqui empreenderei voltar-se-á sobretudo para uma reflexão acerca do messianismo português que, depois

de Camões, inscreve-se indelevelmente a partir do binômio terra/mar. Considerando ainda as palavras de Eduardo Lourenço, que em “Da literatura como interpretação de Portugal” propõe ler *Mensagem* como um poema que – a seu modo – estabelece um processo de autognose da pátria, buscarei entrecruzar as vozes de Camões e de Pessoa como respectivos modelos de uma *inscrição* e de uma *releitura* do imaginário mítico-cultural lusófono. Esta dicotomia fundamental – terra *versus* mar – não epitoma apenas uma oposição geográfica, mas se configura como matriz simbólica através da qual Portugal constrói e reconstrói continuamente a sua identidade nacional. Em *Mensagem*, por exemplo, o mar surge como o espaço da transcendência e da aventura, como o ambiente onde se projetam os sonhos imperiais e as utopias de grandeza; a terra, por seu turno, apresenta-se, muito especialmente no que tange ao contradiscurso de *Os Lusíadas*, como o *locus* da imanência e da reflexão, lugar onde se processam os balanços críticos e se operam as necessárias “correções” de rumo. Entre estes dois polos oscila o pensamento português, numa dialética perene que encontra nos versos camonianos e pessoanos as suas expressões quicá mais interessantes.

Escrever Portugal sem escrever Camões é tarefa da ordem do impen-sável. De sinônimo de luta pela restauração da independência de um país sob o domínio espanhol nos finais do século XVI a estandarte das políticas liberalistas do século XIX, de bandeira republicana nos princípios de novecentos à propaganda ditatorial que se alastrara durante quase meio século, o épico camoniano foi lido de diferentes formas e com distintos propósitos. Esta plasticidade interpretativa, longe de constituir uma fragilidade hermenêutica, revela antes a extraordinária capacidade do texto camoniano para dialogar com as mais diversas conjunturas históricas, oferecendo-se como espelho multifacetado no qual cada época projeta as suas inquietações e reconhece os seus dilemas. Tal versatilidade semântica radica na própria natureza ambí-

gua da obra, tecida simultaneamente de exaltação e de melancolia, de triunfo e de desencanto, de certeza imperial e de dúvida existencial. E é precisamente esta tensão interna que permite ao épico sobreviver às vicissitudes do tempo, renovando continuamente a sua pertinência por meio de leituras que, embora por vezes tendenciosas, testemunham a vitalidade do texto fundador.

Muito se tem discorrido sobre a modernidade de Camões. Com efeito, textos de uma atualidade espantosa como a de *Os Lusíadas*, em que se ouve o narrador épico e o Poeta, o canto e o contracanto, a exortação e o lamento, dão margem a uma ampla cadeia de leitura do seu significado, gerando, por vezes, interpretações tendenciosas, estrategicamente recortadas de modo a corroborar uma determinada ideologia. Não por acaso Eduardo Lourenço, às vésperas das comemorações do IV centenário da publicação da grande epopeia portuguesa, lança, com imensa argúcia, esta frase que já se tornou célebre: “É impossível comemorar *Os Lusíadas* inocentemente” (2010, p. 155). A modernidade camoniana reside fundamentalmente nesta capacidade de articular múltiplas vozes dentro de um mesmo discurso, operando uma sofisticada orquestração polifônica que antecipa, em séculos, os meandros da literatura contemporânea. O narrador épico tradicional, unívoco e solene, cede lugar a uma instância enunciativa complexa, atravessada por contradições, habitada por dúvidas, capaz de celebrar e questionar em movimento simultâneo. Ora, esta modernidade estrutural reflete também ela uma modernidade de consciência: Camões escreve numa época de transição, quando os velhos paradigmas medievais já não bastam para dar conta de uma realidade em vertiginosa transformação, e os novos modelos renascentistas ainda não se consolidaram plenamente. Neste entrelugar histórico, o poeta forja uma linguagem híbrida, que conjuga a grandiloquência épica com a intimidade lírica, a objetividade narrativa com a subjetividade reflexiva.

Apesar das não poucas críticas que o Poeta (identificado ao próprio Camões) tece contra a pátria degradada – entregue à cobiça de um mundo desconcertado – através daquilo que se convencionou chamar *excursos*, a matéria épica de *Os Lusíadas* é incontestavelmente contada por um narrador-onisciente a quem interessa promover um canto laudatório dos grandes feitos nacionais. E é no Canto I desta epopeia *sui generis*, que buscava também ela uma nova linguagem que desse conta de estetizar um desejado “estilo grandíloquo e corrente” (I, 4) num tempo marcado pela reificação, que a voz multifacetada do Camões-Poeta surge a abrir o épico numa tonalidade altiva, com uma “fúria grande e sonora” (I, 5); é também este mesmo Poeta quem encerra o primeiro canto da sua epopeia num tom absolutamente elegíaco, acentuando a fragilidade da condição humana; é ainda esse Poeta quem fala *com e para* a sua pátria, colocando-se como a própria voz da experiência porque, “[...] posto que em cientes muito cabe, / Mais em particular o experto sabe” (X, 152).

Esta oscilação tonal, que conduz o leitor da exaltação heroica ao lamento elegíaco no espaço de poucas estâncias, constitui uma das marcas mais distintivas da genialidade de Camões. O poeta logra criar um ritmo épico singular, que alterna os momentos de exaltação com as pausas reflexivas, a celebração com a crítica, o entusiasmo com o desencanto. Tal estratégia narrativa não obedece apenas a imperativos estéticos, mas responde a uma necessidade mais profunda: a de dar forma poética a uma realidade histórica e a própria contraditória, marcada simultaneamente por conquistas extraordinárias e por sinais inequívocos de decadência. O “estilo grandíloquo e corrente” que Camões ambiciona não é meramente uma questão de técnica versificatória, mas uma tentativa de forjar uma linguagem capaz de abarcar a complexidade do real, unindo a solenidade épica à fluidez narrativa, a elevação lírica à precisão histórica.

Aliás, o tema da experiência configura-se como um *topos* da poesia camoniana, seja ela épica ou lírica. Em *Os Lusíadas*, do Velho do Restelo – que se esforça para tirar roucas palavras do seu experto peito – aos rudes marinheiros “qu<sup>a</sup> têm por mestra a longa experiência” (V, 17), da voz que admoesta el-Rei d. Sebastião a tomar conselhos apenas de experimentados – “[...] pois que sabem / O como, o quando., e onde as cousas cabem” (X, 149) – ao Poeta que se coloca ele próprio como um ser experiente – “Nem me falta na vida honesto estudo, / Com longo experiência misturado” (X, 154) –, Camões por diversas vezes faz questão de posicionar-se de forma firme diante dos olhos míopes de uma pátria insensível, que não sabe arte nem a estima, metida que está “[...] no gosto da cobiça e na rudeza / Duma austera apagada e vil tristeza” (X, 145).

A experiência surge, no universo camoniano, como a única instância capaz de validar o conhecimento e legitimar o discurso. Não se trata, contudo, de um empirismo vulgar, mas de uma sabedoria existencial conquistada através do sofrimento e da reflexão, temperada ainda pela dor e refinada pela contemplação. O Velho do Restelo, figura emblemática desta sabedoria experiencial, representa não apenas a voz da prudência conservadora, mas também a consciência crítica que questiona os fundamentos da aventura imperial. As suas *roucas palavras* contrastam eloquentemente com a retórica inflamada dos partidários da expansão, sugerindo que a verdadeira sabedoria se manifesta não através da eloquência fácil, mas mediante o vocábulo ponderado, fruto de longa meditação. Os marinheiros, por sua vez, encarnam uma experiência mais imediata e prática, adquirida no confronto direto com os elementos e os perigos do mar, assim representando o saber técnico indispensável ao sucesso da empresa marítima. Entre estes dois polos – a experiência reflexiva do Velho e a experiência prática dos navegadores – situa-se a experiência do próprio Poeta, síntese superior que conjuga a reflexão crítica com o conhecimento direto da realidade.

Destacando-se ele próprio, para retomarmos as palavras de Helder Macedo, como o herói do seu poema, Camões inscreve, no verso e no reverso da glória, o imaginário de uma nação já em crise com o empreendimento marítimo, tecendo um canto épico que exacerba a consciência da impossibilidade de manter a mesma tonalidade de *tuba canora e belicosa* (I, 4) ao longo dos seus dez cantos. *Eco suntuoso e triste*, misto de *sinfonia e requiem* (2010, p. 26), na já clássica definição de Eduardo Lourenço, *Os Lusíadas* são o texto fundador de um país de marinheiros, de uma pátria “onde a terra se acaba e o mar começa” (III, 20), e onde a sombra de um passado glorioso termina por propagar num presente degradado os ecos extemporâneos de uma “hipertrofia do sentimento nacional” (Lourenço, 2010, p. 154).

Esta formulação de Eduardo Lourenço – *eco suntuoso e triste* – condensa de forma magistral a ambiguidade constitutiva do épico camoniano. O adjetivo *suntuoso* evoca toda a grandeza formal da obra, a sua arquitetura majestosa, a sua linguagem sublime, a sua capacidade de celebrar os feitos heroicos com uma pompa digna dos maiores monumentos literários da humanidade. O adjetivo *triste*, por seu turno, aponta para uma dimensão elegíaca que perpassa toda a obra, manifestando-se ora de forma explícita nos excursos, ora de maneira sutil por meio de uma melancolia difusa que tinge, até mesmo, os momentos de maior exaltação. Esta tristeza não é meramente circunstancial, mas estrutural: nasce da consciência de que toda glória humana é transitória, de que todo império está destinado à decadência, de que toda aventura heroica comporta em si o gérmen da sua própria ruína. A metáfora da *sinfonia e requiem* agudiza esta interpretação, sugerindo que *Os Lusíadas* celebram e choram simultaneamente o destino português, elevando um monumento que é, paradoxalmente, também um túmulo.

Não obstante as muitas críticas que Camões faz ao tempo da enunciação do seu poema, *Os Lusíadas* acabaram por inscrever em Portu-

gal o imaginário mítico de uma existência epopeica de um *país em viagem* – para utilizarmos o sintagma cunhado por José Cardoso Pires – que espera de “um eterno lá-fora ou lá-longe” (Lourenço, 2010, p. 51) a sua salvação. Do Milagre de Ourique ao Cerco de Lisboa, do sebastianismo à ditadura salazarista, Portugal, país que, desde a sua fundação enquanto Estado, escrevera a sua História traumaticamente ao matar a mãe sem, contudo, deixar de expressar uma imensa carência pela figura do pai, reiterou, ao longo de séculos, o imaginário de uma cultura messiânica que, no contexto dos descobrimentos, ganhara ares de cruzada marítima, convertendo a figura do cavaleiro andante na do cavaleiro navegante.

A noção de *país em viagem* revela-se de uma precisão conceitual notável para caracterizar a especificidade da condição portuguesa. Ao contrário de outras nações europeias, que construíram a sua identidade a partir da fixação territorial, Portugal forjou o seu ser nacional precisamente através do movimento, da partida, da aventura marítima. Esta suposta “vocação itinerante”, longe de ser meramente circunstancial, talvez responda a uma necessidade existencial profunda: a de escapar às limitações geográficas de um território através da conquista de espaços ilimitados. O *eterno lá-fora ou lá-longe* constitui-se, desta feita, como o horizonte permanente da imaginação portuguesa, o território utópico onde se projetam todas as esperanças de redenção nacional. Esta dimensão messiânica da cultura portuguesa radica numa matriz profundamente cristã, que concebe a História como um processo teleológico orientado para um fim último de salvação. O sebastianismo representa a expressão mais acabada desta mentalidade, transformando uma derrota militar numa promessa escatológica, convertendo o trauma histórico em esperança mística.

É com espírito de cruzada que a primeira aventura marítima dos descobrimentos é levada a cabo. Desejando dilatar a *fé e o império*, Portugal coloca-se como uma nação eleita, por outras palavras, como

um país executor do próprio querer divino. Em *Os Lusíadas*, o que muitas vezes se acentua é a pequenez e a humildade portuguesas – “pequena cristandade”, “pequena casa lusitana”, “Que tanto, ó Cristo, exaltas a humildade” – como atributos inversamente engrandecedores da nação, tornando-lhe, a ela e a toda a sua linhagem, numa “[...] árvore de cristo mais amada / Que nenhuma nascida no Ocidente” (I, 7). Desde o primeiro verso da Proposição, a epopeia camoniana escreve Portugal e os portugueses como *assinalados*, ideia que é reiterada na Dedicatória a d. Sebastião, momento em que o Poeta recorda ao jovem rei a predileção divina pela sua pátria, apontando-lhe, com este fito, para o escudo nacional, inscrição iconográfica da memória do Milagre de Ourique.

A ideologia da eleição divina que perpassa *Os Lusíadas* não constitui apenas um *topos* retórico, mas reflete uma convicção profunda que alimentou o expansionismo português durante séculos. A paradoxal exaltação da pequenez nacional – *pequena casa lusitana* – como fonte de grandeza espiritual opera uma inversão de valores tipicamente cristã, que vê na humildade terrena um sinal de predestinação celestial. Esta retórica da humildade engrandecedora permite a Camões conciliar a realidade geográfica e demográfica de Portugal – país pequeno e pouco povoado – com as grandiosas ambições imperiais. A pequenez torna-se, assim, não num obstáculo, mas numa garantia de eleição divina, pois é precisamente através dos pequenos que Deus manifesta a sua glória. O Milagre de Ourique, episódio fundador desta mitologia nacional, representa o momento primordial em que Portugal recebe a investidura divina para a sua missão histórica. O escudo nacional, com as suas cinco quinas evocativas das cinco chagas de Cristo, constitui-se como brasão heráldico desta eleição, lembrança imanente de um pacto estabelecido entre o céu e a terra lusitana.

Claro está que d. Sebastião, castíssimo e imberbe, é mais um daqueles a quem o Poeta quer aconselhar com a sua *larga experiência e honesto*

*estudo*, o que não cabe problematizar aqui. O que me interessa ressaltar é que, da rememoração do Milagre de Ourique à ideia de predestinação geográfica de um espaço *onde a terra se acaba e o mar começa*, da incitação a uma nova Cruzada ao futuro desastre em Alcácer-Quibir, Camões escreve e inscreve o imaginário de uma cultura messiânica que ele próprio problematiza. Como assinala Helder Macedo: “Com, possivelmente, alguma dívida à tradição do espiritualismo Joaquimita, (...) o valor da história, para Camões, parece ter mais a ver com a determinação do futuro do que com a celebração do passado” (2012, p. 49).

Entre Camões e Pessoa, na genealogia dos profetas nacionais que reinventaram Portugal através da palavra, emerge a figura singular de Padre Antônio Vieira, cujo messianismo barroco antecipa, em muitos aspectos, as inquietações pessoanas. Na *História do Futuro*, Vieira ergue um monumento retórico de ambição descomunal, propondo-se a demonstrar, através de uma hermenêutica escriturística de rigor matemático, que Portugal estava destinado pela Providência a exercer a hegemonia sobre o Quinto Império do mundo. Esta arquitetura profética encontra o seu epicentro na audaciosa proclamação da ressurreição de d. João IV, transformando o primeiro monarca da dinastia bragantina num Cristo régio cuja parousia restauraria Portugal à sua missão imperial. Vieira constrói, assim, uma escatologia política de contornos heterodoxos, onde a ressurreição do Restaurador da independência se converte em prefiguração do advento do reino messiânico lusitano. As trovas de Bandarra – esse oráculo popular que o jesuíta submete a uma exegese de sofisticação teológica inaudita – transformam-se, nas mãos do pregador, em escritura quase canônica, cujos enigmas cifrados desvelam não apenas o destino português, mas o próprio plano salvífico da humanidade. O sapateiro de Trancoso torna-se, pela mediação hermenêutica vieiriana, profeta involuntário de uma teleologia imperial que faz de Lisboa a nova Jerusalém e de Portugal o instrumento escolhido

para a consumação dos tempos. Mais do que uma profecia política, a obra vieiriana configura-se como uma teodiceia imperial, na qual a pequenez geográfica lusitana – essa “pequena casa” camoniana – transfigura-se em grandeza escatológica. O jesuíta opera uma alquimia conceitual semelhante a que Pessoa realizará séculos mais tarde: transforma o messianismo sebastianista de expectativa supersticiosa em sistema racional de interpretação da História, fazendo de d. Sebastião não o rei que há de voltar, mas o símbolo de uma vocação transcendente que urge ser atualizada. Tal como o futuro Pessoa, Vieira coloca-se a si próprio no centro da sua profecia, assumindo-se como o intérprete privilegiado dos sinais divinos e o arauto de uma Era de Ouro que começaria justamente em Portugal.

O “Sermão de Santo Antônio aos peixes” revela, por sua vez, outra faceta do messianismo vieiriano: a da crítica social disfarçada em alegoria piscatória. Dirigindo-se aos peixes do mar – numa inversão paródica da pregação antoniana – Vieira constrói um discurso de duplicidade retórica magistral, que simultaneamente louva e vitupera, exalta e condena. Os peixes tornam-se espelho invertido da sociedade colonial, reflexo aquático de uma humanidade degradada que, como a pátria camoniana entregue à cobiça, perdeu o rumo da sua vocação imperial. O pregador barroco antecipa, deste modo, a estratégia pessoana dos heróis falhados: celebra não os vencedores, mas aqueles que, como os peixes pequenos devorados pelos grandes, sucumbem à voracidade de um mundo desconcertado. A ironia vieiriana ressoa profeticamente na melancolia pessoana: ambos os autores compreendem que a grandeza portuguesa se mede não pela extensão dos territórios conquistados, mas pela intensidade da inquietação espiritual que os levou a sonhar com impérios impossíveis. Entre o mar camoniano – espaço de aventura e descoberta – e o nevoeiro pessoano – território de indefinição e expectativa –, situa-se o oceano vieiriano: elemento simultaneamente real e simbólico, onde se projeta uma utopia impe-

rial que já se sabe irrealizável, mas que nem por isso deixa de alimentar a ânsia de transcendência que define a alma portuguesa.

A arquitetura profética da *História do Futuro* revela-se, contudo, como um edifício teológico de perigosa ousadia, pois Vieira, ao elevar as trovas de Bandarra à categoria de escritura quase sagrada, aproxima-se perigosamente dos limites da ortodoxia católica. O sapateiro de Trancoso, figura rústica e iletrada cujos versos populares circulavam nos meios mais humildes da sociedade portuguesa, torna-se, pela mediação hermenêutica vieiriana, oráculo de verdades escatológicas que rivalizariam em autoridade com os próprios livros canônicos. Esta operação de sacralização do profético popular não passa despercebida aos vigilantes olhos da Inquisição, que veem na exegese vieiriana uma forma disfarçada de heterodoxia milenarista. O jesuíta, consciente da delicadeza da sua posição, empenha-se em demonstrar a conformidade das suas interpretações com a doutrina oficial da Igreja, mas a própria necessidade desta demonstração revela o caráter liminar da sua empresa profética, situada na fronteira movediça entre a inspiração divina e a especulação herética.

O cativo inquisitorial que se abate sobre Vieira entre 1665 e 1667 constitui o momento de maior dramaticidade da sua trajetória intelectual, quando o visionário do Quinto Império se vê reduzido à condição de réu num processo que questiona não apenas as suas ideias, mas a própria legitimidade da sua vocação profética. As *Cartas* escritas durante este período revelam um homem ferido na sua dignidade sacerdotal, mas paradoxalmente reforçado na sua convicção messiânica pela própria perseguição de que é alvo. O silêncio forçado a que é condenado pelo Santo Ofício transmuta-se, na sua consciência, em sinal providencial da verdade das suas profecias, pois também Cristo fora perseguido pelos doutores da lei. Esta transfiguração do sofrimento em confirmação profética permite ao jesuíta manter intacta a sua fé no destino imperial de

Portugal, mesmo quando confrontado com a evidência crescente da decadência nacional. A libertação do cárcere inquisitorial, obtida em 1667 através da intervenção de influentes protetores, não representa apenas uma vitória jurídica, mas a validação simbólica de uma vocação que a própria adversidade havia purificado e consolidado.

O martírio intelectual de Vieira adquire, neste contexto, uma dimensão que transcende largamente o âmbito biográfico, configurando-se como paradigma da relação conflituosa entre a inspiração profética e o poder institucional. O jesuíta encarna, de forma exemplar, a figura do visionário incompreendido que antecipa verdades que o seu tempo ainda não está preparado para aceitar, prefigurando, assim, o destino de quantos ousaram conjugar a genialidade criadora com a audácia especulativa. A sua *História do Futuro* – obra inacabada, mas conceptualmente revolucionária – permanece como testemunho de uma ambição hermenêutica que pretendeu decifrar os enigmas da Providência através dos instrumentos da razão teológica, antecipando métodos de interpretação que apenas séculos mais tarde encontrariam plena legitimação académica. Entre a fogueira que consumiu Giordano Bruno e os cárceres que encerraram Galileu, o processo inquisitorial de Vieira inscreve-se numa constelação de episódios que revelam como o pensamento inovador paga frequentemente o preço da sua própria audácia, transformando a perseguição em paradoxal confirmação da sua importância histórica.

A figura de d. Sebastião, tal como surge na epopeia camoniana, encarna todas as contradições do messianismo português. Jovem, inexperiente, movido por ideais anacrônicos, o rei representa simultaneamente a esperança de renovação nacional e o risco da catástrofe iminente. A ironia histórica quer que Camões, ao dedicar-lhe o seu épico, esteja simultaneamente a celebrar e a advertir, a exaltar e a premunir. A predestinação geográfica de que fala o poeta – Portugal como um país situado no extremo Ocidente da Europa, no limiar do

oceano Atlântico – assume um valor simultaneamente providencial e fático: providencial, porque configura Portugal como porta de saída da cristandade para os mundos novos; fático, porque essa mesma posição geográfica comporta riscos enormes, obrigando a nação a aventurar-se em empresas desmesuradas para justificar a sua existência. A tradição joaquimita, que Helder Macedo identifica como possível influência no pensamento camoniano, introduz uma dimensão escatológica na interpretação da estória, concebendo-a não como uma mera sucessão de eventos, mas sim como um processo orientado para um fim último de redenção espiritual.

O futuro releu *Os Lusíadas* e assinalou a falência do modelo imperialista. Mais do que isso! Assinalou a urgência de lançar um olhar concreto para a terra num Garrett que escreve as suas *Viagens* no avesso de toda uma tradição épica que privilegiou a partida; assinalou uma aposta no futuro num Cesário Verde que ousou *escarrar com desdém no grande mar*, contrapondo cinematograficamente um porto tomado pela marinha mercante inglesa com a imagem de um épico de outrora, agora alocado num recinto público e vulgar, *com bancos de namoro e exíguas pimenteiras*. No seu processo de autognose da pátria, o século XIX português problematiza a tradição messiânica dos assinalados ao apostar numa política do concreto, fincada na *ética do trabalho*.

A releitura oitocentista de *Os Lusíadas* opera uma inversão radical de perspectiva, que merece ser analisada com profundidade. Se o épico camoniano – no que tange ao discurso do narrador onisciente – celebra a ideia da vocação marítima portuguesa como destino providencial, os escritores do século XIX reconhecem nesta mesmíssima vocação uma das origens dos males nacionais. Garrett, nas suas *Viagens na minha terra*, empreende uma jornada simbólica de sentido contrário à dos navegadores quinhentistas: em vez de partir para o mar em busca de mundos desconhecidos, o escritor romântico per-

corre o interior do país, descobrindo uma terra abandonada, empobrecida, esquecida pelos seus próprios descendentes. Esta inversão da rota tradicional possui um valor altamente simbólico: representa a tomada de consciência de que a grandeza nacional não pode ser construída à custa do abandono do território pátrio. Cesário Verde leva ainda mais longe esta crítica ao mito marítimo, dessacralizando com sarcasmo iconoclasta as imagens tradicionais da epopeia. O seu *escarrar com desdém no grande mar* constitui um gesto de ruptura deliberada com toda uma tradição literária e cultural que idealizava o elemento marítimo. A contraposição cinematográfica entre o porto contemporâneo – dominado pela marinha mercante estrangeira – e a estátua de Camões – relegada a um espaço público banal – simboliza a decadência do ideal épico numa sociedade burguesa e prosaica.

Com efeito, em Portugal, país a viver da memória de glórias passadas, o processo de autognose da pátria pressupõe, no contexto reformista e revolucionário do século XIX, o equacionamento da mitologia cultural de um território que se instituíra orgulhosamente como um *eterno cais de partida*. Proclamando a falência do rio-mar-oceano e sobretudo da imagem da pátria como um *país de marinheiros*, o século XIX português promove um movimento contrário ao institucionalizado desde a época dos descobrimentos, voltando o seu olhar para dentro do território nacional. De certa forma, o que se assiste é ao erigir da consciência, ou melhor, da urgência de *escrever a terra*, que precisava ser relida, lavrada, trabalhada, enfim.

A metáfora do *eterno cais de partida* condensa de forma eloquente a especificidade da condição portuguesa tal como ela se cristalizou ao longo dos séculos. Outros países europeus construíram a sua identidade nacional a partir da valorização do território, da cultura autóctone, das tradições locais; Portugal, pelo contrário, forjou o seu imaginário coletivo precisamente através da negação do espaço nacional, concebido não como fim em si mesmo, mas como mero ponto de partida para aventuras ultramarinas. Esta mentalidade de *cais de partida* gerou con-

sequências profundas na estruturação da sociedade portuguesa: uma aristocracia aventureira que desprezava o trabalho produtivo, uma população rural abandonada à sua sorte, uma economia dependente dos recursos coloniais. O século XIX português, confrontado com a perda progressiva do império e com o atraso econômico crescente face ao resto da Europa, vê-se obrigado a repensar radicalmente esta herança cultural. A urgência de escrever a terra traduz, deste modo, uma necessidade histórica concreta: a de redescobrir e revalorizar o território nacional, não já como simples cais de partida, mas como espaço de vida e de trabalho, como pátria a ser construída e não apenas celebrada.

Aliás, uma parcela significativa da literatura portuguesa oitocentista parece apostar na força de trabalho como um possível instrumento civilizador. Garrett decide viajar lucidamente pela sua terra, apontando a falência do mar ao rejeitar um modelo econômico que se instituiu a partir da espoliação das riquezas do outro, e que acabou por criar, em Portugal, uma cultura de base parasitária; Herculano, ao adentrar o passado histórico, investe claramente na recuperação do imaginário de uma Idade Média que ainda investia a sua força laboral no processamento da terra; Camilo, com toda a sua ironia, ridiculariza tanto o velho quanto o novo Portugal, apresentando a vida citadina de uma Lisboa que se quer pretensamente metonímia de uma nação moderna e civilizada como uma quase extensão torpe e anacrônica dos morgadios medievais, que – mesmo no século XIX – continuavam a privilegiar uma aristocracia para quem viver de rendas era uma prática louvável, à qual até mesmo a classe trabalhadora aspirava; Antero de Quental relaciona as causas da decadência dos povos peninsulares à Expansão Ultramarina, ao Absolutismo e à Contrarreforma, que, juntos, não permitiram o desenvolvimento de uma classe média em Portugal ou, noutras palavras, de uma significativa força de trabalho; Cesário Verde busca “minimizar no presente a monumentalização do passado” (Silveira, 2003, p. 162), apostando

no trabalho como uma força positiva: dos agricultores que lavram a terra ao *cheiro salutar e honesto a pão no forno*, do forjador que *branda um rubro malho* às varinas que labutam, descalças, nas descargas de carvão, o trabalho parece ser, na poesia de Cesário Verde, uma grande aposta no futuro; por fim, Eça de Queirós apresenta na sua obra uma aristocracia aburguesada que, mesmo diante de todos os recursos necessários ao desenvolvimento do seu trabalho, se recusa a executá-lo, dizendo, desiludidamente, haver *falhado a vida*.

Esta convergência de vozes em torno da valorização do trabalho como força regeneradora da nação não representa apenas uma moda literária, mas traduz uma tomada de consciência histórica fundamental. A geração oitocentista compreende que a decadência portuguesa radica essencialmente na incapacidade de criar uma economia produtiva baseada no trabalho nacional. O modelo imperial, assente na exploração de recursos coloniais e na importação de riquezas alheias, gerou uma mentalidade rentista que contaminou todas as classes sociais. Mesmo a burguesia emergente, em vez de investir na produção industrial ou no desenvolvimento agrícola, preferia aplicar os seus capitais em operações especulativas ou em títulos de dívida pública, perpetuando, assim, a lógica parasitária denunciada pelos escritores da época. A ironia camiliana, ao ridicularizar tanto o Portugal tradicional como o Portugal pretensamente moderno, revela como as velhas estruturas mentais sobrevivem às transformações superficiais, mantendo o país prisioneiro de lógicas anacrônicas. A análise anterior das causas da decadência dos povos peninsulares possui um valor sociológico que ultrapassa largamente o âmbito literário, identificando com precisão os fatores estruturais que impediram a modernização econômica e social de Portugal. A poesia cesarina, por sua vez, celebra não apenas o trabalho abstrato, mas sobretudo o trabalho concreto, físico, manual: aquele que transforma efetivamente a realidade material e cria riquezas autênticas.

Ora, muito diferente é o posicionamento de Fernando Pessoa em *Mensagem*, obra em que reitera a tradição do espiritualismo joaquimita ao reavivar mítica e misticamente as vozes de Camões, de Bandarra e de Vieira. A relação intertextual entre *Os Lusíadas* e *Mensagem* já se tornou tradição visitada e revisitada pela crítica literária. A própria epígrafe de abertura do poema pessoano – *Benedictus Dominus Deus noster qui dedit nobis signum* – aponta para o exercício de intertextualidade daquele que, em se querendo um Supra-Camões, releu o grande vate como um modelo a assimilar e sobretudo a ultrapassar.

A epígrafe latina de *Mensagem* – Bendito seja o Senhor nosso Deus que nos deu o sinal – estabelece desde logo uma filiação direta com a tradição messiânica portuguesa, evocando simultaneamente o Milagre de Ourique e a expectativa sebastianista. Ao escolher esta frase como pórtico da sua obra, Pessoa inscreve-se deliberadamente na linhagem dos profetas nacionais, colocando-se como intérprete dos sinais divinos que apontam para o destino excepcional de Portugal. A referência ao *sinal* possui uma densidade simbólica particular, pois remete não apenas para os prodígios do passado, mas também para os indícios do futuro, sugerindo que a História portuguesa se desenvolve através de uma sucessão de sinais providenciais que apenas os eleitos conseguem decifrar. A ambição de constituir-se como um Supra-Camões não traduz apenas uma megalomania pessoal, mas responde a uma necessidade histórica concreta: a de recriar para o século XX o que Camões havia criado para o século XVI, ou seja, uma síntese poética capaz de dar forma e sentido à experiência nacional. Tal como Camões escreveu a epopeia dos descobrimentos, Pessoa ambiciona escrever o épico-lírico<sup>1</sup> do Quinto Império, trans-

---

<sup>1</sup> Conceito desenvolvido por Cleonice Berardinelli.

ladando o messianismo português do plano material para o plano espiritual, da conquista territorial para a conquista cultural.

Ao reavivar, camonianamente, a tradição messiânica dos assinalados, a Pessoa interessa-lhe, contudo, escrever a história dos heróis falhados, daqueles “que passaram à história não pelo vencer, mas pelo suportar, não pela glória, mas pelo sacrifício” (Berardinelli, 2000, p. 132). Nos poemas dedicados ao campo dos Castelos, o criador de heterônimos recon-sagra uma série de figuras vitoriosamente emblemáticas das dinastias de Borgonha e de Avis, relendo-as sob a égide do transcendentalismo mítico. Todavia, são sobretudo os heróis das Quinas, heróis da supor-tação e não da ação, a quem o poeta almeja dar voz. É evidente que, ao assinalar os falhados da História, Pessoa não está de forma alguma a escrever uma *história a contrapelo*, no sentido benjaminiano da expres-são. Proclamando o aristocratismo da arte moderna, o poeta quer assi-nalar – no sentido mesmo etimológico de *marcar com o sinal* – aquelas figuras da nobreza que fracassaram nas suas jornadas no desejo radical de efetuar um grande sonho. Destes heróis falhados, d. Sebastião se lhe afigura o maior paradigma a repensar.

A genealogia dos heróis falhados que Pessoa constrói em *Mensa-gem* revela uma compreensão profundamente original da História portuguesa. Ao privilegiar as figuras que falharam – no sentido convencional de não terem alcançado os seus objetivos imediatos –, o poeta inverte radicalmente os critérios tradicionais de avalia-ção histórica. O falhanço transforma-se, no universo pessoano, em critério de grandeza espiritual, pois é precisamente através do in-sucesso material que se revela a autenticidade da ambição trans-cendente. D. Pedro, que morreu antes de ver coroados os seus so-nhos; d. Fernando, que pereceu no cativeiro marroquino; d. Duarte, que enfrentou as contradições de um reinado breve e atribulado – todas essas figuras adquirem, na releitura pessoana, uma digni-dade superior à dos heróis convencionais. Deste modo, o seu fa-

lhanço torna-se signo de uma grandeza que ultrapassa as medidas terrenas, aproximando-os da condição dos mártires cristãos que, perdendo a vida temporal, conquistam a vida eterna. Esta valorização do insucesso como marca de eleição espiritual radica numa concepção aristocrática da existência, que vê nas massas satisfeitas e bem-sucedidas uma forma inferior de humanidade, reservando a verdadeira nobreza para aqueles que se lançam em empresas impossíveis, movidos por ideais absolutos.

No poema consagrado ao tema do Quinto Império, Pessoa intenta subverter a pequenez nacional através da grandeza atlântica do seu projeto a um só tempo transcendental e cosmopolita. Recuperando a imagem da *casa*, vocábulo que, mesmo diante da grandeza da epopeia camoniana, acabara por converter-se ao longo do tempo no imaginário de um país provinciano orgulhosa e humildemente instituído como a *pequena casa lusitana*, Pessoa, na contramão desta imagem, associa a casa ao avesso do sonho, ao contentamento que aprisiona.

Repare-se que a ressemantização pessoana do conceito de *casa* opera uma subversão radical dos valores tradicionais da cultura portuguesa. Se a casa camoniana representava a humildade cristã como fonte de eleição divina, a casa pessoana encarna a mediocridade burguesa como obstáculo à transcendência espiritual. Esta inversão não é meramente retórica; ela traduz uma mudança profunda na concepção do destino nacional. Para Camões, a pequenez material de Portugal constituía um argumento a favor da sua grandeza espiritual; para Pessoa, essa mesma pequenez arrisca-se a converter-se em estreiteza mental e conformismo provinciano. A *grandeza atlântica* do projeto pessoano não se mede por léguas de oceano navegadas ou por territórios conquistados, mas pela amplitude da visão cultural e pela profundidade da criação artística. O Quinto Império não é um projeto político no sentido tradicional, mas uma utopia estética

que ambiciona fazer de Portugal o centro irradiador de uma nova civilização espiritual. O carácter *transcendental e cosmopolita* deste projeto revela como Pessoa pretende conciliar o particularismo nacional com o universalismo cultural, fazendo de Portugal não apenas uma de tantas nações entre outras, mas o laboratório mesmo de uma humanidade futura.

Triste de quem vive em casa,  
 Contente com o seu lar,  
 Sem que um sonho, no erguer de asa,  
 Faça até mais rubra a brasa  
 Da lareira a abandonar!

Triste de quem é feliz!  
 Vive porque a vida dura.  
 Nada na alma lhe diz  
 Mais que a lição da raiz –  
 Ter por vida a sepultura.

Eras sobre eras se somem  
 No tempo que em eras vem.  
 Ser descontente é ser homem.  
 Que as forças cegas se domem  
 Pela visão que a alma tem!  
 (Pessoa, 2008, p. 108)

Com efeito, o lar feliz, o *home sweet home*, é a mais lídima definição da segura e confortável vida pequeno-burguesa, organizada a partir de parâmetros demasiado racionais, de fronteiras muito bem delimitadas, com vista às míseras conquistas e ao lucro imediato. Este ser acomodado e sem ânsia, vale dizer, sem uma *febre de além*, é, segundo o poeta de *Mensagem*, um infeliz inconsciente, ou seja, aquele que não é tomado pela angústia criadora, aquele em cuja alma

não brilha a chama do desejo, aquele que não é tocado pela beleza do sonho, enfim. Morto em vida, o homem sem sonhos é o parasita que consome, é a simples planta que suga as energias da terra.

A polarização estabelecida por Pessoa entre a felicidade doméstica e a inquietação criadora ecoa as grandes dicotomias da filosofia existencial, antecipando temas que serão desenvolvidos posteriormente por pensadores como Heidegger ou Sartre. Eis por que o *lar* surge como símbolo de uma existência inautêntica, de uma forma de vida que se limita a reproduzir mecanicamente os padrões sociais estabelecidos, sem questionar o sentido profundo da existência. A *lareira a abandonar* epitoma não apenas o conforto material, mas toda uma cosmovisão assente na segurança e na previsibilidade, valores que Pessoa considera antitéticos à verdadeira vida espiritual. A figura do *homem feliz* – paradoxalmente caracterizada como *triste* – encarna o tipo humano que Nietzsche classificaria como *último homem*, aquele que renunciou a todos os ideais elevados em troca de uma existência confortável, mas medíocre. A metáfora da *lição da raiz* sugere uma forma de vida meramente vegetativa, em que o ser humano se limita a extrair do meio ambiente os recursos necessários à sua sobrevivência biológica, sem aspirar a qualquer forma de transcendência. A expressão *Ser descontente é ser homem* constitui, assim, uma das formulações mais lapidares da filosofia pessoana, definindo a insatisfação perpétua como marca distintiva da humanidade autêntica.

No lado oposto da comodidade infértil, encontra-se o homem movido pela inquietação, em cuja alma reside a faísca do fogo transformador, chama que se acende e alevanta com o bater das asas do sonho, possibilitando a metamorfose da estéril realidade gregária. Descontente, o sonhador é a própria representação do homem que transcende os seus limites, pois todas as figuras significativas da História foram aquelas que, angustiadas, inquietas, desconformes e irre-

verentes, não se contentaram com o imediatismo do senso comum, lançando-se em empresas incríveis, megalômanas, o que – apesar da descrença daqueles que deles se riram – lhes possibilitou descortinar horizontes nunca dantes imaginados. Guiando-se pela visão da alma, diga-se, do sonho, o sujeito descontente lograria ultrapassar o que antes se lhe afigurava apenas distância imprecisa, descobrindo na sua viagem simbólicos *corais, praias e arvoredos*, descortinando, deste modo, *o onde aparentemente ao longe nada havia*.

A fenomenologia do descontentamento que Pessoa desenvolve possui ramificações que se estendem muito além do âmbito meramente psicológico, tocando as raízes ontológicas da condição humana. O fogo transformador de que fala o poeta não é uma mera metáfora poética, mas aponta para uma realidade espiritual concreta: a capacidade humana de transcender as determinações do meio através da força criadora da imaginação. As empresas incríveis, megalômanas que caracterizam os grandes homens da História, não devem ser compreendidas apenas no sentido literal, mas como manifestações de uma ambição metafísica fundamental, que impele o ser humano a ultrapassar constantemente os limites do possível. A visão da alma constitui, no sistema pessoano, uma forma de conhecimento superior à razão discursiva, mais próxima da intuição mística ou da inspiração artística. É através desta visão que o sonhador consegue antecipar realidades que ainda não existem, descobrindo simbólicos *corais, praias e arvoredos* onde os outros apenas veem vazio ou impossibilidade. A metáfora da viagem, que perpassa todo este desenvolvimento, estabelece uma ponte simbólica com a tradição épica portuguesa, mas transfigura o sentido da aventura marítima: já não se trata de descobrir terras físicas, mas de explorar territórios espirituais inéditos.

Consciente da decadência de Portugal, Pessoa tentou reescrever a pátria pelo viés de um sebastianismo crítico, ainda que por vias transcendentais. Na *Mensagem* aos seus compatriotas, o poeta os

questiona em tom de evocação: “Quem vem viver a verdade / Que morreu d. Sebastião?” (2008, p. 108). Ora, seja Pessoa “um nacionalista místico, um sebastianista racional” (2005, p. 93), como ele próprio se autodefiniu, a única afirmação presente no seu discurso é a de que o último rei da Dinastia de Avis está morto e de que não irá voltar. O nacionalismo místico-utópico de Pessoa, o seu sebastianismo declarado, consiste – sentido outro – na valorização da atitude daquele que falhou ao tentar dar asas a um grande sonho. Figura tocada pela *febre de além*, o rei torna-se aos olhos de Pessoa num herói não da ação, mas da suportação. É esse o seu sebastianismo simbólico. Para o autor de *Mensagem*, d. Sebastião é a própria metáfora do sonho, representando não uma espera passiva, não a promessa da volta de um Messias que, milagrosamente, restituísse a glória pátria, mas sim um mito nacional que precisava ser relido. Na interpretação pessoana, o rei morto reside enquanto memória coletiva no coração de Portugal, e é o seu sonho de grandeza, o seu descontentamento, a sua inquietação diante da realidade esmagadora, que a pátria deveria retomar como exemplo de uma loucura outra, que é a loucura dos desacomodados, dos que sonham alto.

A dialética entre morte e ressurreição que preside ao sebastianismo pessoano revela uma compreensão sofisticada dos mecanismos através dos quais os mitos nacionais se perpetuam e se renovam. Ao afirmar categoricamente que d. Sebastião está morto e não irá voltar, Pessoa liberta o mito sebastianista da sua literalidade ingênua para o elevar ao plano simbólico. Esta operação de desmitificação é simultaneamente uma operação de remitificação: destrói-se o mito enquanto crença supersticiosa para o recriar enquanto símbolo operativo. O sebastianismo racional de que fala o poeta consiste precisamente nesta capacidade de utilizar a energia psíquica do mito sem aderir à sua dimensão fantástica. A *febre de além* que caracteriza o rei não é apenas um traço biográfico individual, mas uma constan-

te antropológica que define a especificidade do homem português. Esta febre manifesta-se historicamente através de diferentes formas – expansionismo marítimo no século XVI, messianismo sebastiânico nos séculos XVII e XVIII, nacionalismo cultural no século XX –, mas conserva sempre a mesma estrutura essencial: a recusa da mediocridade presente em nome de uma grandeza futura. A loucura dos desacomodados constitui, na perspectiva pessoal, a marca distintiva da criatividade histórica, aquilo que separa as nações criadoras das nações meramente imitadoras.

Não por acaso, o poeta encerra a sua *Mensagem* com o poema “Nevoeiro”, configurando o Portugal seu contemporâneo como uma espécie de entrelugar, território *sem rei nem lei, sem paz nem guerra*, onde residem resquícios do brilho de um passado glorioso, e onde um presente decadente manifesta-se em luz baça, que já não arde, como a encerrar um fogo-fátuo. Para superar este quadro duvidoso, seria necessário que um forte vento se levantasse, dispersando para bem longe o denso nevoeiro. Ou seja, era chegada a hora de deixar de esperar pela volta miraculosa de d. Sebastião, de ficar apenas a ver navios, e de lançar-se num novo projeto grandioso, fosse ele artístico ou de qualquer outra índole transcendente: “E outra vez conquistemos a Distancia – / Do mar ou outra, mas que seja nossa!” (2008, p. 100), diz Pessoa em “Prece”. É, pois, através do sonho, no que ele representa de possível via simbólica de metamorfose, que o poeta de *Mensagem*, de forma muito pessoal, relê o mito sebastiano.

O “Nevoeiro” final de *Mensagem* não faz referência apenas ao Mito do Encoberto; antes, a uma categoria existencial que define a condição portuguesa na encruzilhada do século XX. Este nevoeiro possui uma densidade ontológica particular, pois não se limita a obscurecer a paisagem física, mas vela os próprios fundamentos da identidade nacional. Portugal aparece como um país suspenso entre a memória e a expectativa, entre um passado glorioso que já não

consegue atualizar e um futuro promissor que ainda não se pode concretizar. A ausência de *rei* e de *lei* sugere um vazio institucional e moral que ultrapassa largamente a dimensão política, apontando para uma crise mais profunda dos valores e das referências coletivas. A *luz baça* que caracteriza o presente português evoca a imagem de uma civilização em declínio, que conserva ainda alguns vestígios de esplendor, mas que perdeu a capacidade de se renovar. O “fogo-fátuo” – luz enganadora que conduz os viajantes ao engano – simboliza as ilusões que ainda alimentam a consciência nacional, impedindo-a de ver com clareza a realidade presente. A esperança de que um forte vento se levante traduz a expectativa de uma regeneração radical, capaz de dissipar de uma vez por todas as brumas que envolvem o destino português. O imperativo *conquistemos a Distância* revela como Pessoa transpõe para o plano cultural e espiritual a antiga vocação expansionista portuguesa, convertendo a conquista geográfica em conquista simbólica.

Diante do Portugal aviltado do seu tempo, Camões coloca-se como o grande herói da sua epopeia; frente à opacidade de uma pátria encoberta pelo nevoeiro, Pessoa coloca-se ele próprio como um simbólico d. Sebastião, a quem caberia alavancar Portugal através da grandeza e do brilho da arte. Ambos os poetas, cada qual no seu tempo e à sua maneira, encarnam a figura do criador que se propõe recriar a pátria através da palavra poética. Em Camões, esta ambição manifesta-se através da construção de um monumento épico que perpetue a memória dos feitos portugueses; em Pessoa, revela-se mediante a criação de uma mitologia cultural que reanime o imaginário nacional. O paralelismo entre as duas figuras não é meramente circunstancial, mas responde a uma necessidade estrutural da cultura portuguesa: a de encontrar periodicamente profetas-poetas capazes de reinterpretar o destino nacional e de propor novos horizontes de sentido. Esta função profética da *poiesis*, no sentido mesmo etimo-

lógico do gesto da criação, radica – sobretudo no que tange a Pessoa – numa concepção sacerdotal da arte, que vê no poeta não apenas um artesão do verso, mas um intérprete dos sinais do tempo e um visionário do futuro. Tanto Camões como Pessoa assumem, de modos bastante distintos, esta vocação messiânica. A diferença fundamental entre ambos reside na natureza do projeto que propõem: se Camões – em que pese o seu contradiscurso – ainda sonha com uma renovação da aventura marítima e imperial, Pessoa, por sua vez, ambiciona uma transmutação espiritual que faça de Portugal o berço de uma nova forma de consciência planetária. Em ambos os casos, porém, a poesia surge como instrumento privilegiado de transformação nacional, capaz de operar por via simbólica aquilo que a ação política não conseguiu realizar por via direta.

Esta convergência entre os dois grandes monumentos da literatura portuguesa revela, em última análise, a persistência de uma matriz cultural profunda que atravessa os séculos sem perder a sua atualidade. O messianismo português, longe de ser uma mera curiosidade histórica, constitui-se como uma constante antropológica que se manifesta sob diferentes formas consoante as épocas e as circunstâncias. De Camões a Pessoa, passando pela mediação profética de Vieira – cujo barroco messiânico transforma a teodiceia imperial em sistema hermenêutico de interpretação da História – e pelas múltiplas releituras oitocentistas, o imaginário nacional português revela uma capacidade surpreendente de se renovar conservando-se, de se transformar mantendo a sua identidade essencial. O jesuíta seiscentista opera, entre o épico camoniano e a lírica pessoana, uma alquimia conceitual que converte a expectativa sebastianista em racionalização profética, antecipando a estratégia pela qual o futuro autor de *Mensagem* fará da melancolia histórica matéria de transcendência poética. Esta dialética entre a continuidade e a mudança, entre a tradição e a inovação, entre a fidelidade ao

passado e abertura ao futuro, constitui talvez o traço mais distintivo da cultura portuguesa; aquilo que lhe permite sobreviver às crises mais graves sem perder a sua especificidade. *Os Lusíadas* e *Mensagem*, mediados pela arquitetura profética vieiriana, oferecem-nos não apenas um panorama da evolução da literatura portuguesa, mas talvez uma chave hermenêutica para compreender os mecanismos através dos quais uma pequena nação conseguiu criar uma das tradições culturais mais ricas e originais na periferia da Europa.

A filiação de Vieira à tradição joaquimita, ainda que nunca explicitamente assumida, revela-se através de uma constelação de indícios textuais e conceptuais que o aproximam da visão tricotômica da história elaborada pelo abade calabrês no século XII. Tal como Joaquim de Fiore havia profetizado a chegada de uma Era do Espírito Santo que sucederia às eras do Pai e do Filho, Vieira anuncia o advento de um Quinto Império que representaria a consumação terrena do reino de Deus, conferindo a Portugal o papel de instrumento providencial desta transfiguração final da História humana. Esta perspectiva escatológica, que vê na sucessão dos impérios terrestres um desenrolar gradual do plano salvífico divino, estabelece uma ponte conceitual entre o messianismo medieval joaquimita e os nacionalismos messiânicos da modernidade, dos quais o sebastianismo português constitui um dos exemplos mais acabados. A originalidade de Vieira reside na capacidade de atualizar esta antiga tradição profética através de uma sofisticada hermenêutica escriturística que faz das trovas populares de Bandarra uma espécie de Apocalipse lusitano, revelador dos segredos últimos da História. É precisamente esta articulação entre a erudição teológica e a inspiração popular que permite ao jesuíta seiscentista servir de elo entre o épico camoniano – ainda marcado pelos ideais da cavalaria cristã medieval – e a lírica pessoana, já orientada para uma concepção espiritualizada da missão nacional.

O triângulo hermenêutico formado por Camões, Vieira e Pessoa revela, deste modo, uma continuidade subterrânea que ultrapassa largamente as diferenças de época, estilo e gênero literário, manifestando a persistência de uma matriz cultural joaquimita que atravessa secretamente a história da consciência portuguesa. Se Camões celebra ainda os cavaleiros navegantes que dilataram *a fé e o império por mares nunca dantes navegados*, já Vieira transfigura estes mesmos navegadores em precursores inconscientes de um império espiritual que fará de Lisboa a nova Jerusalém terrestre, ao passo que Pessoa, finalmente, sublima ambas as visões numa utopia cultural que converte o messianismo nacional em programa estético de alcance planetário. Esta evolução – do império territorial camonian ao império espiritual vieiriano e ao império cultural pessoano – testemunha uma progressiva espiritualização do ideal messiânico português, que conserva a sua força mobilizadora transferindo-a gradualmente do plano político-militar para o plano místico-poético. A tradição joaquimita fornece, assim, o substrato teológico que permite compreender esta metamorfose secular, revelando como o sonho português de um destino excepcional se alimenta de fontes doutrinárias muito mais antigas e profundas do que uma análise superficial poderia supor, enraizando-se numa concepção providencialista da História que faz de cada época uma preparação para a seguinte e de cada povo eleito um instrumento da revelação progressiva do absoluto.

RECEBIDO: 03/06/2025

APROVADO: 15/08/2025

### REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2010.

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

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, 2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

VIEIRA, Pe. Antonio. *Obra completa de Padre António Vieira. Tomo 3 – Vol I: História do Futuro e voz de Deus ao mundo*. Lisboa: Loyola, 2015.

### **MINICURRÍCULO**

RAFAEL SANTANA é professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Doutor em Literatura Portuguesa pela mesma universidade, com tese sobre a prosa e a correspondência literárias de Mário de Sá-Carneiro. Sua atuação profissional incide sobretudo no Decadentismo, no Modernismo e nos ecos do fim de século na literatura contemporânea quer no que se refere à narrativa, quer no que tange à poesia. É também psicanalista e, nos últimos três anos (2022-2025), se tem debruçado mormente sobre as interrelações entre a literatura, a psicanálise e as artes visuais.

---

# Portugal entre o mar e o sonho: a metamorfose épica de uma nação

*Portugal, where the sea meets the dream:  
an epic national metamorphosis*

Rafael Santana

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1388>

## RESUMO

Este artigo visa repensar uma das mais fascinantes metamorfoses da consciência nacional portuguesa através da tríade fundacional que, ao longo dos séculos, reinventou Portugal pela mediação da palavra: Camões, Vieira e Pessoa. Entre *Os Lusíadas*, que celebram um império marítimo já tocado pela melancolia do declínio, e *Mensagem*, que profetiza um Quinto Império de contornos espirituais, situa-se a arquitetura profética vieiriana da *História do Futuro*, monumento retórico que transforma o messianismo sebastianista em teodiceia imperial. Cada um destes autores autoproclama-se protagonista da sua própria epopeia: Camões como navegador existencial das águas do tempo; Vieira como hermenauta privilegiado dos desígnios providenciais; Pessoa como Messias cultural de uma pátria por cumprir. Este estudo desvela ainda como o século XIX português buscou romper com o imaginário da grandeza marítima, apostando na laboração telúrica em detrimento da nostalgia oceânica. Entre a “pequena casa lusitana” camoniana, o oceano vieiriano – simultaneamente real e simbólico – e o “nevoeiro” pessoano, emerge o retrato de uma nação dividida entre a memorialização das glórias pretéritas e a ânsia de uma transcendência por advir, numa dialética perene que faz do Portugal literário um laboratório privilegiado do messianismo ocidental.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrever Portugal; Camões; Pessoa.

## ABSTRACT

This article endeavors to reconceptualize one of the most fascinating metamorphoses of Portuguese national consciousness by engaging with the foundational triad that, across centuries, has reinvented Portugal through the medium of the word: Camões, Vieira, and Pessoa. Between *Os Lusíadas* (The Lusiads) – a maritime epic already tinged with the melancholy of imperial twilight – and *Mensagem* (Message), which envisions a Fifth Empire of spiritual resonance, stands Vieira’s prophetic architecture in *História do Futuro* (History of the Future), a rhetorical monument that transfigures Sebastianist messianism into imperial theodicy. Each of these authors self-stylizes as the protagonist of his own epic: Camões as the existential navigator of the uncharted waters of time; Vieira as the privileged exegete of providential design; Pessoa as the cultural Messiah of an as-yet unfulfilled nation. The study further explores how nineteenth-century Portugal sought to sever ties with the maritime imaginary of past grandeur, investing instead in terrestrial labor that prioritized the land over nostalgia for the ocean. Between Camões’ “little Lusitanian house,” Vieira’s ocean – at once literal and symbolic – and Pessoa’s enveloping “fog” emerges the portrait of a nation suspended between the memorialization of bygone glories and a yearning for a still-unrealized transcendence. This enduring dialectic renders literary Portugal a prime laboratory for the Western messianic imagination.

**KEYWORDS:** Writing Portugal; Camões; Pessoa.

To celebrate Camões and his Poem is to reexamine, without hardness of mind or heart, “moved only by love of country,” the cultural and ideological mythology of which the Poet is a radiant symbol (Lourenço, 2010, p. 155).

The Portugal-o’Sebastian o’Pessoa is every-one-and-no-one, just as he, Pessoa-o’Sebastian, is no-one-and-every-one, one and the other the “eternal child who is to come,” he who dies as particularly national or personal, to be all things to all people, an example of a world and a personality with no limits or end (Lourenço, 1999, p. 91).

To establish an intertextual reading of *Os Lusíadas* (The Lusiads) and *Mensagem* (Message) – two paradigm-poems of Portuguese literature and culture – I first appropriate two critical hypotheses to guide this text and its thematic focus. The first hypothesis comes from Helder Macedo, who, in *Camões e a viagem iniciática* (Camões and the initiatory journey), emphasizes the following about the Camões epic: “it seems possible to affirm that it is Camões himself, and not Vasco da Gama, who embodies the figure of the hero of the initiatory journey recorded in *Os Lusíadas*” (2012, p. 49). As for the second, it comes from Eduardo Lourenço, who, in “Mitologia da saudade” (Mythology of *saudade*), when discussing the figurations of Sebastianism in the history of Portuguese literature, proposes this reflection on Fernando Pessoa’s *Mensagem*: “the Fifth Empire that (Pessoa) dreams of is a cultural empire. And it is of that empire and no other that he is perhaps himself King Sebastian” (1999, p. 53).

These two critical propositions converge on a hermeneutic territory of singular importance, as they reveal how two Portuguese literary monuments, transcending mere heroic celebration, raise themselves as prime spaces of authorial self-contemplation. If in Camões we witness the metamorphosis of the epic narrator into the Poet who takes the lead on an existential journey that extends beyond the bounds of maritime enterprise, in Pessoa what we see is the transfiguration of the modern poet into a kind of cultural messiah, whose empire is measured not by the leagues of lands conquered but by the symbolic breadth of the verb. Both authors, each in their own way and in their own time, exercise a singular inversion of traditional epic codes: where one might expect to find a collective hero, what emerges is the individual voice of the creator; where one might expect unqualified exaltation, what appears is a critical consciousness that questions the very foundations of the celebratory discourse.

The thematic approach I adopt here revolves primarily around a reflection on Portuguese messianism, which, after Camões, is etched indelibly on the complementary terms of land and sea. Considering also Eduardo Lourenço's proposal, in "Da literatura como interpretação de Portugal" (Literature as an interpretation of Portugal), to interpret *Mensagem* as a poem that, in its own way, establishes an autognosis of the homeland, I seek to intertwine Camões' and Pessoa's voices as respective models of an *inscription* and *reinterpretation* of the mythical-cultural imaginary of the Portuguese-speaking world. This fundamental dichotomy – land versus sea – does not only epitomize a geographical opposition; it can serve as a symbolic wellspring from which Portugal continuously builds and rebuilds its national identity. In *Mensagem*, for example, the sea is a space of transcendence and adventure, the environment where imperial dreams and utopias of greatness are projected. Land, for its part, appears primarily in relation to the counter-discourse of *Os Lusíadas* as the locus of immanence and reflection, a place where critical assessments are performed and necessary "adjustments" of direction are made. These are two poles between which Portuguese thinking switches in a perennial dialectic whose most fascinating expression is arguably found in the verses of Camões and Pessoa.

To write about Portugal without writing about Camões is utterly unthinkable. From a synonym for the struggle for independence of a country under Spanish rule in the late 16th century to the banner of liberal policies in the 19th, from a republican flag in the early 20th century to a dictatorship's propaganda for almost half a century, Camões' epic has been read in different ways and for different purposes. This interpretative malleability, rather than a hermeneutic weakness, reveals the extraordinary capacity of Camões' text to speak to the most diverse of historical settings, offering itself up as a multifaceted mirror onto which each era can

project its concerns and recognize its dilemmas. Such semantic versatility is rooted in the ambiguous nature of the work itself, woven simultaneously of exaltation and melancholia, triumph and disenchantment, imperial certainty and existential doubt. And it is precisely this internal tension that allows the epic to survive the vicissitudes of time, continually renewing its relevance through readings, however biased they may be, that testify to the vitality of the founding text.

Much has been said about Camões' modernity. Indeed, texts of astonishing contemporary relevance as are found in *Os Lusíadas*, in whose lines we hear the epic narrator and the Poet, the song and the counter-song, the exhortation and the lament, leave room for widely varying interpretations of its meaning, sometimes giving rise to slanted interpretations shaped strategically to bolster a particular ideology. It is no coincidence that, shortly before the celebrations marking the 400th anniversary of its publication, Eduardo Lourenço made the following shrewd remark: "It is impossible to celebrate *Os Lusíadas* innocently" (2010, p. 155). Camoes' modernity lies essentially in this ability to articulate multiple voices within the same discourse, composing a sophisticated polyphonic orchestration that foreshadows, centuries in advance, the intricacies of contemporary literature. The traditional epic narrator, univocal and solemn, gives way to a complex of utterances marked by contradictions, inhabited by doubts, capable of celebrating and questioning in a single movement. This structural modernity also reflects a modernity of consciousness: Camões wrote at a time of transition, when the old medieval paradigms were no longer fit for purpose in a reality undergoing such rapid transformations and yet the new Renaissance models were not fully consolidated. In this historical in-between place, the poet forged a hybrid language

that combines epic grandiloquence with lyrical intimacy, narrative objectivity with reflective subjectivity.

Despite the not infrequent criticisms directed by the Poet (identified as Camões himself) towards his degenerate homeland – surrendered to the greed of a bewildered world – through what have come to be known as excursions, the epic material of *Os Lusíadas* is unquestionably told by an omniscient narrator keen to proclaim in laudatory song the great deeds of the nation. And it is in the first canto of this sui generis epic, which also sought a new language that might estheticize a “grandiloquent and flowing style” (I, 4) in a time marked by reification, that the multifaceted voice of the Poet-Camões is revealed, opening the epic in a haughty tone, with “great and sonorous fury” (I, 5). It is also this very Poet who ends the first canto of his epic in an absolutely elegiac tone, emphasizing the frailty of the human condition. And it is still this Poet who speaks *with* and *to* his homeland, putting himself forward as the voice of experience, for “since on knowledge so much depends, / More in particular the expert knows” (X, 152).

This oscillation in tone, leading the reader from heroic exaltation to elegiac lament in the space of a few stanzas, is one of the most distinctive hallmarks of Camões’ genius. He manages to create a unique epic rhythm, alternating moments of exaltation and meditative pauses, celebration and criticism, enthusiasm and disenchantment. This narrative strategy does not merely obey aesthetic imperatives; it responds to a deeper need: to lend poetic form to a historical reality that is itself contradictory, marked simultaneously by extraordinary feats and manifest signs of decadence. The “grandiloquent and flowing style” that Camões aspires to is not just a matter of technique in versification, but an attempt to forge a language that can take account of the complexity

of reality, combining epic solemnity with narrative fluidity, lyrical elevation with historical precision.

In fact, the theme of experience is a recurring topos of Camões' poetry, both epic and lyrical. In *Os Lusíadas*, from the Old Man of Restelo – who endeavors to bring forth a few hoarse words from his wise chest – to the uncouth mariners “whose long experience is their teacher” (V, 17), from the voice that urges King Sebastian to take advice only from the experienced, “for they know / How, when, and where things doth fit” (X, 149), to the Poet who would himself be such an experienced being – “Nor do I in life lack honest study, / With long experience mixed” (X, 154) – Camões repeatedly makes a point of taking a firm stance before the short-sighted eyes of a homeland that lacks sensitivity, which neither knows nor appreciates art, caught up as it is “in the taste of avarice and rudeness / Of a harsh, dull, and dreadful gloom” (X, 145).

In Camões' universe, experience emerges as the only thing capable of validating knowledge and legitimizing discourse. Yet this is no vulgar empiricism, but existential wisdom amassed through suffering and reflection, tempered by pain, and refined by contemplation. The Old Man of Restelo, who epitomizes this wisdom borne of experience, represents not just the voice of conservative prudence, but also a critical conscience that questions the foundations of imperial exploits. His *hoarse words* contrast eloquently with the fiery rhetoric of the supporters of expansion, suggesting that true wisdom is not to be found in easy eloquence, but in carefully considered words, the outcome of lengthy rumination. The mariners, in turn, embody more immediate, practical experience acquired from dealing directly with the elements and the perils of the sea, thus representing the technical knowledge indispensable to the success of the maritime enterprise. Between these two poles – the contemplative experience of the Old Man and

the practical experience of the navigators – lies the experience of the Poet himself: a superior synthesis that combines critical reflection with first-hand knowledge of reality.

Distinguishing himself, to return to the words of Helder Macedo, as the hero of his poem, Camões inscribes, in the verse and reverse of glory, the collective imagination of a nation already in crisis with its maritime enterprise, weaving an epic song that heightens awareness of the impossibility of maintaining the same tone of a *sonorous and warlike horn* (I, 4) throughout its ten cantos. A “sumptuous and mournful echo, a mix of symphony and requiem” (2010, p. 26), in Eduardo Lourenço’s now classic formulation, *Os Lusíadas* is the founding text of a country of sailors, of a nation “where the land ends and the sea begins” (III, 20), and where the shadow of a glorious past ends up spreading throughout a degraded present the extemporaneous echoes of a “hypertrophy of national sentiment” (Lourenço, 2010, p. 154).

Eduardo Lourenço’s “sumptuous and mournful echo” deftly sums up the constitutive ambiguity of the Camões epic. The adjective *sumptuous* evokes all the work’s formal grandeur, its majestic architecture, its sublime language, its ability to celebrate heroic deeds with a pomp worthy of humanity’s greatest literary monuments. Meanwhile, the adjective *mournful* points to an elegiac dimension that pervades the whole work, appearing sometimes explicitly in the excursions, sometimes subtly through a diffuse melancholy that tinges even the moments of highest exaltation. This mournfulness is not merely circumstantial; it is structural, arising from the awareness that all human glory is fleeting, that every empire is destined to fall, that every heroic exploit bears within itself the seeds of its own ruin. The metaphor of the *symphony and requiem* sharpens this interpretation, suggesting that *Os Lusíadas*

simultaneously celebrates and mourns the destiny of Portugal, erecting a monument that is, paradoxically, also a tomb.

Despite Camões' many criticisms of the time in which he was writing, *Os Lusíadas* ultimately etched Portugal with the mythical imagery of an epic existence of a "country on a journey" –to use the phrase coined by José Cardoso Pires – which awaits salvation from "an eternal out-there or far-away-there" (Lourenço, 2010, p. 51). From the Miracle of Ourique to the Siege of Lisbon, from Sebastianism to the Salazar dictatorship, Portugal, a country that, since its foundation as a state, had written its history as one of trauma by killing its mother, albeit while also expressing immense longing for the figure of the father, reiterating over the centuries the imaginary of a messianic culture which, in the context of the great discoveries, had taken on the air of a maritime crusade, converting the figure of the knight errant into that of the knight navigator.

The notion of a *country on a voyage* offers remarkable conceptual precision in characterizing the specific features of the Portuguese condition. Unlike other European nations, which built their identity on settling their territory, Portugal forged its national being through movement, departure, and maritime exploits. Far from merely circumstantial, this supposed "itinerant vocation" perhaps responds to a deep existential need: to escape the geographical constraints of a land by conquering unlimited space. The "eternal out-there or far-away-there" is thus the permanent horizon envisaged by the Portuguese imagination: the utopian territory onto which all hopes for national redemption are projected. This messianic dimension of Portuguese culture flows from a profoundly Christian wellspring whereby history is conceived as a teleological process oriented toward an ultimate goal of salvation. Sebastianism represents the most complete expression of this mindset, transforming military defeat into eschatological promise, historical trauma into mystical hope.

It is with a crusading spirit that the first maritime adventure of the discoveries is pursued. In the wish to expand *faith and empire*, Portugal takes the stance of a chosen nation; a country executing divine will. In *Os Lusíadas*, emphasis is often given to Portugal's diminutive size and meekness – “small Christianity,” “small Lusitanian house,” “How much, O Christ, you exalt meekness” – as attributes that, conversely, ennoble the nation, turning it and its entire lineage into “a tree of Christ more beloved / Than any born in the West” (I, 7). From the first verse of the Proposition, Camões' epic portrays Portugal and the Portuguese as *marked for greatness*, an idea that is reiterated in the Dedication to King Sebastian, when the Poet reminds the young king of the divine predilection for his homeland, pointing to the national coat of arms, an iconographic inscription commemorating the Miracle of Ourique.

The ideology of divine choice that runs through *Os Lusíadas* is not just a rhetorical topos but reflects a deep conviction that fueled Portuguese expansionism for centuries. The paradoxical exaltation of the nation's smallness – *small Lusitanian house* – as a source of spiritual greatness effects a typically Christian reversal of values, whereby earthly meekness is seen as a sign of heavenly predestination. This rhetoric of ennobling humility allows Camões to reconcile the geographical and demographic reality of Portugal – a small and sparsely populated country – with its grandiose imperial ambitions. Smallness thus becomes not an obstacle, but a guarantee of divine choice, for it is precisely through the meek (the small) that God manifests his glory. The Miracle of Ourique, the founding episode of this national mythology, represents the primordial moment when Portugal receives divine investiture for its historic mission. The national coat of arms, with its five escutcheons evoking the five wounds of Christ, constitutes the heraldic emblem of this

divine choice and an immanent reminder of a pact between Heaven and Lusitanian Earth.

It is clear that King Sebastian, chaste and beardless, is another of those whom the Poet wishes to advise with his *vast experience and honest study*, which we shall not problematize here. What interests me is that, from the evocation of the Miracle of Ourique to the idea of geographical predestination of a space *where the land ends and the sea begins*, from incitement to undertake a new Crusade to the coming disaster at al-Qasr al-Kabir, Camões writes and etches the imaginary of a messianic culture that he himself problematizes. As Helder Macedo points out, “with possibly some debt to the tradition of Joachimite spiritualism, (...) the value of history, for Camões, seems to have more to do with determining the future than with celebrating the past” (2012, p. 49).

Between Camões and Pessoa, in the genealogy of national prophets who have reinvented Portugal through the word, there emerges the singular figure of Father Antônio Vieira, whose baroque messianism in many ways foreshadows Pessoa’s concerns. In *História do Futuro* (History of the future), Vieira erects a rhetorical monument of uncommon ambition, proposing to demonstrate, through a scriptural hermeneutics of mathematical rigor, that Portugal was destined by Providence to exercise hegemony over the Fifth Empire of the world. This prophetic architecture’s epicenter lies in the audacious proclamation of the resurrection of King John IV, transforming the first monarch of the Braganine dynasty into a royal Christ whose parousia would restore Portugal to its imperial mission. Vieira thus constructs a political eschatology of heterodox contours, where the resurrection of the restorer of independence is converted into a prefiguration of the advent of the Lusitanian messianic kingdom. The *trovas* of Bandarra – that popular oracle whom the Jesuit subjects to an exegesis of unprecedented theological sophistication –

are transformed, in the hands of the preacher, into almost canonical scripture, whose encrypted enigmas reveal not only the destiny of Portugal, but the designs for the salvation of humanity itself. Through Vieira's hermeneutic mediation, the shoemaker from Trancoso becomes the unwitting prophet of an imperial teleology that makes Lisbon the new Jerusalem and Portugal the chosen instrument for the consummation of time. More than a political prophecy, Vieira's work takes the form of an imperial theodicy, in which Portugal's small geographical size – Camões' "small house" – takes on eschatological greatness. The Jesuit performs a conceptual alchemy similar to that which Pessoa would carry out centuries later: he transforms Sebastianist messianism from superstitious expectation into a rational system for the interpretation of history, making King Sebastian not the monarch who will return, but the symbol of a transcendent vocation that clamors to be actualized. Like the future Pessoa, Vieira places himself at the center of his prophecy, taking on the role of prime interpreter of divine signs and herald of a Golden Age, which would begin in Portugal.

The "Sermon of St. Anthony to the Fish" reveals another facet of Vieira's messianism: social criticism disguised as allegory. Addressing the fish of the sea – in a parodic inversion of St. Anthony's preaching – Vieira constructs a discourse of masterful rhetorical duplicity, simultaneously praising and reviling, exalting and condemning. The fish become an inverted mirror of colonial society, reflecting a depraved humanity, which, like Camões' land, had surrendered to greed and lost its way in fulfilling its imperial vocation. The baroque preacher thus predates Pessoa in his strategy of the failed hero: he celebrates not the victors, but those who, like small fry devoured by big fish, are engulfed by the voracity of a bewildered world. Vieira's irony resonates prophetically in Pessoa's melancholy: both authors understand that Portugal's greatness is measured not by the extent of

the lands it conquered but by the intensity of the spiritual restlessness that led it to dream of impossible empires. Between Camões' sea – with its promise of adventure and discovery – and Pessoa's fog – inhabited by uncertainty and expectation – lies Vieira's ocean: an element that is both real and symbolic, where an imperial utopia is projected that, unattainable though it may already be, still feeds the urge for transcendence that marks the Portuguese soul.

The prophetic architecture of *História do Futuro* nonetheless reveals itself as a hazardously bold theological edifice, for Vieira's elevation of Bandarra's verses to the status of quasi-sacred scripture comes dangerously close to the limits of Catholic orthodoxy. The shoemaker of Trancoso, an illiterate, rustic figure whose popular verses circulated in the humblest circles of Portuguese society, becomes, through Vieira's hermeneutic mediation, an oracle of eschatological truths that would rival the canonical books themselves in authority. This sacralizing of a popular prophecy did not go unnoticed by the agents of the Inquisition, who saw Vieira's exegesis as a disguised form of millenarian heterodoxy. Aware of the dangerous ground he was walking on, Vieira endeavored to show how his interpretations conformed with the official doctrine, but the very fact that he had to do so reveals how borderline his prophetic enterprise was, straddling as it did the uncertain line between divine inspiration and heretical speculation.

Vieira's imprisonment between 1665 and 1667 under the Inquisition is the most dramatic moment of his intellectual career, when the visionary of the Fifth Empire was put in the dock to answer not only for his ideas but also for the very legitimacy of his prophetic vocation. The *Letters* he wrote at this time reveal a man wounded in his sacerdotal dignity but paradoxically strengthened in his messianic conviction by the very persecution he faces. The silence imposed on him by the Holy Office is transformed, in his

conscience, into a providential sign of the truth of his prophecies, for Christ too had been persecuted by the doctors of the law. This transfiguration of suffering into confirmation of his prophetic status allows him to hold onto his faith in Portugal's imperial destiny, even when he is confronted with growing evidence of the nation's decline. His release from prison in 1667 thanks to the intervention of influential protectors represents not only a legal victory but also the symbolic validation of a vocation that adversity itself had purified and consolidated.

In this context, Vieira's intellectual martyrdom acquires a dimension that far transcends the biographical sphere, becoming a paradigm for the conflict inherent to the relationship between prophetic inspiration and institutional power. Vieira becomes a quintessential incarnation of the misunderstood visionary who foresees truths that his peers are not yet ready to accept, thus prefiguring the fate of all those who would dare combine creative genius with speculative audacity. His *História do futuro* – an unfinished but conceptually revolutionary work – remains a testimony to a hermeneutic ambition that sought to decipher the enigmas of Providence through the instruments of theological reason, predating methods of interpretation that would only gain full academic legitimacy centuries later. Between the fire that consumed Giordano Bruno and the dungeons that imprisoned Galileo, Vieira's inquisitorial trial is part of a constellation of episodes that reveal how innovative thinking often pays the price for its own audacity, transforming persecution into a paradoxical confirmation of its historical importance.

The figure of King Sebastian, as he appears in Camões' epic, embodies all the contradictions of Portuguese messianism. Young, inexperienced, driven by anachronistic ideals, the king simultaneously represents the hope of a nation's renewal and the

risk of imminent catastrophe. It is a historical irony that Camões, in dedicating his epic to the king, was simultaneously celebrating and warning, exalting and cautioning. The geographical predestination of which he speaks – a country located at the western limits of Europe on the threshold of the Atlantic Ocean – takes on a value both providential and factual: providential because it paints Portugal as the gateway of Christendom that leads to new worlds; factual because this same geography implies great risk, forcing the nation to undertake excessive endeavors to justify its existence. The Joachimite tradition, which Helder Macedo identifies as a possible influence on Camões' thinking, introduces an eschatological dimension to the interpretation of history, conceiving it not as a simple succession of events but as a process oriented towards the ultimate goal of spiritual redemption.

The future reread *Os Lusíadas* and remarked the failure of the imperialist model. And more so! It remarked the urgency of taking a concrete look at the land in a Garrett whose *Viagens na minha terra* (Travels in my land) flew in the face of a whole epic tradition that favored departure; it remarked a commitment to the future in a Cesário Verde who dared to *spit with contempt into the great sea*, cinematographically contrasting a port taken over by the English merchant navy with the image of an epic of yesteryear, now set in a public, common enclosure, *with lovers' seats and paltry pepper plants*. In its gradual autognosis of the homeland, 19th-century Portugal problematizes the messianic tradition of the ones marked for greatness as it adopts a policy of concrete action rooted in the *work ethic*.

The 19th-century reinterpretation of *Os Lusíadas* operates a radical reversal of perspective, which deserves to be analyzed at depth. If in the omniscience of the narrator's discourse Camões' epic celebrates the idea of Portugal's maritime vocation as its providential destiny,

19th-century writers see in this vocation one of the roots of the nation's ills. Garrett, in his *Viagens*, undertakes a symbolic journey in the opposite direction to that of the 16th-century navigators: instead of setting sail in search of unknown worlds, this romantic writer travels through the interior of Portugal to find a land abandoned, impoverished, and forgotten by its own descendants. This inversion of the traditional route is highly symbolic: it represents the realization that the nation's greatness cannot be built at the expense of the homeland. Cesário Verde takes this criticism of the maritime myth even further, desacralizing the traditional images of the epic with iconoclastic sarcasm. By *spitting with contempt into the great sea*, he breaks away from whole literary and cultural tradition that idealizes the seafaring element. The cinematic contrast between the contemporary port, dominated by the foreign merchant navy, and the statue of Camões, relegated to a common public space, symbolizes the decline of the epic ideal in a bourgeois, prosaic society.

In fact, in the reformist and revolutionary context of the 19th century, the autognosis of Portugal – a country that lived off the memory of past glories – presupposed reassessing the cultural mythology of a land that had proudly established itself as an *eternal port of departure*. Proclaiming the bankruptcy of the notion of the river-sea-ocean and, above all, of the homeland as a *country of mariners*, Portugal diverged from the movement institutionalized since the age of discovery to turn its gaze in on its own land. In a way, what happened was the emergence of an awareness, or rather, the urge to *write the land*, which had to be reread, plowed, worked, and so forth.

The metaphor of the *eternal port of departure* eloquently sums up the essence of the Portuguese condition as it crystallized over the centuries. Other European countries built their national identities on the value they placed on their own land, their home-grown culture, their local traditions; meanwhile, Portugal

forged its collective imagination on a denial of the national space, conceived not as an end in itself but as a starting point for overseas adventures. This port-of-departure mindset had a profound impact on the structure of Portuguese society: a wayfaring aristocracy that eschewed gainful employment, a rural population left to fend for itself, and an economy dependent on colonial resources. As the 19th century progressed and Portugal faced the progressive loss of its empire and dwindling economic prospects in comparison with its European peers, it was forced to radically rethink this cultural heritage. The imperative to write its land thus reflected a concrete historical necessity: to rediscover and revalue the national territory no longer as a port of departure but as a space of life and work, a homeland to be built and not just celebrated.

Indeed, much of Portugal's 19th-century literature seems to envisage the potential of the workforce as a means of civilization. Garrett decides to travel lucidly through his land, indicating the decline of the sea through his rejection of an economic model that depended on plundering of the riches of others and ultimately fostered a parasitic culture in Portugal; Herculano, delving into the historical past, clearly invests in recuperating the imaginary of a Middle Ages whose labor was still engaged primarily in working the land; Camilo, with all his irony, mocks both the old and the new Portugal, portraying urban life in Lisbon – this would-be metonym for modernity and civilization – as a perverted, anachronistic extension of the medieval fiefdom, which, even in the 19th century, continued to privilege an aristocracy for whom living off rents was worthy of praise and something to which even the working classes aspired; Antero de Quental relates the causes of the decline of the Iberian peoples to Overseas Expansion, Absolutism, and the Counter-Reformation, which, together, prevented the development of a middle class in Portugal or, in other words, a significant workforce;

Cesário Verde seeks to “play down the monumentalization of the past in the present” (Silveira, 2003, p. 162), seeing work as a force for good: from the laborers who worked the land to the *goodly and honest smell of bread in the oven*, from the blacksmith who *wields a red-hot hammer* to the fisherwoman who toils barefoot unloading coal, in Cesário Verde’s poetry labor seems to be one big bet on the future; and finally, Eça de Queirós depicts a bourgeois aristocracy that, even with access to all the resources it needs to do its work, refuses to carry it out, bemoaning with a heavy heart that it has *failed in life*.

This convergence of voices around the value of work as a regenerative force for the nation is not just a literary fad, but reflects a fundamental historical awareness. The generations of the 1800s understand that Portugal’s decline is essentially rooted in its inability to create a productive economy based on national labor. The imperial model, based on exploiting colonial resources and importing foreign wealth, generated a rentier mentality that contaminated every class of society. Even the emerging bourgeoisie preferred to invest their capital in speculative ventures or government bonds rather than backing industrial or agricultural development, thus perpetuating the parasitic mindset decried by contemporary writers. The irony Camilo employs to ridicule both traditional Portugal and supposedly modern Portugal reveals how old mental structures outlived superficial transformations, keeping the country mired in outdated thinking. Anterian’s analysis of the causes of the decline of the Iberian peoples has a sociological value that goes far beyond the literary sphere, pinpointing the structural factors that prevented Portugal’s economic and social modernization. Cesário Verde’s poetry, in turn, celebrates not only abstract work, but above all concrete, physical, manual labor: the kind of work that can effectively transform a material reality and create real wealth.

However, Fernando Pessoa has a very different position in *Mensagem*, a work in which he reiterates the tradition of Joachimite spiritualism by mythically and mystically reviving the voices of Camões, Bandarra, and Vieira. The intertextual relationship between *Os Lusíadas* and *Mensagem* is one that has been visited and revisited by literary critics. Even the epigraph of Pessoa's poem – *Benedictus Dominus Deus noster qui dedit nobis signum* – points to the exercise of intertextuality by an author who, aspiring to a supra-Camões status, reread the great bard as a model to be assimilated and, above all, surpassed.

The Latin epigraph of *Mensagem* – Blessed be the Lord our God who gave us the sign – immediately establishes a direct connection with the Portuguese messianic tradition, simultaneously evoking the Miracle of Ourique and Sebastianist expectation. By choosing this phrase as the gateway to his work, Pessoa deliberately inscribes his own name in the lineage of the nation's prophets as an interpreter of the divine signs that point to Portugal's exceptional destiny. The reference to the *sign* is particularly symbolic, as it refers not only to the wonders of the past, but also to signs of the future, suggesting that Portuguese history unfolds through a succession of providential signs that only the chosen few can decipher. His wish to raise himself as a supra-Camões is not merely a reflection of personal megalomania, but a response to a concrete historical need: to recreate for the 20th century what Camões had created for the 16th century, that is, a poetic synthesis capable of giving form and meaning to the national experience. Just as Camões wrote the epic of the discoveries, Pessoa aspires to writing the epic-lyrical<sup>1</sup> of the Fifth Empire, transferring Portuguese messianism from the

---

<sup>1</sup> Concept developed by Cleonice Berardinelli.

material to the spiritual plane, from territorial conquest to cultural conquest.

In his Camõesesque revival of the messianic tradition of those marked for greatness, Pessoa is nevertheless interested in writing a history of failed heroes, of those “who went down in history not for winning, but for enduring, not for glory, but for sacrifice” (Berardinelli, 2000, p. 132). In the poems dedicated to the field of the Castles, this creator of heteronyms reconsecrates a series of victoriously emblematic figures from the Burgundy and Avis dynasties, reinterpreting them under the aegis of mythical transcendentalism. However, it is above all the heroes of the Quinas, heroes of endurance and not of action, that Pessoa seeks to give voice to. It is clear that Pessoa’s decision to foreground historical failures is not in any way a case of writing *history against the grain* in the Benjaminian sense. Proclaiming the aristocracy of modern art, he wants to highlight – in the etymological sense of *marking with a sign* – those noblemen who failed in their attempts to realize their radical desire to fulfill a great dream. Of these fallen heroes, he sees King Sebastian as the greatest paradigm to be rethought.

The genealogy of failed heroes that Pessoa constructs in *Mensagem* reveals a profoundly original understanding of Portuguese history. By prioritizing figures who failed –in the conventional sense of not having achieved their immediate goals – he radically reverses the traditional criteria used to judge history. In Pessoa’s world, failure becomes a criterion for spiritual greatness, for it is precisely through material failure that the authenticity of the transcendent ambition is revealed. Dom Pedro, who died before seeing his dreams come true; Dom Fernando, who perished in captivity in Morocco; Dom Duarte, who faced the contradictions of a brief and troubled reign: in Pessoa’s reinterpretation, all these figures acquire a dignity that surpasses that of the conventional hero. In this way, their failure

becomes a sign of a greatness that transcends earthly measures, bringing them closer to the condition of Christian martyrs whose loss of temporal life earns them eternal life. This appreciation of failure as a mark of spiritual choice is rooted in an aristocratic conception of existence that sees the successful, satisfied masses as an inferior form of humanity, reserving true nobility for those who, driven by absolute ideals, pursue impossible undertakings.

In the poem dedicated to the theme of the Fifth Empire, Pessoa attempts to subvert the nation's smallness by means of the Atlantic grandeur of its designs, which are both transcendental and cosmopolitan. Picking up on the image of the *house*, a word that, despite the grandeur of Camões' epic, over time became embedded in the imagery of a proud and humble provincial country as the *small Lusitanian house*, Pessoa defies this image by associating the house with the opposite of the dream: with a contentment that imprisons.

It should be noted that Pessoa's resignification of the concept of *house* operates a radical subversion of the traditional values of Portuguese culture. If Camões' house represented Christian humility as a source of divine choice, Pessoa's symbolized bourgeois mediocrity as an obstacle to spiritual transcendence. This inversion is not merely rhetorical; it reflects a profound change in the conception of the nation's destiny. For Camões, Portugal's material smallness was an argument in favor of its spiritual greatness; for Pessoa, that same smallness runs the risk of turning into narrow-mindedness and provincial conformism. The *Atlantic grandeur* of Pessoa's designs are not measured by leagues of ocean sailed or lands conquered, but by the breadth of cultural vision and the depth of artistic creation. The Fifth Empire is not a political project in the traditional sense, but an aesthetic utopia that would have Portugal be the radiating hub of a new spiritual civilization. The

*transcendental and cosmopolitan* nature of this project reveals how Pessoa intended to reconcile national particularism with cultural universalism, making Portugal not just one of many nations, but the actual laboratory for a future humanity.

Sad is he who lives at home,  
Contented with his lot,  
With no dream, no wing of fancy,  
To light the ruby embers  
Of the forsaken hearth!

Sad is he who is of good cheer!  
He lives because life lasts.  
His soul, no word it speaks  
Beyond the lesson of the root –  
To live life as a grave.

Eras upon eras mount up  
In the time that comes in eras.  
To be discontent is to be human.  
May blind forces be quelled  
By the vision of the soul!  
(Pessoa, 2008, p. 108).

Indeed, the contented home, home sweet home, is the most legitimate definition of the security and comfort of petty bourgeois life, organized according to overly rational parameters, with clearly defined boundaries, envisaging meager achievements and immediate profits. This complacent and unenterprising being, who has no *fever from beyond*, is in Pessoa an oblivious wretch, a being who experiences no creative angst, whose soul is not lit by the flame of desire, who is untouched by the beauty of dreams. Dead in life,

dreamless man is no more than a parasite that just consumes, a simple plant that just drains energy from the earth.

The polarization Pessoa sets up between domestic contentment and creative restlessness echoes the great dichotomies of existential philosophy, foreshadowing themes that would later be developed by thinkers such as Heidegger and Sartre. This is why *home* emerges as a symbol of a false existence, a way of life that does no more than mechanically reproduce set social patterns without questioning the deeper meaning of existence. The *forsaken hearth* epitomizes not only material comfort, but an entire worldview based on security and predictability – values Pessoa considers antithetical to true spiritual life. The figure of the *happy man* – paradoxically characterized as *sad* – embodies the type of human being that Nietzsche would classify as the *last man*: a man who has renounced all lofty ideals in exchange for a comfortable but mediocre existence. The metaphor of the *lesson of the root* suggests a plantlike way of life, with the human being doing no more than extracting from the environment whatever resources they need for their biological survival, without aspiring to any form of transcendence. *To be discontent is to be human* is thus one of the most refined formulations of Pessoa's philosophy, defining perpetual dissatisfaction as the hallmark of authentic humanness.

The flipside of barren complacency is the man driven by restlessness, whose soul harbors the spark of transformative fire, a flame that ignites and rises with the beating of the wings of dreams, catalyzing the metamorphosis of sterile, garrulous reality. Discontented, the dreamer is the epitome of the man who transcends his limits, for all significant figures in history have been those who, anguished, restless, nonconformist, irreverent, and unswayed by obvious common sense, have launched themselves into incredible, larger-than-life enterprises, through which, defying the incredulity

of all the naysayers, they unveiled horizons never before imagined. Guided by the vision of the soul or, one might say, of dreams, the discontented subject manages to overcome what before seemed to him to be only a fog-shrouded distance, discovering on his way symbolic *corals, beaches, and groves* and thus revealing somewhere *where there was seemingly nothing in the distance*.

Pessoa's phenomenology of discontent has ramifications that extend far beyond the merely psychological realm, touching on the ontological roots of the human condition. The transformative fire of which he speaks is not just a poetic metaphor, but points to a concrete spiritual reality: the human capacity to transcend the determinations of the environment through the creative force of imagination. The extraordinary, megalomaniacal enterprises of the great men of history should be understood not only in the literal sense, but also as manifestations of a fundamental metaphysical ambition that drives the human being to constantly surpass the limits of possibility. In Pessoa's system, the vision of the soul constitutes a form of knowledge that is superior to discursive reason, drawing closer to mystical intuition or artistic inspiration. It is through this vision that the dreamer is able to foresee as yet nonexistent realities, discovering symbolic *corals, beaches, and groves* where others see only void or impossibility. The metaphor of the journey, which runs through this entire development, forges a symbolic bridge with the Portuguese epic tradition, but transfigures the meaning of maritime adventure: it is no longer a question of discovering physical lands, but of exploring uncharted spiritual territories.

Cognizant of Portugal's decline, Pessoa attempted to rewrite his homeland through the lens of a critical Sebastianism, albeit through transcendent means. In his *Mensagem* to his compatriots, he questions them in an evocative tone: "Who will come to live the truth / That King Sebastian is dead?" (2008, p. 108). Now, whether or not Pessoa is "a mystical nationalist, a rational Sebastianist" (2005,

p. 93), as he defined himself, the only affirmation contained in his discourse is that the last king of the Avis dynasty is dead and will not return. Pessoa's mystical-utopian nationalism, his declared Sebastianism, consists – in another sense – in valuing the attitude of he who failed as he attempted to give flight to a great dream. A figure touched by the *fever from beyond*, in Pessoa's eyes the king becomes a hero not of action, but of endurance. This is his symbolic Sebastianism. For the author of *Mensagem*, Sebastian is the very metaphor of the dream, representing not passive waiting, not the promise of the return of a Messiah who would miraculously restore the glory of the homeland, but a national myth that needed to be reviewed. In Pessoa's interpretation, the dead king lives on as a collective memory in the heart of Portugal, and it is his dream of greatness, his discontent, his restlessness in the face of an overwhelming reality, that the homeland should take up as an example of a different kind of madness: that of the malcontent, of he who dares dream big.

The dialectic between death and resurrection that presides over Pessoa's Sebastianism reveals a sophisticated understanding of the mechanisms through which national myths are perpetuated and renewed. By stating categorically that King Sebastian is dead and will not return, Pessoa unshackles the Sebastianist myth from its naive literalness and elevates it to the symbolic plane. It is an operation of demystification that is simultaneously an operation of remystification: the myth as a superstitious belief is destroyed so that it can be recreated as an operative symbol. The rational Sebastianism of which the poet speaks consists precisely in this ability to use the psychic energy of the myth without adopting its fantastical dimension. The *fever from beyond* that marks the king is not only an individual biographical trait, but an anthropological constant that defines the specific nature of the Portuguese man.

This fever is manifested historically in different forms – maritime expansionism in the 16th century, Sebastianist messianism in the 17th and 18th centuries, cultural nationalism in the 20th century – but always retains the same essential structure: the rejection of present mediocrity in the name of future greatness. From Pessoa’s perspective, the madness of the malcontent is the hallmark of historical creativity: what sets creative nations apart from those that are merely copycats.

It is no coincidence that Pessoa ends his *Mensagem* with “Nevoeiro” (Fog), a poem depicting his contemporary Portugal as a kind of in-between place, a land *without king or law, without peace or war*, where sparks of past glory still flicker, but where a decadent present spreads a dull light that no longer flares up, like a faltering will-o’-the-wisp. The only way this ambivalent situation could be overcome was if a strong wind rose up, scattering the clouds of fog. In other words, it was time to stop waiting for the miraculous return of King Sebastian, to stop just watching ships, and to embark on a new grandiose project, whether artistic or of any other transcendent nature: “And once again let us conquer the Distance - / Of the sea or elsewhere, but let it be ours!” (2008, p. 100), says Pessoa in “Prece” (Prayer). It is, therefore through dreams and what they represent in showing a potential symbolic path of metamorphosis that Pessoa reinterprets the Sebastian myth in his own very personal way.

The final “Fog” of *Mensagem* does not refer only to the Myth of the Hidden One; rather, it refers to an existential category that defines the Portuguese condition at the crossroads of the 20th century. This fog has a particular ontological density, as it obscures not only the physical landscape, but the very foundations of the nation’s identity. Portugal appears as a country suspended between memory and expectation, between a glorious past that it can no longer actualize and a promising future that it cannot yet realize. The absence of

*king* and *law* suggests an institutional and moral void that goes far beyond the political dimension, pointing to a deeper crisis of collective values and references. The *dull light* of Portugal's present evokes the image of a civilization in decline, which still retains some traces of splendor but has lost its capacity for self-renewal. The will-o'-the-wisp – deceptive lights that lead wayfarers astray – symbolizes the illusions that still feed the national consciousness, preventing it from seeing the present reality clearly. The hope for a strong wind reflects the expectation of a radical regeneration capable of dispelling once and for all the mists that surround Portugal's destiny. The imperative *let us conquer Distance* reveals how Pessoa transposes Portugal's ancient expansionist vocation to the cultural and spiritual planes, converting geographical conquest into symbolic conquest.

Faced with the diminished status of Portugal in his day, Camões raises himself as the great hero of his epic; faced with the opacity of a homeland shrouded in fog, Pessoa raises himself as a symbolic King Sebastian, who would be responsible for elevating Portugal through the greatness and brilliance of art. Both poets, each in their own time and their own way, embody the figure of the creator who sets out to recreate the homeland through the poetic word. In Camões, this ambition is manifested through the construction of an epic monument that perpetuates the memory of Portugal's achievements; in Pessoa, it is revealed through the creation of a cultural mythology that reawakens the national imaginary. The parallels between the two figures are not merely circumstantial but respond to a structural need of Portuguese culture: to periodically find poet-prophets capable of reinterpreting the nation's destiny and proposing new horizons of meaning. This prophetic function of *poiesis*, in the etymological sense of the act of creation, is rooted, especially in Pessoa's case, in a sacerdotal conception of art that sees

the poet not only as a craftsman of verse, but as an interpreter of the signs of the times and a visionary of the future. In very different ways, both Camões and Pessoa take on this messianic vocation. The fundamental difference between the two lies in the nature of the project they propose: while Camões – despite his counter-discourse – still dreams of a renewal of maritime and imperial exploits, Pessoa aspires to a spiritual transmutation that will make Portugal the cradle of a new form of planetary consciousness. In both cases, however, poetry emerges as a prime instrument of national transformation, capable of achieving through symbolic means what political action has failed to achieve directly.

Ultimately, what this convergence of the two great monuments of Portuguese literature reveals is the perpetuation of a deep cultural wellspring that spans the centuries without losing its relevance. Far from being a mere historical curiosity, Portuguese messianism is an anthropological constant that is manifested in different forms depending on the times and circumstances. From Camões to Pessoa via the prophetic mediation of Vieira – whose messianic baroque transforms imperial theodicy into a hermeneutic system of interpreting history – as well as multiple 19th-century reinterpretations, the Portuguese collective imagination reveals a surprising capacity for renewal while preserving itself, transforming itself while maintaining its essential identity. Between Camões' epic and Pessoa's lyricism, the 17th-century Jesuit operates a conceptual alchemy that converts Sebastianist expectation into prophetic rationalization, foreshadowing the strategy by which the author of *Mensagem* will make historical melancholy a subject of poetic transcendence. This dialectic between continuity and change, between tradition and innovation, between fidelity to the past and openness to the future, is perhaps the most distinctive feature of Portuguese culture, and what allows it to survive the most serious

crises without losing its essence. *Os Lusíadas* and *Mensagem*, mediated by Vieira's prophetic architecture, offer us not only an overview of the evolution of Portuguese literature, but perhaps a hermeneutic key to understanding the mechanisms through which a small nation managed to create one of the richest and most original cultural traditions on the periphery of Europe.

Vieira's alignment with the Joachimite tradition, while never explicitly assumed, is revealed through a cluster of textual and conceptual clues that bring him closer to the trichotomous view of history elaborated by the Calabrian abbot in the 12th century. Just as Joachim of Fiore had prophesied the arrival of an Age of the Holy Spirit that would succeed the ages of the Father and the Son, Vieira announces the advent of a Fifth Empire, to represent the earthly consummation of the kingdom of God, giving Portugal the role of providential instrument of this final transfiguration of human history. This eschatological perspective, which sees in the succession of earthly empires a gradual unfolding of the divine plan of salvation, builds a conceptual bridge between medieval Joachimite messianism and the messianic nationalisms of modernity, of which Portuguese Sebastianism is one of the most complete examples. Vieira's originality lies in his ability to update this ancient prophetic tradition through a sophisticated scriptural hermeneutics that turns Bandarra's folk verse into a kind of Lusitanian Apocalypse, revealing the ultimate secrets of history. It is precisely this articulation between theological erudition and popular inspiration that makes Vieira a fitting link between the Camões epic – still marked by the ideals of medieval Christian chivalry – and the lyric poetry of Pessoa, already oriented towards a spiritualized conception of the nation's mission.

The hermeneutic triangle formed by Camões, Vieira, and Pessoa thus reveals an unbroken underground source at a far deeper level than all the differences in era, style, and literary genre, manifesting

the continuation of a Joachimite cultural wellspring running secretly throughout the history of Portuguese consciousness. While Camões still celebrates the navigating knights who spread *faith and empire across seas never before sailed*, Vieira transfigures these same mariners into unconscious precursors of a spiritual empire that will make Lisbon the new Jerusalem on Earth, while Pessoa finally sublimates both visions into a cultural utopia that converts national messianism into an aesthetic program of planetary scope. This evolution – from Camões’ territorial empire to Vieira’s spiritual empire and Pessoa’s cultural empire – bears witness to a progressive spiritualization of Portugal’s messianic ideal, which, retaining its galvanizing force, is gradually transferred from the political/military plane to the mystical/poetic plane. The Joachimite tradition thus provides the theological substrate for us to understand this secular metamorphosis, revealing how the Portuguese dream of an exceptional destiny is nourished by doctrinal sources that are far older and deeper than a superficial analysis might suggest, rooted in a providentialist conception of history that makes each era a preparation for the next and each chosen people an instrument of the progressive revelation of the absolute.

RECEIVED: 03/06/2025

APPROVED: 15/08/2025

## REFERENCES

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisbon: Gradiva, 2010.

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

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, 2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

VIEIRA, Pe. Antonio. *Obra completa de Padre António Vieira. Tomo 3 – Vol I: História do Futuro e voz de Deus ao mundo*. Lisbon: Loyola, 2015.

### SHORT BIO

**RAFAEL SANTANA** is a professor of Portuguese literature at the Federal University of Rio de Janeiro and holds a PhD in Portuguese literature from the same university, with a thesis on the prose and literary correspondence of Mário de Sá-Carneiro. His research interests focus mainly on Decadentism, Modernism, and the echoes of the *fin de siècle* in contemporary literature, in terms of both prose and poetry. He is also a psychoanalyst and, over the last three years (2022-2025), has focused mainly on the interrelationships between literature, psychoanalysis, and the visual arts.

---

## Há futuro antes do fim do mundo: a fala do Velho do Restelo e o colapso climático

*There is a future before the end of the world: the speech of the Old Man of Restelo and the climate collapse*

Kigenes Simas

Universidade Federal do Amazonas

### DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1410>

### RESUMO

A fala do Velho do Restelo em *Os Lusíadas* faz vários presságios sobre o futuro do reino português caso a empresa colonial continue. O tempo histórico, tal como ele é vivido pelo Velho, está caminhando para uma catástrofe. Em nossos dias, a possibilidade de um colapso ambiental planetário também se apresenta como uma corrida em direção ao abismo. O presente artigo busca relacionar a fala do Velho do Restelo com os desafios que a crise climática nos coloca.

**PALAVRAS-CHAVE:** Camões; Velho do Restelo; Crise climática.

### ABSTRACT

The speech of the Old Man of Restelo in *Os Lusíadas* makes several predictions about the future of the Portuguese kingdom if the colonial enterprise continues. The historical time, as experienced by the Old Man, is heading towards catastrophe. In our days, the possibility of a global environmental collapse also presents itself as a race towards the abyss. This article seeks to relate the speech of the Old Man of Restelo to the challenges posed by the climate crisis.

**KEYWORDS:** Camões; Old Man of Restelo; Climate crisis.

É conhecida a passagem do Canto IV de *Os Lusíadas* em que um Velho de aspecto venerando faz uma crítica contundente à empresa colonial, falando a partir do rastro de dor e desamparo deixado (aos pobres) à beira da praia durante a partida das naus de Vasco da Gama à Índia. Leiamos a estrofe inicial:

Ó glória de mandar, ó vã cobiça  
Desta vaidade a quem chamamos Fama!  
Ó fraudulento gosto, que se atiça  
Cũa aura popular, que honra se chama!  
Que castigo tamanho e que justiça  
Fazes no peito vão que muito te ama!  
Que mortes, que perigos, que tormentas,  
Que crueldades neles experimentas!  
(*Lus.*, IV, XCV).

A fala do Velho está dentro da narrativa de Vasco da Gama feita ao rei de Melinde, contando os desdobramentos históricos que permitiram a viagem lusa. No interior do poema épico, o capitão português é o (inter)locutor, ou veículo, do discurso do Velho, direcionando-o ao rei mulçumano.

Trata-se de uma narrativa sobre o passado – em relação ao tempo da enunciação do Gama – que elabora também o horizonte de expectativa de alguém do povo sobre as consequências futuras da empresa colonial para aqueles que serão mais atingidos, em Portugal, com o ônus do processo, a saber, os mais pobres.

Há, portanto, uma relação entre passado e futuro convergindo e divergindo na fala do capitão português ao rei mulçumano: as expectativas do Velho, baseadas em sua experiência, não condizem com o trânsito entre glória passada e futura que perfaz o discurso do Gama. O que se apresenta no discurso do Velho é uma fratura – in-

terior à fala do capitão – entre o espaço da experiência e o horizonte de expectativa quando considerados sob outra perspectiva.

Tendo em vista essa fratura, é interessante lermos a maneira como o historiador Reinhart Koselleck, em seu livro *Futuro Passado*, pensa a relação entre experiência e expectativa no decurso da história: “no processo de determinação da distinção entre passado e futuro, ou, usando-se a terminologia antropológica, entre experiência e expectativa, constitui-se algo como um ‘tempo histórico’” (Koselleck, 2012, p. 15-16). Ao definir essas categorias, o historiador alemão nos diz:

a experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados (...) a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou curiosidade fazem parte das expectativas e as constituem (Koselleck, 2012, p. 309-310).

Koselleck situa o tempo histórico entre a incorporação, no presente, de múltiplas camadas de acontecimentos passados e o horizonte de expectativa elaborado a partir desse processo. Partindo de tais categorias, o historiador analisa o modo como a expectativa pelo fim do mundo, durante as guerras religiosas na Europa do século XVI e XVII, produziu uma sensação de urgência em que o tempo pareceu comprimir o passado e o futuro sob o mesmo horizonte apocalíptico: “Lutero dizia mais frequentemente que o fim deveria ser esperado para o próximo ano ou mesmo para o ano em curso” (Koselleck, 2012, p. 25).

Essa aceleração histórica que relaciona ascensão do capitalismo mercantil com a expectativa pelo fim do mundo está presente na fala do Velho do Restelo. Ainda que ele não trate diretamente da

aniquilação terrestre, a ideia de que a ambição mercantil marcava um tempo acelerado e direcionado para catástrofe atravessa sua fala.

Na perspectiva de Koselleck, o tempo inaugurado pelas guerras religiosas e pelas empresas coloniais europeias estava orientado pela expectativa de direcionar o mundo ao seu fim – no sentido de finalidade e de finalização. Tratava-se, portanto, de conduzir a história ao seu fim providencial, e não somente de interpretar os seus sinais: “Lutero viu o Anticristo sentado em um trono sagrado; para ele, Roma era a Babilônia prostituída, ao passo que os católicos viram em Lutero o Anticristo” (Koselleck, 2012, p. 27). Desse modo, segundo o historiador alemão, as guerras religiosas europeias foram, a um só tempo, mercantilistas e apocalípticas.

O estatuto dessa estrutura temporal se transforma, ainda segundo o autor, a partir da Revolução Francesa. Para marcar tal transformação, o historiador alemão dá um salto de trezentos anos e contrapõe o discurso luterano ao do revolucionário Maximilien Robespierre:

façamos uma pausa e contemplemos trezentos anos à frente. A transformação na estrutura temporal, nesse período, é nosso tema. Em dez de maio de 1793, em seu famoso discurso sobre a Constituição revolucionária, Robespierre declara: ‘É chegada a hora de conclamar cada um para o seu verdadeiro destino. O progresso da razão humana preparou essa grande Revolução, e vos sois aqueles sobre os quais recai o especial dever de acelerá-la’. A providencial fraseologia de Robespierre não é capaz de dissimular que o horizonte de expectativa alterou-se. Para Lutero, a abreviação do tempo é um sinal visível da vontade divina de permitir que sobrevenha o Juízo Final, o fim do mundo. Para Robespierre, a aceleração do tempo é uma tarefa do homem, que deverá introduzir os tempos da liberdade e da felicidade, o futuro dourado (Koselleck, 2012, p. 17).

A sobreposição entre dois modos providenciais de interpretar a história, o de Lutero e o de Robespierre, evidencia uma mudança na relação entre espaço da experiência e horizonte de expectativa. Acelerar o tempo, para os sujeitos históricos em questão, não tinha como horizonte o mesmo futuro. Em todo caso, para ambos a história teria um sentido, seja o caminho da redenção para Lutero, seja o da infinita perfectibilidade humana para Robespierre.

Nós, leitores contemporâneos, não participamos integralmente do sentido providencialista da história, pois ainda que possamos esperar uma redenção religiosa para o sentido histórico ou um horizonte de progresso infinito, as catástrofes climáticas se apresentam, cada vez mais, como um limite ao sonho ilimitado da razão ou da fé de conduzir a história a um termo que a finalizaria de modo totalizante. Isso porque, como bem analisa o filósofo Rodrigo Nunes em seu ensaio *O luxo do comunismo*, o colapso das condições de vida na terra não apresenta nenhuma teleologia, pois:

o fim que a crise ambiental nos fala não tem nenhum sentido escatológico (redenção, revelação, juízo final, telos). Sendo a obliteração de toda capacidade humana de atribuir sentido, ele é propriamente falando sem sentido. Ele é simplesmente ideia de que o prazo que a humanidade teria para resolver seus problemas, desenvolver suas aptidões ou realizar seus desejos pode ser unilateralmente abreviado, como num exame em que o tempo se esgotasse antes de conseguirmos responder todas as questões. Não é, portanto, um fim, mas apenas a interrupção que nos surpreenderia no meio de nossas mais baixas tarefas, bem como de nossos mais elevados projetos (Nunes, 2014, p. 5).

O conceito de interrupção, enquanto fim descolado da vontade e do tempo humanos, põe em cena a questão da morte no cerne da relação entre vida e história. Se não houver nem redenção e nem progresso, mas somente o colapso existencial como futuro, ainda

há motivo para insistirmos em sustentar algum sentido para ação histórica?

A partir dessa questão, importa notarmos que a fala do Velho do Restelo apresenta um horizonte de expectativa no qual o tema clássico da condenação da ambição humana – elaborado no poema como espaço da experiência – encontra o instante no qual um acontecimento histórico faz emergir o presságio de uma catástrofe:

A que novos desastres determinas  
De levar estes Reinos e esta gente?  
Que perigos, que mortes lhe destinas  
Debaixo dalgum nome preminente?  
Que promessas de reinos e de minas  
D'ouro, que lhe farás tão facilmente?  
Que famas lhe prometerás? Que histórias?  
Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?  
(*Lus.*, IV, XCVII).

Os desastres são novos e, portanto, imprevisíveis, porém, o seu alcance não: os primeiros a sofrerem suas consequências no reino português serão os mais pobres. O Velho está falando em meio a gente pobre, os seus presságios não são uma avaliação das consequências para o reino em abstrato, o que o interessa é denunciar como os efeitos deletérios da máquina mercantil – que se fazem sentir entre os que ficaram na praia – irão alcançar a todos. Na verdade, é a partir da perspectiva dos pobres que ficaram (e dos que partiram) que tal máquina pode revelar, no poema, o seu caráter destrutivo.

No discurso do Velho, há uma diferença entre quem faz uso da máquina e quem é moído por ela. Dessa forma, mesmo que no final ambos naufraguem, o efeito do naufrágio não será o mesmo. Rodrigo Nunes, no ensaio anteriormente citado, trata da catástro-

fe ambiental promovida pelo sistema capitalista atual em termos semelhantes:

se é verdade, como se diz, que a mudança climática põe todos os habitantes do planeta ‘no mesmo barco’, isto significa apenas que assim como no Titanic, não estamos todos neste barco do mesmo modo. Pelo contrário, a questão ambiental evidencia diferenças claras quanto à distribuição de recursos, custos e efeitos. A distribuição dos recursos marca divisões tanto entre países e regiões do mundo quanto internas à países e mesmo cidades: alguns consomem muitos recursos enquanto outros consomem muito poucos. O mesmo vale para os custos, que se distribuem segundo linhas desiguais. O passivo ambiental e social da exploração de novos recursos cai desproporcionalmente sobre alguns países (o petróleo na Nigéria), regiões (as hidrelétricas na Amazônia) e, principalmente, um determinado tipo de população (sub-humanos e não humanos); os lucros e benefícios vão desproporcionalmente para países, regiões e grupos mais ricos (Nunes, 2014, p. 7).

Sendo assim, a fala do Velho nos alcança não apenas por conta da crítica à máquina mercantil, mas, sobretudo, pelo modo como ela expõe o movimento aniquilador (de reinos, mundos, sujeitos) que ela pressupõe para existir.

Dessa forma, se o nosso futuro e aquele pressagiado pelo Velho não são os mesmos, afinal um poema épico do século XVI está lidando com outro tipo de catástrofe, com escalas e conjunturas diferentes das nossas, nem por isso o efeito de devastação que ele associa à emergência histórica da empresa colonial nos é indiferente.

Ao contrário, é a relação entre espaço da experiência e o horizonte de expectativa presente na fala do Velho que nos permite analisar, de outra maneira, a pergunta sobre a tarefa de sustentar um sentido para ação histórica em tempos de colapso ambiental anunciado.

À beira da praia, enquanto as naus partem para subordinar a natureza e os povos à lógica mercantil, a personagem de Camões faz emergir uma poética dos corpos vulneráveis que estão, logo de saída, expostos ao fim, não das condições de vida em geral, mas de seus modos de vida. É claro que o Velho, as crianças e mulheres portuguesas não irão sofrer as mesmas consequências dos povos colonizados. Não se trata de equivaler os genocídios ameríndios e o sistema escravista no continente africano, por exemplo, com o rastro de exploração e violência promovido pelo Estado monárquico contra os pobres em Portugal. Não há medida comum para a destruição de mundos, no entanto, a perspectiva do Velho por estar assentada na fragilidade do seu corpo diante da máquina mercantil elabora o problema da produção de sentido em meio ao fim: por termos um corpo exposto à catástrofe é que se faz necessário constituir o espaço da experiência e o horizonte de expectativa a partir do qual nós a interpelamos e direcionamos nossa ação histórica em contraponto a ela. Desse modo, ainda que haja a interrupção abrupta de nossas condições de vida, tal fim terá sido incorporado como espaço de luta e não como força inapelável que nos constrange os corpos e a história.

A constituição de tal espaço, pensado a partir da fala do Velho do Restelo, também nos coloca o problema da atualidade da poética camoniana. Tal questão é muito bem formulada no ensaio “A máquina do mundo”, escrito por João Adolfo Hansen para o ciclo de conferências *Poetas que pensaram o mundo*, organizado por Adauto Novaes<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> O ciclo de palestras foi organizado em 2003, com apresentações no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de São Paulo. As palestras foram realizadas por 16 críticos, cada um leu um ensaio de sua autoria dedicada a um poeta, o ensaio de Hansen é voltado para lírica e épica camoniana. Todos os ensaios foram publicados pela Companhia das Letras em 2005 em um livro homônimo.

Nesse texto, o crítico e teórico da literatura apresenta uma hipótese para atualidade dos poemas de Luís de Camões, marcando, porém, uma diferença entre o tempo do poeta e o nosso:

lemos Camões talvez interessados pela tópica do desconcerto do mundo<sup>2</sup>, que é o tema da nossa vida enquanto estamos aí e duramos na presença do nosso presente, sofrimento sem sentido e sem redenção. E porque ainda somos mortais e não temos respostas para a angústia, a melancolia de Camões pode comover. De todo modo, a descontinuidade entre o seu tempo e o nosso não pode ser esquecida, pois é determinante do sentido da sua poesia. Talvez, sugere a leitura de hoje – todo esforço humano seja fútil e inútil e irracional, quando observado do ponto de vista da morte, que é nada e nenhum. Talvez – sugeriria a leitura do seu tempo – o que aparece como irracionalidade da vida bem pode ter um sentido secreto e providencial que a simples razão humana não alcança. Porque Camões é cristão e acredita – ou pelo menos sabe disso intelectualmente – que todo ente, porque é finito, está sujeito ao mal moral ou natural. A finitude torna impossível ao homem escapar ao mal como sofrimento; no entanto, como cristãmente o mal não é imanente à estrutura ontológica do mundo (...) o desconcerto do mundo é uma falta de Bem ou uma inadequação que decorre, enfim, da liberdade e finitude humanas: ‘cá, neste labirinto, onde a nobreza/ com esforço e saber pedindo vão/

---

<sup>2</sup> Dentre os vários comparecimentos dessa tópica na poesia camoniana, destacamos o soneto: “Tanto em meu estado acho incerto / que em vivo ardor tremendo estou de frio; / Sem causa justamente choro e rio, o mundo todo abarco e nada aperto / é tudo quanto sinto um desconcerto” (Camões, 1973, p. 118) e a famosa esparsa ao desconcerto do mundo: “ Os bons vi passar / No mundo graves tormentos / E para mais me espantar, / os maus vi sempre nadar / Em mar de contentamos / Cuidando alcançar assim / O bem tão mal ordenando / Fui mau, mas fui castigado / Assim que só para mim o mundo foi concertado” (Camões, 1973, p. 286). Para uma leitura introdutória do tema ver: Franco (2011, p. 312-316).

às portas da cobiça e da vileza/’, como diz no soneto. Mas há bem.  
(Hansen, 2005, p. 174)

Nessa passagem, Hansen relaciona a atualidade dos poemas de Camões a uma fratura temporal. O sentido da morte para o poeta e para os leitores atuais não é o mesmo, no entanto: “porque ainda somos mortais e não temos respostas para a angústia, a melancolia de Camões pode comover” (Hansen, 2005, p. 174).

Os sentidos da morte no quadro cristão do século XVI e na atualidade formam, segundo o autor de *A Sátira e o Engenho*, uma alternativa entre dois, talvez, ou, bem somos nós que inutilmente atribuímos significados ao mundo, tendo em vista que a morte os engolfa no nada, ou, por outro lado, como estava sugerido no tempo do poeta, existe uma razão por detrás dos sentidos mundanos organizando e ordenando o cosmos. Desse modo, para Hansen – seja qual for a nossa escolha enquanto leitores – no tempo da escrita dos poemas o sentido providencial estava dado.

Mas será que o sentido dado (seja para nós, seja para Camões) não atribui à morte um valor de verdade contra o qual toda produção de sentido se chocaria, aniquilando-se no processo?

De qualquer forma, se analisarmos a lírica camoniana, veremos que o tema do desconcerto do mundo, por exemplo, não se apresenta apenas como ausência de um sentido transcendente (o Bem na análise de Hansen) que tornaria a existência incompreensível. Na verdade, o amor cantado por Camões se move e emerge no desconcerto, tal como podemos ler no segmento inicial da Canção sétima,

Manda-me Amor que cante docemente  
o que ele já em minh’alma tem impresso  
com pressuposto de desabafar-me;  
e porque com meu mal seja contente,  
diz que ser de tão lindos olhos preso,  
contá-lo bastaria a contentar-me.  
Este excelente modo de enganar-me  
tomara eu só de Amor por interesse,  
se não se arrependesse  
co a pena o engenho escurecendo.

Porém a mais me atrevo,  
 em virtude do gesto de qu'escrevo;  
 e se é mais o que canto que o qu'entendo,  
 invoco o lindo aspeito,  
 que pode mais que Amor em meu defeito.  
 (Camões, 1973, p. 250).

Um excerto que começa com a força do Amor sobre o amante termina com a invocação de um “lindo aspeito / que pode mais que Amor em meu defeito”. Se há bem sendo visado nesse segmento do poema, ele não está, como na análise do professor da USP, para além dos desconcertos da vida finita, mas na implicação dela com tais desconcertos por meio da escrita e da experiência amorosa. Dessa forma, se escrever é cantar mais do que se entende, não o é para superar o entendimento humano em direção a uma razão superior capaz de ordenar as confusões do Amor, e sim para mover a relação com o “lindo aspeito” (a amada) para além das paixões que a entidade divina imprimiu na alma: a escrita se constitui aqui não como desabafo de um *pathos* que a alma seria portadora, mas como transporte (movência passional) da relação amorosa na trama da linguagem. Por isso, escrever a relação com a amada no poema não é habitar um segmento de verdade, cujo sentido seria revelado ao término da vida humana na terra, mas experimentar, por atrevimento, a equivocidade da escrita poética e da relação amorosa que por meio dela se entretetece: se o poema se equivoca em relação à experiência que nele se desdobra, é porque somente por meio do equívoco o amor se manifesta.

Sem atrevimento, portanto, não há poema e nem relação. Mas a que se atreve o sujeito na escrita? A estar sujeito não à própria vontade de escrever ou de amar, mas do afeto que o impele à vivência de tais gestos. Como bem formula o excerto da canção, a escrita não é um modo de contar o que se sente, mas de sentir o que se con-

ta. Sendo assim, o poema não formula o domínio do Amor ou da amada sobre o amante, e sim o espaço de emergência no qual eles se relacionam. Tal espaço não diz respeito às intenções representacionais de um sujeito (seja ele pensado como um eu lírico ou como reflexo de um autor biográfico), pois são as relações entretecidas no poema que produzem as posições subjetivas nas quais a voz lírica se enuncia, e não o contrário: o sujeito na canção camoniana é uma posição relacional que varia de acordo com o intervalo ou segmento do poema considerado. Dito de outro modo, o sujeito é efeito das relações de linguagem que perfazem o poema, e não seu agente: se há agência do eu lírico na canção, ela se traduz no gesto de se deixar atravessar e constituir por tais relações. Por isso, quando falamos de afetos que impelem o poema, não estamos tratando dos que levam um sujeito a escrever, mas daqueles que constituem uma variedade de posições subjetivas como seu efeito.

Sendo assim, se a máquina mercantil funciona na fala do Velho como um efeito que direciona os sujeitos históricos em direção a uma série de desastres, o Amor cantado na lírica (mas também em *Os Lusíadas*) propõe outro tipo de efeito. Estar sujeito à relação amorosa, no poema, é constituir em si e para si um espaço da experiência e um horizonte de expectativa no qual afetar e ser afetado são movimentos simultâneos. A voz lírica elabora posições subjetivas a partir desse jogo de afeções.

Por isso, a ideia de um sentido dado a priori, cujo fundamento seria incognoscível (em termos religiosos) ou inexistente (como seria para nós segundo a leitura de Hansen), não está posta na Canção. Seja qual for a natureza do sentido do mundo, ele só mobiliza a voz lírica como efeito dos afetos. Tais afetos, como o sentido que eles movem, são fundamentalmente relacionais e como tal não podem ser avaliados fora das relações que entretecem.

Daí que a atualidade dos poemas camonianos não esteja vinculada somente ao fato de sermos mortais, como ele o foi, e precisarmos de respostas para angústia de estarmos vivos: o que comove na poética de Camões, ainda hoje, é a forma como ela move as afecções da vida. Um ponto central que percorre a lírica e a épica camoniana é a maneira como elas figuram uma experiência tão inapelável quanto a morte: estar vivo é ser afetado.

Não por acaso, o Velho contrapõe em sua fala a vaidade e o excesso de ambição ao valor da vida:

Já que nesta gostosa vaidade  
Tanto enlevas a leve fantasia,  
Já que à bruta crueza e feridade  
Puseste nome, esforço e valentia,  
Já que prezas em tanta quantidade  
O desprezo da vida, que devia  
De ser sempre estimada, pois que já  
Temeu tanto perdê-la Quem a dá:  
(*Lus.*, IV, XCIX).

É preciso que não esqueçamos que o discurso do Velho está dentro da narrativa de Vasco da Gama ao rei de Melinde, um rei mulçumano que pede ao capitão que cante os feitos do reino luso. A fala do Gama, por sua vez, está dentro da voz épica que canta *Os Lusíadas*. No Canto III, o narrador épico pede à musa Calíope que o ajude a contar o que disse o capitão ao rei: “Agora tu, Calíope, me ensina / O que contou ao Rei o ilustre Gama;” (*Lus.*, III, 1, 1-2).

Pedir a inspiração da musa, além de ser um *topos* da poesia épica, é também um prelúdio que anuncia o caráter elevado do que será cantado nesses versos. A musa deve adequar a eloquência do poeta ao tema e, ao mesmo tempo, fazê-lo cantar como se fosse o ilustre capitão contando ao rei a grandeza dos lusitanos.

É dentro dessa cadeia de vozes grandiloquentes que o Velho aparece. Ele afeta esse discurso com uma perspectiva segundo a qual “o esforço e a valentia” da empreitada lusitana ganha outros nomes como: “cruzeza e feridade”. A troca de nomes entre o elevado e o baixo, a grandeza e a pequenez, não afeta apenas o terreno dos valores. A fala do Velho não está questionando somente o sentido geral da trajetória histórica portuguesa, mas avaliando tal história do ponto de vista da estima pela vida.

Não se trata, no entanto, de uma defesa da vida em abstrato, e sim de situar o dizer no corpo de quem o diz: uma voz feita só de experiências pode avaliar, por meio da sua vida precária, os efeitos causados pela máquina mercantil.

O Velho, porém, é um ser de linguagem incorporado à voz de Vasco da Gama da mesma forma como a voz épica os incorpora e, por meio dela, nós leitores incorporamos os três.

Voltemos ao modo como o historiador Reinhart Koselleck conceitua o espaço da experiência: “a experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados” (Koselleck, 2012, p. 309-310). O Velho da épica camoniana nunca foi uma pessoa de carne e osso, mesmo que tenha sido baseado em uma, mas o evento com o qual ele se depara existiu. Há uma escolha, uma deliberação ética e estética, em fazer falar esse acontecimento através de uma voz velha e precarizada.

Qual efeito e quais afetos são mobilizados nessa fala, na medida em que ela fratura o discurso do Gama? A questão diz respeito ao tipo de relações que ela entretence com esse discurso.

Entre os acontecimentos contados por Vasco da Gama ao rei de Melinde está a batalha de Aljubarrota. Trata-se da batalha, liderada por Dom João I, na qual os portugueses vencem os castelhanos e frustram os planos do Rei Leão de Castela de anexar Portugal aos

seus domínios. No prelúdio do conflito, Nuno Álvares, aristocrata, general dos exércitos portugueses, em um discurso em que exalta a coragem diante do inimigo, condena a covardia de quem se recusa a guerrear:

Como?! Desta província, que princesa  
 Foi das gentes na guerra em toda parte,  
 Há-de sair quem negue ter defesa,  
 Quem negue a Fé, o amor, o esforço e arte  
 De Português, e por nenhum respeito  
 O próprio Reino queira ver sujeito?  
 (*Lus.*, IV, XVI).

Na fala do general português, a condição para ser sujeito do seu reino é não se curvar ao jugo estrangeiro. O sujeito seria aquele que é, ao mesmo tempo, súdito e ator da ação histórica que possibilitaria a emancipação portuguesa contra os interesses de Castela. Dentro desse discurso, a figura de Dom João I é exaltada:

Rei tendes tal que, se o valor tiverdes  
 Igual ao Rei que agora alevantastes,  
 Desbaratareis tudo o que quiserdes,  
 Quanto mais a quem já desbaratastes.  
 E se com isto, enfim, vos não moverdes  
 Do penetrante medo que tomastes,  
 Atai as mãos a vosso vão receio,  
 Que eu só resistirei ao jugo alheio.  
 (*Lus.*, IV, XVIII).

Há três elementos em correlação nessa fala: rei, povo e força desbaratadora. Nuno Álvares convoca os soldados portugueses a inscrever a si mesmos na grandeza que emanaria do rei e se desdobraria na história caso eles se tornem sujeitos de tal processo. Em contraste

com essa forma de se subjetivar historicamente, está a preocupação das mulheres diante do conflito:

Estavam pelos muros, temerosas  
E de um alegre medo quase frias,  
Rezando, as mães, irmãs, damas e esposas,  
Prometendo jejuns e romarias.  
Já chegam as esquadras belicosas  
Defronte das imigas companhias,  
Que com grita grandíssima os recebem;  
E todas grande dúvida concebem.  
(*Lus.*, IV, XXVI).

As mulheres são sismógrafos da apreensão, ou iminência da brutalidade, que a guerra promove. Dado o contexto, é óbvio que elas não poderiam aderir ao discurso de Nuno Álvares e guerrear, no entanto, não se trata aqui da mera contraposição entre um suposto espírito guerreiro masculino e uma pretensa fragilidade feminina: elas revelam contra qual disposição corporal e subjetiva o discurso do general português se posiciona, pois sem renegar o medo da morte e da violência extrema não há como entrar na guerra. Tal renegação vacila em um momento do conflito no qual os homens experimentam a própria vulnerabilidade:

Quantos rostos ali se vêm sem cor,  
Que ao coração acode o sangue amigo!  
Que, nos perigos grandes, o temor  
É maior muitas vezes que o perigo.  
E se o não é, parece-o; que o furor  
De ofender ou vencer o duro imigo  
Faz não sentir que é perda grande e rara  
Dos membros corporais, da vida cara.  
(*Lus.*, IV, XXIX).

Fora do furor do combate, a fragilidade dos corpos expostos à violência poderia fazer com que os soldados sentissem a si mesmos enquanto sujeitos expostos à morte. É a experiência das mulheres, deslocadas em relação ao discurso beligerante e ao furor guerreiro, que nos faz experimentar de outra forma o temor “maior muitas vezes que o perigo” que acossa o corpo dos soldados sem poder se manifestar. Isso porque é a presença delas que apresenta a contraface do discurso de Nuno Álvares: tomar as rédeas da história, segundo a proposta do general, é esquecer de sentir-se como corpo finito. Nesse sentido, o corpo político organizado em torno da figura de Dom João I é uma abstração, cuja matéria não é outra se não os corpos frágeis e mortais dos súditos. A fala do aristocrata promete que a manutenção e expansão territorial do reino é uma forma de estender a vida para além da morte singular de cada um.

Desse modo, a cena posterior a essa, quando os Castelhanos derrotados maldizem a guerra, pode ser lida em correlação com a cena das mulheres:

Alguns vão maldizendo e blasfemando  
Do primeiro que guerra fez no mundo;  
Outros a sede dura vão culpando  
Do peito cobiçoso e sitibundo,  
Que, por tomar o alheio, o miserando  
Povo aventura às penas do Profundo,  
Deixando tantas mães, tantas esposas,  
Sem filhos, sem maridos, desditosas.  
(*Lus.*, IV, XLIV).

Não é só a guerra que é condenada pelo inimigo derrotado, mas, sobretudo, a ambição promovida pelos reinos de tomar o alheio e submeter os demais povos à violência. Esse discurso, por estar na boca dos vencidos, pode parecer não dizer respeito aos vencedores,

no entanto, ele retorna na boca do Velho do Restelo quase que nos mesmos termos, mas dessa vez não para condenar a guerra, e sim a empresa colonial:

Oh, maldito o primeiro que, no mundo,  
Nas ondas vela pôs em seco lenho!  
Dino da eterna pena do Profundo,  
Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!  
Nunca juízo algum, alto e profundo,  
Nem cítara sonora ou vivo engenho  
Te dê por isso fama nem memória,  
Mas contigo se acabe o nome e glória!  
(*Lus.*, IV, CII).

O Velho propõe o esquecimento como forma de condenação ao primeiro que pôs velas em um lenho da mesma forma que os Castelhanos condenam o primeiro a fazer a guerra. Ambos, porém, ao condenar os que inicialmente praticaram os gestos que os jogaram em desgraça estão, na verdade, condenando os efeitos destrutivos do poder monárquico e seus desdobramentos.

Dessa forma, Velho, mulheres e inimigos derrotados compõem um coro de contrários que, no discurso do Gama, funciona como interrupção momentânea da exaltação da pátria e seus feitos. Interromper momentaneamente o discurso de exaltação dos feitos não significa fazê-lo cessar por instantes, mas deslocar-se em relação a ele e abrir outro do modo de se relacionar com o que ele diz.

Uma interrupção que na verdade é deslocamento põe em questão a proposta de Nuno Álvares sobre os modos de se fazer sujeito da e na história. O ponto aqui não é simplesmente uma contraposição ao providencialismo monárquico defendido pelo general português. A questão é que o contínuo histórico que fazia com que as vidas dos

súditos fossem tomadas como meios para realização desse ideal de grandeza é fraturado pela fala do Velho e suas ressonâncias.

Sendo assim, não é só a morte que põe em questão o valor do sentido atribuído à vida pelos vivos, como analisa João Adolfo Hansen, pois deslocar um discurso histórico não é uma questão de sentido, mas de relação. Daí que a atualidade da poética de Camões não prescindia da relação atual que teremos com ela: o que era o mundo para Camões e o que ele é para nós não está dado porque as forças históricas em ação na sua poesia e em nossa leitura estão abertas aos acontecimentos históricos e ao nosso modo de incorporá-los enquanto espaço da experiência.

Ler Camões, tendo vista a possibilidade de uma catástrofe climática, não é a mesma coisa de lê-lo sem que os desafios que ela nos propõe sejam considerados. Não há um contínuo histórico entre nós e o Velho, ou a escrita camonianiana, como bem assinala Hansen, mas é justamente a ausência de tal contínuo que está em questão nesse modo de interromper, por deslocamento, a fala de exaltação do imperialismo, ou desejo imperial do reino português. Dessa maneira, quais são os modos de interrupção e de continuidade ao qual estamos expostos?

Se como propõe o filósofo Rodrigo Nunes, o colapso climático não tem sentido teleológico, pois ele simplesmente interrompe as ambições e projetos humanos, talvez o horizonte de expectativa interrompido seja não o resultado inevitável do sistema capitalista, e sim a forma como a economia que ele rege nos toma em sua teleologia. Em outras palavras, o capitalismo quer nos levar ao colapso ambiental como se isso fosse um destino inelutável. Tal destino, no entanto, só existe para preservá-lo enquanto modelo socioeconômico que, supostamente, só poderia acabar junto com a existência humana na Terra.

Qual coro de contrários é possível articular, tendo em vista a tarefa de elaborar uma ação histórica que interrompa, desloque, um processo de destruição de mundos, cujo movimento – contínuo e imperial – nos atinge a todos? O discurso do Velho não apenas testemunha uma catástrofe contra a qual não haveria o que ser feito, ao contrário, ele a relaciona com seu corpo e com seu mundo, e suas frágeis consistências, para que a partir de tal fragilidade o corpo do império se mostre finito: não há glória de mandar e vã cobiça que não sucumba ao seu próprio movimento de destruição.

Os deslocamentos do discurso imperial elaborados em *Os Lusíadas* nos chegam hoje envoltos na fala de corpos frágeis e finitos para quem o mundo não é uma promessa de glória, mas seu meio de existência. Ouvir essas vozes e se articular com elas para produzir outro horizonte de expectativa é a tarefa histórica que nos cabe antes do fim do mundo.

RECEBIDO: 12/08/2025

APROVADO: 26/09/2025

## REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luis de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Atlântida, 1973.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980.

FRANCO, Marcia Arruda. Tema do desconcerto do mundo. In: SILVA, Vítor Aguiar e (Org.). *Dicionário Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 312-316.

HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.157-197.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira César. Rio de Janeiro: Contraponto-Ed. PUC-Rio, 2012.

MAFFEI, Luis. Facetas de uma ética revolucionária em Camões. *Relâmpago – revista de poesia 29-30*, Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, p. 9-20, 2012.

NUNES, Rodrigo. O Luxo do Comunismo. *In: COLÓQUIO OS MIL NOMES DE GAIA – DO ANTROPOCENO À IDADE DA TERRA*, 2014, Rio de Janeiro. *Textos dos palestrantes*. Rio de Janeiro, p. 1-16, set. 2014. Disponível em: <https://osmilnomesdegaia.eco.br/wp-content/uploads/2014/11/rodrigo-nunes.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2025.

### **MINICURRÍCULO**

**KIGENES SIMAS** é professor substituto de Teoria da Literatura da Universidade Federal do Amazonas. Doutor em Literatura comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

---

## **O movimento operário em crônicas de Eça de Queiroz: contradições de um “socialista sentimental”**

*The labor movement in chronicles by Eça de Queiroz: contradictions of a “sentimental socialist”*

João Roberto Maia

Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (Fiocruz)

### **DOI:**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1403>

### **RESUMO**

Análise de crônicas de Eça de Queiroz nas quais o autor trata de questões relativas ao movimento operário na Europa e nos EUA. O ensaio visa expor as contradições e impasses de Eça, um “socialista sentimental”, a respeito da luta de classes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eça de Queiroz; Crônicas; Classe operária.

### **ABSTRACT**

Analysis of chronicles by Eça de Queiroz in which the author deals with issues relating to the labor movement in Europe and the USA. The essay aims to expose the contradictions and impasses of Eça, a “sentimental socialist”, regarding the class struggle.

**KEYWORDS:** Eça de Queiroz; Chronicles; Working class

Reiteradas vezes, em seus textos jornalísticos, Eça de Queiroz ressaltou a importância, para o debate intelectual de seu tempo, das questões geradas pelo movimento operário na Europa, principalmente, e nos Estados Unidos, especificando um conjunto histórico de insatisfações sociais como uma das chaves interpretativas do mundo moderno. A meu ver, nesses escritos de imprensa, o ponto elucidativo é o descompasso entre, de um lado, a fragilidade de certas soluções propostas, cujo teor de escapismo de classe estava bem à vista em face dos antagonismos sociais no século XIX, e os preconceitos ditados por *parti pris* ideológico, e, de outro lado, a lucidez de um intelectual capaz de auscultar a sociedade de seu tempo, desvendando-lhe os problemas que mereciam estar na ordem do dia, e mesmo o eventual radicalismo prospectivo de certas considerações a respeito da luta de classes, fundado na captação de um processo real de radicalização das forças sociais em choque na Europa a partir da década de 1880. Vistas em conjunto, resguardados seus diferentes pesos, visão prospectiva radical e soluções conservadoras, preconceitos de classe e percepção aguda de questões sociais, cuja pertinência confere à reflexão densidade crítica, são posições contraditórias, desajustadas, mas inteligíveis enquanto expressões dos impasses de um escritor como Eça de Queiroz. Em suma, na análise comparativa de algumas crônicas que farei a seguir, meu interesse é o de desvelar e definir a dificuldade de o autor de *O mandarim* formar um ponto de vista mais desanuviado de impasses acerca do movimento operário e suas lutas.

Entre os primeiros textos de Eça de Queiroz, estão aqueles que ele escreveu em 1867 para o jornal *Distrito de Évora*. Já nesses escritos iniciais, o escritor assume o papel do intelectual que, preocupado com os problemas de seu tempo, rejeita a literatura sentimentalista, cujo descompromisso social constitui a razão mesma de sua esterilidade (cf. Coleman, 1980, p. 19-20). Em sintonia plena com a postura

adotada, está o artigo “Estudo social de Portugal em 1871”, prólogo das *Farpas*, e no qual condena, com veemência e bom humor, a literatura dada a platitudes, aos mais baratos clichês românticos, alheia à miséria dos operários e ao sofrimento nas aldeias (Queiroz, [19--a], v. 3, p. 966-968). A assunção de responsabilidades sociais, nutrida por um empenho de oposição às injustiças, não se resume para Eça à literatura, como se verifica em seus relatórios, já como cônsul de Portugal em Havana entre 1872 e 1874, em defesa dos *coolies* chineses, submetidos a um regime de trabalho massacrante, quase escravista, na então colônia espanhola de Cuba.

Neste ensaio, analisarei detidamente “O inverno em Paris”, cujo título foi dado pelo compilador, Luís de Magalhães, quando de sua publicação póstuma em livro, no ano de 1907, como parte das *Cartas familiares e bilhetes de Paris*. Antes, a crônica foi publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, de 21 a 25 de abril de 1885 (cf. Matos, 1993, p. 531). A importância do texto está no fato de que ele sintetiza, como nenhum outro texto de Eça, as contradições de seu autor sobre a realidade dos pobres e do movimento organizado dos trabalhadores.

A crônica dá notícias do último inverno em Paris, o qual possuiu “todas as condições para ser esplendidamente elegante e alegre” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1312). Os encantos naturais da estação estavam presentes – o frio rigoroso, a neve, “os lagos gelados”, “um sol claro e fino num céu de tons delicados”; enfim, o conjunto de “belezas inverniais” capazes de suscitar, “há dez anos”, o “famoso amor do prazer”, fórmula com que se traduzem o refinamento mundano e os deleites da sociabilidade franceses e, sobretudo, parisienses (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1312). Assim, no início, o tom da crônica é ameno, registrando sem compromisso o tipo ideal de inverno prazeroso e, por contraste, a tristeza do mesmo em sua mais recente vigência na capital da França. Por seu lado, a banalidade do assunto – a percebi-

da ausência das emoções e prazeres elegantes próprios do frio – não poderia receber tratamento expositivo diferente. Com efeito, a frivolidade da matéria casa bem com o tom brando da exposição. Porém, a certa altura, o cronista não deixa de indagar a razão da tristeza do inverno em Paris. “Por quê?”, pergunta e logo em seguida ele próprio responde, com algum pesar: naquele que lhe parece ser o motivo, não há somente generosidade, mas também “muito egoísmo, e algum medo” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1313). Daqui em diante, pela própria natureza dos assuntos que estarão em pauta – a miséria e a luta de classes –, o modo de expor não será o mesmo: o tom ameno inicial dará lugar a outro tom, por assim dizer, mais participativo, ditado por uma postura inquiridora e pela necessidade de o cronista assumir agora um ponto de vista (muito variável, como veremos). Ou seja, posta de lado a futilidade do tema inicial, os novos assuntos têm a consistência necessária para exigir uma abordagem na qual a parte de comprometimento do escritor como cidadão é decisiva, não obstante a preservação da leveza característica de texto publicado em jornal.

A razão do comedimento festivo no inverno parisiense foi a miséria social, que em alguns países da Europa já apresentava face múltipla, desde a “massa desintegrada”, a qual, na expressão de Marx, constituía o lumpemproletariado, até a situação do operariado industrial (Marx, 1988, p. 44). Se há “delicado pudor” ou “generosidade” no fato de os abastados já não ostentarem a riqueza como antes, o outro móvel de tal atitude é, por certo, “o medo crescente que os ricos têm dos pobres” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1313). Para compreender a mudança, portanto, são insuficientes as explicações de ordem moral, a crença numa tomada de consciência espontânea das classes privilegiadas, enfim a aposta numa transformação de mentalidade desenraizada do chão histórico dos conflitos e antagonismos sociais, cujo caráter ilusório o cronista inicialmente não sanciona. Ao contrário, seu

ponto de vista sugere que a nova situação tem fundamento prático, resulta de uma reconfiguração objetiva de elementos políticos e sociais no panorama francês e europeu da segunda metade do século XIX. Assim, nutrido de senso histórico, ele se refere ao passado no qual o Estado, com seu aparato repressivo e seus instrumentos governamentais, “defendeu sempre o milionário e o seu milhão”, e persiste, “tem ainda a sua base nas classes médias, possuidoras da riqueza” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1313). Amparado por tal cuidado realista na consideração de hegemonias de classe, o golpe de vista para a emergência de novas forças e sujeitos sociais cauciona, não obstante, projeção arrojada, politicamente avançada, de “uma outra organização social em que o Estado tenha por base as grandes massas proletárias, e, em lugar de consolidar, desmanche o poder do capitalismo” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1313). Apesar de Eça nunca ter defendido ideias revolucionárias como a que enuncia em “O inverno em Paris” – e mesmo aqui não a assume em primeira pessoa, optando pela indeterminação do sujeito na construção frasal: “[...] hoje já se considera [...]” –, a crônica alinha-se, nessa passagem, à literatura da época mais comprometida com o que parecia ser a missão histórica do proletariado clássico em formação. Estamos aqui no terreno de Émile Zola, especificamente o Zola de *Germinal*, romance publicado no mesmo ano em que apareceu “O inverno em Paris”: 1885. Embora os trabalhadores sejam, por fim, vencidos e tenham de voltar ao trabalho, premidos pela fome, no encerramento do livro avulta a crença de Etienne Lantier, o personagem principal, na vitória final do quarto estado, após seu imprescindível amadurecimento como classe revolucionária. Aliás, o trecho de “O inverno em Paris”, que agora comento, tem também alguma afinidade com as reflexões de Etienne Lantier sobre a vitória da revolução social, a qual seria certa se o aparelho repressivo do Estado, sobretudo o exército, constituído pelos próprios filhos do povo – como o pobre soldado encarregado de fazer a vigilância da mina durante a greve, no livro –, aderisse

à causa popular.<sup>1</sup> Note-se ainda que, em face de processos em curso nas sociedades europeias mais desenvolvidas por volta do último quartel do século XIX, Eça mostra discernimento histórico ao captar, no registro mais simples e desembaraçado da crônica, a crescente preocupação dos governantes e classes dominantes com os riscos da democratização da política e com a nova força do socialismo impulsionado pela emergência internacional dos movimentos operários de massa durante e após a década de 1880.<sup>2</sup>

Se a pobreza é um problema muito antigo e o pobre sempre foi “viagiado e reprimido”; se antes o miserável foi apenas objeto de desdém dos ricos e suscitou, no máximo, a caridade cujo fim era a ostentação de uma suposta magnanimidade elegante dos abastados; hoje a situação mudou, pois “o pobre saiu do seu obscuro e silencioso opróbrio, apareceu como classe, revelou sua força e falou” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1314-1315). Mais uma vez, a polarização de classes parece ser o tópico na apreciação do processo de mudança histórica. Com efeito, enfatiza-se até aqui a luta organizada dos trabalhadores, como é evidente na consideração dos pobres como “uma irresistível força, que se une, se disciplina, se concentra, se prepara” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1313). Contudo, ao leitor atento não passará despercebida certa dubiedade de critérios avaliativos do cronista, o qual, ao explicar a nova situação, às vezes parece pôr no mesmo nível de importância o pudor dos ricos, ao não mais ostentarem a riqueza, e a capacidade de

---

<sup>1</sup> Embora Lantier julgue como fácil o triunfo da revolução, ele a considera, tal qual Eça na crônica, como possibilidade: “Comme le triomphe de la révolution serait devenu facile, si l’armée s’était brusquement déclarée pour elle! Il suffisait que l’ouvrier, que le paysan, dans les casernes, se souvînt de son origine” (Zola, 1968, p. 375).

<sup>2</sup> Sobre a política que se democratizava e o fortalecimento da organização política dos trabalhadores no período de 1880 a 1914, ver Hobsbawm (1988, p. 125-202).

organização dos pobres nos movimentos e instituições de massas; ou a ternura dos abastados e o terror que lhes inspira a política em progressiva democratização. E, já quase na metade da crônica, a ambiguidade de registros dá lugar a juízos cuja nota sentimentalista, caritativa, de fundo evangélico está em contradição com as formulações anteriores sobre a questão social moderna e, sobretudo, com a projeção revolucionária de “desmanche do poder do capitalismo”. Vejamos qual é o rendimento de tal contradição.

O pobre agora quase não será mais considerado como aquele que suscita medo nos ricos. Até o fim do texto, o cronista pouco falará no proletariado cujo destino histórico, como sugerido anteriormente, talvez fosse o de tomar o poder e superar a ordem burguesa. O pobre passa a ser aquele que “*em vez de se revoltar, se começou a explicar, tranquilamente, como um ser sensato e cheio de justiça*”. Sintomaticamente, só então ele obteve “seu primeiro triunfo”, quando sua “voz nova, triste e profunda, impressionou, foi escutada” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1315, grifos meus). Em consequência, o rico “verdadeiramente conheceu o pobre – começou a saber o que é ser pobre”. Enfim, de tal compreensão resultou “o sentimento geral, mesmo entre os mais duros (...) [de] que misérias tais se não deviam permitir numa terra cristã” (Queiroz, [19--a], v. 2, 1315)<sup>3</sup>. Não

---

<sup>3</sup> Essa mesma ordem de ideias está presente num outro texto de Eça, “Colaboração européia: Primeiro de Maio”, publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, no ano de 1892. A certa altura, escreve nosso autor: “então se deu o fato precioso do século – a divulgação, a larga publicidade da miséria, feita como num livro em que todos pudessem ler. Agora sabemos tudo – a fome, o frio, a criancinha sem leite e em farrapos, a enxerga nas lajes e os prantos de cada dia sem o pão de cada dia. O rico, enfim, conhece intimamente o pobre – e daí nasceu, na nossa sociedade democratizadora e humanitária, esta ideia nova de que o mundo por fim está deploravelmente desequilibrado, que há riqueza escandalosa de um lado e do outro miséria escandalosa, e que na ver-

falta a Eça, diga-se, a percepção de que a tomada de consciência dos privilegiados relativamente à pobreza ainda não ultrapassava, salvo exceções, o nível abstrato, sem verdadeiro empenho prático, tendo por consequência mais visível a olho nu apenas um maior cuidado quanto à ostentação de uma riqueza escandalosa diante da miséria majoritária. Porém, trata-se de uma “alta revolução moral”, em cujo âmbito sentimentalidades e práticas caritativas (mesmo que ainda sejam modestas) são remédios, de efeito não imediato, para reduzir as desigualdades sociais.

Entramos agora em campo doutrinário diverso, cuja tônica é a conciliação entre as classes – o apelo a um “renunciamento”, a um “verdadeiro renunciamento social, para que os ricos se despojem, para que chegue a todos um pouco do pão da terra” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1315) – e cujo fim supremo, talvez inalcançável como o próprio Eça ressalva, é a realização cristã da fraternidade universal – “aquela perfeita elevação evangélica que levava os santos a partilhar com os famintos, com osregelados a metade do seu pão e da sua capa” (Queiroz, [19--a] v. 2, p. 1317). Em linha com o conjunto de atitudes e sentimentos presumivelmente novos que constituem os instrumentos para a superação da injustiça, “a Igreja, a Literatura, a Arte começam a preocupar-se com o pobre, a compreender amorosamente a justiça e o amor que se lhe deve (...)” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1315). Com efeito, o empenho ético de condenação da miséria parece ser considerado como movimento histórico geral, o qual tem como um de seus pilares, sobretudo nos países mais avançados, a crítica às sociedades técnico-industriais em formação:

---

dade os famintos têm direito de exigir e comer tudo o que sobre aos fartos. Esta ideia, que outrora pertencia aos santos, flutua hoje no espírito de todos, mesmo dos pecadores.” Ver Queiroz ([19--b], p. 155-156).

todos tínhamos, com efeito, esquecido o pobre, nesta grande ilusão de deslumbramento do progresso que nos absorveu e nos obcecou setenta anos. Enganados pela ciência, embrulhados pelas subtilezas balofas da economia política, maravilhados como crianças pelas habilidades da mecânica, durante setenta anos construímos freneticamente vapores, caminhos-de-ferro, máquinas, fábricas, telégrafos, uma imensa ferramentagem, imaginando que por ela realizaríamos a felicidade definitiva dos homens e mal antevendo que, aos nossos pés, e por motivo mesmo dessa nova civilização utilitária, se estava criando uma massa imensa de miséria humana, e que, com cada pedaço de ferro que fundíamos e capitalizávamos, íamos criar mais um pobre! (Queiroz, [19--a], v. 2, p 1315-1316).

O ponto de vista tem ousadia na medida em que, ao ressaltar o que pode ser socialmente regressivo na valorização acrítica do aprimoramento tecnológico, está na contracorrente da ideologia do progresso do século XIX. Descontado o idealismo da revolução moral, esse questionamento da “civilização utilitária” em “O inverno em Paris” está em convergência com a mais radical teoria crítica do capitalismo, para a qual o avanço técnico “tem o seu reverso de regressão social (ou ecológica)” – uma dialética cujo desvendamento é condição necessária para que não se caia na esparrela de fazer do progresso objeto de uma celebração ingênua ou de não perceber como perigoso o culto acrítico dele. Segundo a boa lição de Marx, o perigo está na consideração desse conceito “sob a forma abstrata habitual”, tomando-o assim como um fim do qual derivariam mecanicamente o desenvolvimento social e cultural. Por seu turno, à crítica materialista não escapa o caráter contraditório do conceito no âmbito da civilização técnica-capitalista, o que desqualifica, como ilusionismo, a afirmação do desenvolvimento homogêneo de uma formação social concreta. Assim, especificado historicamente, o progresso técnico perde sua uniformidade e automatismo na medida em que passa a

dividir a cena com o seu oposto, no qual está dialeticamente imbricado. “Aqui progresso, ali regressão” (Bensaid, 1999, p. 43)<sup>4</sup>.

Voltando a “O inverno em Paris”, há na crônica uma postura humanista, com base na qual se recusa a compreensão da miséria social como mero subproduto da modernização capitalista, embora se trate de um humanismo vago, não centrado numa tentativa de entendimento estrutural da sociedade de classes, antes alicerçado num apelo à consciência dos abastados, na invocação à justiça que se deve fazer aos deserdados, à “multidão de famintos” (e, evidentemente, nesse aspecto a posição de Eça nada tem a ver com a de Marx). Considerada no conjunto da obra eciana, a crônica antecipa em parte o romance *A cidade e as serras*, com o qual Eça, a exemplo do Oliveira Martins da última fase de sua trajetória intelectual, toma parte “na grande corrente de pensamento que, na Europa da virada do século, põe crescentemente em causa a exaltação da sociedade urbana, industrial e científica em expansão” (Silva, 1990, p. 272). E para Jaime Cortesão “a condenação da civilização industrial e friamente utilitária” tem de ser posta no rol das afinidades entre “O inverno em Paris” e o “São Cristóvão”, a principal das lendas de santo, postumamente publicadas (Cortesão, 2001, p. 63).

Um pouco adiante, afirma o cronista: as “classes proletárias” passaram a ser objeto de um “esforço humanitário”, expressão do novo interesse dos abastados pelo sofrimento dos despossuídos, agora compreendido como um drama coletivo, diferentemente da piedade pelos pobres de outrora, a qual não ultrapassava o nível individual (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1316). Com efeito, se os pobres são reduzidos à condição de objeto, alvo passivo do humanitarismo burguês que pretensamente se generaliza, dissolvem-se suas marcas classistas,

---

<sup>4</sup> A citação de Marx foi retirada do referido livro de Bensaid.

na medida em que estas não se compreendem desvinculadas de circunstâncias históricas concretas, nas quais é gerada a materialidade da luta de classes. Em outras palavras, classe deve ser entendida como uma formação social e cultural, define-se como uma relação – bem situada nas condições históricas das relações de produção – de uma classe com outras classes, sob o acicate de interesses que se opõem.<sup>5</sup> Em sintonia com a orientação analítica do cronista a certa altura do texto, amiga de generalidades não isentas de peso ideológico, a designação inespecífica de “pobres” aparece aqui esvaziada, desprovida de determinação precisa relativamente aos fracionamentos na base da pirâmide social – já que esta é inconcebível como um todo indiviso, salvo por mistificação. Como vimos antes, o uso da mesma designação, não obstante a inadequação do termo, sinalizava a atuação de uma classe, cuja força estava na razão mesma de sua emergência como agente, com capacidade de intervenção e de mudança: “[...] os pobres são uma irresistível força que se une, se disciplina, se concentra, se prepara” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1313). Agora, porém, o termo vago está inteiramente adequado ao ponto de vista expresso: os “pobres” já não são agentes, já não intervêm como classe – sendo assim, seu horizonte histórico não pode ser senão o de colocar-se na condição de objeto do “esforço humanitário” dos abastados.

Em seu conjunto, muitas das ideias expressas na crônica vão ao encontro do que um ensaísta denominou “socialismo sentimental”, cuja força de permanência na obra eciana é de tal ordem que se pode dizer: desde os textos da juventude até os da maturidade, o autor manteve-se fiel à mesma concepção “socialista”<sup>6</sup>. Outro crítico assi-

---

<sup>5</sup> Para uma discussão breve e certa dessa questão, consultar o prefácio de E. P. Thompson à sua obra clássica, *A formação da classe operária inglesa* (Thompson, 1997, v.1, p. 9-12).

<sup>6</sup> Sobre essa questão, consultar: Lins (1945, p.176).

nalou “a tendência para uma espécie de socialismo espiritualista, ou cristão”, o qual se intensificou no período derradeiro da produção intelectual de Eça (Cortesão, 2001, p. 58). Em convergência, ao apontar a confiança excessiva na força de convencimento evangélico dos pobres em “O inverno em Paris”, João Medina afirmou a existência nela de uma “ilusão neo-evangélica”, dominante também no “São Cristóvão” (Medina, 1974, p. 218-219).

Por seu irrealismo histórico, a respeito de um momento em que, como vimos, o movimento operário europeu afirmava-se como movimento de massa, e por sua índole contrária ao acirramento do embate entre forças sociais antagônicas, em “O inverno em Paris” o “socialismo sentimental” expressa-se como uma forma de *wishful thinking* do cronista Eça de Queiroz. O argumento segundo o qual a explicitação de um quadro social de misérias seria suficiente, por si só, para suscitar sentimentos generosos por parte dos ricos, com os quais se poderia vislumbrar a construção de uma nova ordem mais igualitária, substituída a radicalidade da luta de classes pelo idealismo de uma interação comunicativa convergente entre desiguais, não sinalizaria a manifestação dos desejos, sem conexões com o mundo real, de um “socialista sentimental”? Inegavelmente, tal postura tem muito de desconversa tranquilizante, cujo intento é o de desviar-se de um assunto talvez um pouco pesado, de difícil digestão, impróprio para estômagos delicados. Entretanto, a desconversa não dá conta de tudo e creio que seria uma injustiça ter um autor como Eça de Queiroz na conta de um pequeno-burguês de quem não se pode esperar senão o recuo diante de certos tópicos relativos a questões sociais e políticas, os quais exigiriam exame crítico impensável para a sensibilidade do escritor, muito seletiva em função de sua bem definida posição de classe. Como temos visto, na pauta de assuntos de que se ocupou Eça, como intelectual e cidadão atento aos rumos do mundo, está o problema da situação precária dos trabalhadores e

da necessária superação da injustiça – problema do qual tratou em alguns dos seus textos jornalísticos com a consciência da relevância do tema. Muito já se escreveu sobre limites ideológicos de sua crítica social e política. Postas em confronto com as visões de outros escritores oitocentistas (como, por exemplo, Baudelaire ou Heine) ou vistas hoje da perspectiva de alguém de esquerda, suas respostas sobre a problemática social moderna, em sua maior parte, são precárias e conservadoras. Entretanto, como é óbvio, não cabe ao estudioso de literatura condenar um escritor em razão de eventuais estreitezas de suas concepções ideológicas, mas sim tentar compreender a funcionalidade de tais posições na obra, situando-as no seu tempo. Em “O inverno em Paris”, a desconversa referida funciona em ambiência contraditória, como espero conseguir demonstrar até o fim deste ensaio, pois há considerações de outra ordem no texto, as quais dão à crônica seu mordente, com considerável grau de complexidade. Talvez se possa dizer que tais contradições sejam o nexo com que se pode aproximar esse texto de outro escrito jornalístico de Eça sobre a situação dos trabalhadores, como veremos.

Ainda quanto àquele “socialismo sentimental”, vemo-lo claramente na crônica intitulada “O Natal”, de *Cartas de Inglaterra*, publicada originalmente na *Gazeta de Notícias* em 9 de fevereiro de 1881, portanto, antes de “O inverno em Paris”. O sentimentalismo no tratamento do problema da desigualdade social mantém-se, mas estará agora em chave marcadamente pessimista. Assim, as conclusões em “O Natal” serão bem diferentes, contrárias mesmo às expostas na outra crônica, sem prejuízo da afinidade, digamos, afetiva no modo de abordar o tema da pobreza. O mote da tristeza é também o ponto de partida na crônica de 1881: a tristeza de um Natal sem neve na Inglaterra. Todavia, uma primeira diferença é patente: agora não há colaboração da natureza, não há neve, e essa é a razão da tristeza natalina; ao passo que em “O inverno em

Paris” o mesmo sentimento não se deve às condições climáticas, tidas como ideais. A falta de neve inviabilizou toda “a poesia de Natal” descrita por Eça. Com efeito, desde o início até a metade do texto, a irrelevância do assunto é irmã gêmea daquela frivolidade temática notada nos primeiros parágrafos da outra crônica. Em certo momento, porém, o problema social passa a fazer parte das apreciações: “resta a consolação de que os pobres tiveram menos frio” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 521). Sintomaticamente, trata-se de uma consolação inscrita apenas nos domínios da natureza, proporcionada por força de fenômenos naturais, como a indicar que ao destino dos pobres, desconectado da racionalidade moderna dos valores e aspirações igualitários, não resta senão a alternativa de seguir ao deus-dará. Quanto à esfera política da ação dos homens, a desilusão do cronista estampa-se em frases cujo teor, embebido em desencanto, suprime as marcas da historicidade: “as revoluções passam e os pobres ficam” ou “não é possível mudar” ou ainda, em enunciado universalista, tingido de providencialismo desencantado, “donde se comprova que esta humanidade é o maior erro que jamais Deus cometeu” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 522). À diferença da outra crônica, aqui a possibilidade de transformação da ordem social injusta pela intervenção organizada dos trabalhadores está cancelada como uma inutilidade. Em consequência, o campo está aberto para as lamentações e sentimentalidades do cronista. Por outro lado, não há em “O Natal” a crença na capacidade persuasiva dos desfavorecidos e no empenho humanitário dos ricos como solução, o que, nesse aspecto ao menos, gera um ponto de vista menos ingênuo do que o que há em “O inverno em Paris”, ou seja, uma maneira de ver que não respalda o idealismo daquela crença. Porém, no cômputo geral, mantendo a análise na via comparativa, “O Natal” é uma crônica mais fraca, e isso se deve à univocidade de suas conclusões, as quais estão muito aquém do nível dos problemas postos por seu assunto principal. Em formulação sintética, o

ponto de chegada do texto é o seguinte: a compaixão pelos miseráveis, tornada inócua pela postura cética acerca das probabilidades históricas de transformação social e pelo desprezo dirigido aos “revolucionários endurecidos, dignos do cárcere”, tem por consequência apenas a condenação vaga do “mundo abominável” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 522).

Um registro diferente sobre a questão operária, pela via da crítica irônica, aparece no texto “Os srs. operários e suas greves”, de outubro de 1872, incluído em *Uma campanha alegre*. O humor e a ironia tornam dúbios, em parte, enunciados e declarações. Um dos alvos da crítica humorística é a greve operária. Em forma de carta aberta aos operários, trata-se de pedir a eles moderação no uso do instrumento da greve, que a estudem melhor, pois, se excessivas, as greves podem “causar um encarecimento geral” (Queiroz, [19--a], v. 3, p. 1263). Assim como *Tempos difíceis*, romance de Charles Dickens, no qual o personagem bem-visto pelo narrador é aquele que não participa da greve (cf. Hauser, 1998, p. 854), no texto de Eça o exemplo a seguir é o dos “homens eminentes da Internacional, porventura os mais científicos [que] estão se opondo às greves” (Queiroz, [19--a], v. 3, p. 1263). Dentro do mesmo espírito, recomendam-se aos operários o estudo e a consulta aos “experientes, que residindo nos grandes centros industriais, têm a plena inteligência da lei econômica das greves” (Queiroz, [19--a], v. 3, p. 1263). De passagem, registremos que, não obstante a leveza humorística, os pedidos e conselhos dirigidos por Eça aos operários são, na verdade, supostos ensinamentos que têm semelhança com *topos* frisado por uma autora como George Sand: a imaturidade do povo. Nessa perspectiva, refratários à intervenção racional, os proletários agiriam apenas por instinto e paixão. Assim, como ainda não estão suficientemente preparados, necessitariam das luzes de conselheiros, de gente mais adulta, a fim de evitar que

ações populares, não devidamente submetidas ao crivo da reflexão e da análise, conduzam ao desastre, ensina o cronista.<sup>7</sup>

À compaixão dirigida aos que vivem em condições precárias e à condenação moral e humanitária das desigualdades sociais, sentimento e postura que constituem o fundamento do “socialismo sentimental”, acrescenta-se a dificuldade de aceitação da greve, na perspectiva do escritor, pois esta é um recurso da capacidade organizativa própria do operariado.<sup>8</sup>

Há ainda dois depoimentos de Eça de Queiroz sobre greves e levante operário a respeito dos quais vale a pena fazer alguns comentários. Sobretudo o segundo destes testemunhos tem interesse real para o presente estudo, apesar de seu tamanho bem reduzido. Por serem os juízos expressos por Eça nos dois textos muito próximos de outros expostos nos escritos de que me ocupei, minhas observações serão sucintas, evitando assim o risco de repetições desnecessárias.

O primeiro texto, datado de 09 de agosto de 1877, inserido em *Crônicas de Londres*, versa sobre um acontecimento considerado importante: “a formidável insurreição operária que rebentou nos Estados Unidos” (Queiroz, 1982, p. 52). O ponto de partida da insurreição foi uma greve motivada pela redução dos salários e pelo aumento

---

<sup>7</sup> Acerca desse *topos*, ver Oehler (1999, p. 74).

<sup>8</sup> Pouco antes, em 1867, ano em que escreveu para o Distrito de Évora, ao opinar sobre as condições de vida dos operários, Eça as reconhece como deploráveis em grande parte, afirmando a necessidade de mudança de “todo o regime atual da classe operária”. Porém, conclui: “não é debaixo deste ponto de vista (o da luta por melhores salários) que a questão deve e tem de ser considerada, mas sob um aspecto mais alto, sob o ponto de vista moral, religioso, espiritual e político”. Apesar de posto, o fator político aparece aqui diluído pelo conjunto dos outros três fatores – os quais formam, no caso, uma constelação de afinidades valorativas – e pelo afastamento da via conflituosa – sem a qual não se compreende a interação política das forças sociais em jogo. Ver Queiroz (2000, v. 3, p. 540-543).

da jornada de trabalho impostos pelas companhias de caminhos de ferro de Baltimore e Ohio. O movimento de resistência dos trabalhadores ganhou corpo, atacou o pessoal contratado para substituir os grevistas, enfrentou a polícia e a Guarda Nacional. A greve espalhou-se rapidamente e a situação estava na iminência “de uma temerosa guerra civil”. Mas, para alívio do cronista, a insurreição foi finalmente dominada.

Feita a descrição da revolta, em seu surgimento, apogeu e neutralização, chega o momento de tentar elucidá-la, revelando o que a desencadeou. Para Eça, não resta dúvida de que a ação do partido socialista foi a causa da transformação da greve em revolta. Na sua perspectiva, o respaldo a tal opinião é conferido pelo seguinte juízo: na Europa “o socialismo é um sistema social, político, moral e religioso”; na América “o socialismo é uma hostilidade bruta e instintiva contra todo o que possui e que acumula”. Na verdade, de acordo com a mesma opinião, não se pode usar com propriedade o termo “socialismo” no segundo caso. Outra expressão seria mais adequada: “a canalha”. E para a América se dirige “tudo o que a Europa tem de gente aventureira, turbulenta, descontente, ávida e viciosa” (Queiroz, 1982, p. 53). Os elementos da ordem do destrutivo e do repelente nas caracterizações da multidão agitada, tanto nessa crônica quanto na outra de que me irei ocupar, são os antípodas dos pobres que não se revoltam, mas se explicam calmamente, legitimando, por contraste, as ideias de entendimento, sensatez e serenidade. Trata-se de ideias caras às aspirações de um escritor desejoso de expurgar a luta de classes, para quem é necessário que se gerem as condições para a superação pacífica das disparidades sociais, como temos visto.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Outro exemplo poderia servir de contraponto à multidão desordeira: os trabalhadores londrinos, os quais fizeram as greves das docas e “mostraram durante semanas um respeito da ordem e da propriedade, uma atenção inteligente às

Até o fim, a crônica será uma diatribe contra a “plebe insensata”, desviando-se o foco da causa efetiva, do motivo pelo qual a greve foi desencadeada e sobre o qual deveria incidir a crítica: a decisão dos patrões de explorar os trabalhadores com mais afinco.

Mas é na outra crônica, publicada em 07 de junho de 1878, também hoje parte das *Crônicas de Londres*, pequeno informe sobre uma greve no Lancashire, que se verifica certo movimento da reflexão de Eça sobre a questão social: a oscilação do ponto de vista entre polos que se contradizem, tal qual vemos em “O inverno em Paris”. Aqui, dada a brevidade do texto, as contradições saltam aos olhos, pois os juízos contraditórios são expressos quase sem transição, com pouca preparação de terreno, ou seja, sem uma elaboração argumentativa capaz de soldá-los razoavelmente enquanto partes de uma estrutura discursiva, como se verifica, ainda uma vez, em “O inverno em Paris”.

Não há dúvida quanto ao tamanho da greve: “a maior que se tem dado em Inglaterra há cinquenta anos”. Mas o que merece notação crítica é o fato “de que esteve próxima a tomar o aspecto de uma revolta”. Em momento como aquele, marcado pela maximização das tensões, até mesmo os operários de Lancashire, tidos como “os mais inteligentes, os mais sérios, os mais honestos, da grande população obreira da Inglaterra” tornaram-se “a mais infecta populaça” segundo a apreciação dos “jornais sérios”. A consequência da atuação da massa desordeira é a substituição da racionalidade do diálogo entre operários e patrões (defendida como se as condições concretas fossem inegavelmente propícias à sua efetivação) pela violência que se expressa nos “incidentes típicos” de uma revolta: “janelas quebradas, polícia apedrejada etc.” (Queiroz, 1982, p. 146).

---

razões econômicas, uma capacidade de sofrer com serenidade, um sentimento de disciplina [...] que fariam honra aos cidadãos mais fortes e elevadamente educados para a vida civil [...]”. Ver Queiroz (2000, p. 1491).

Até quase o fim do texto, o objeto da crítica será a revolta dos trabalhadores. Entretanto, no último parágrafo, após rápida observação a respeito da necessidade profilática da conciliação em face da probabilidade de novos confrontos, outra ordem de considerações apresenta-se. Agora, bem ajustado o monóculo eciano ao exame da situação de penúria dos operários, bem como do escândalo da concentração da riqueza que torna possível essa miséria, a argumentação segue por vias nas quais a defesa da ordem, a sacralidade da propriedade e os cultores da lei – um conjunto bem amoldável à indignação das asserções anteriores contra o levante – fazem figura insustentável:

é muito bonito realmente falar na ordem, no respeito à propriedade, no sentimento de obediência à lei, etc., mas quando milhares de homens vêem a sua família sem lume na lareira, sem um pedaço de pão, os filhos a morrer de miséria, e ao mesmo tempo os patrões, prósperos e fartos, comprando propriedades, quadros, apostando nas corridas e dando bailes que custam centos de libras, bom Deus, é difícil ir falar aos desgraçados de regras de economia política e convencê-los que, em virtude dos melhores autores da ciência econômica, eles devem continuar por alguns meses mais a comer vento e aquecer-se à cal das paredes! (Queiroz, 1982, p. 147).

Volto a “Os srs. operários e suas greves”, apenas para assinalar que há nesse texto a previsão da vitória do proletariado, o “quarto estado”, a qual é entendida como “lei histórica”, cujo cumprimento é inevitável, restando discutir apenas o meio pelo qual tal triunfo deve realizar-se (Queiroz, [19--a], v. 3, p. 1261 e 1263). Evidentemente é preciso ter em vista o espírito jocoso verificável no prognóstico. Porém, importa observar que, mesmo em registro cômico, ao prever a vitória da classe operária, Eça recomenda-lhe estudo e intervenção pacífica.

Um pouco diferente é o trecho do penúltimo parágrafo de “O inverno em Paris”, onde o cronista também assinala “o advento do quarto Estado”, “o triunfo social do Proletariado” (Queiroz, [19--a], v. 2, 1318). Mais uma vez nessa crônica, Eça recorre a um prognóstico de cunho revolucionário, experimentando certa fraseologia de esquerda, com a qual sinaliza a possibilidade histórica do advento da sociedade não-burguesa. Note-se, a propósito, a ênfase no sentimento do medo explicitada numa passagem do parágrafo anterior ao penúltimo, no qual se lê que a contenção da graça e do riso por parte da “cidade das graças e do riso” se explica “um pouco por deferência, muito por medo daquela outra cidade que está em torno, mostrando como uma acusação permanente a sua face esfaimada” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1318). De acordo com o início da crônica, o medo que os ricos sentem dos deserdados deve-se à emergência da força destes últimos enquanto classe social “que se une, se disciplina, se concentra, se prepara” (Queiroz, [19--a], v.2, p. 1313); o medo está vinculado, numa palavra, ao antagonismo classista. Portanto, no final de “O inverno em Paris”, em sintonia com a previsão revolucionária e a recuperação do vocabulário que corrobora a luta de classes, há um reinvestimento na possibilidade do conflito, do embate entre forças sociais contrárias em prejuízo do discurso da conciliação e do sentimento.

Sobre a crônica, observemos ainda que a tristeza deixa de ser apenas de Paris durante o seu último inverno para tornar-se, no remate do texto, o prenúncio da (possível, segundo o cronista) revolução social, cuja efetuação poderá tornar a França “a pátria clássica da melancolia” (Queiroz, [19--a], v. 2, p. 1318). Assim, o nexos de melancolia e triunfo do proletariado representaria o fim da alegria, esta já possivelmente em seus estertores e cujo caráter de classe está bem assinalado pelo cronista. Sua *raison d’être* está no descompromisso festivo dos mais abastados com a vida de sofrimento dos trabalha-

dores pobres e dos miseráveis. De passagem, lembremos que o apego à alegria e ao prazer apartados de preocupações sociais aparece também, em registro sardônico, no último capítulo de *O crime do padre Amaro*, romance cuja versão definitiva é de 1880. Ao tomar conhecimento das notícias sobre a Comuna, sobre a Paris que ardia em consequência das batalhas nas ruas em maio de 1871, a multidão em Lisboa exprime seu furor contra os insurrectos em razão da destruição do “sistema de restaurantes, cafés-concertos, bailes públicos, casas de jogo e ninhos de prostitutas”. Com efeito, as pessoas reunidas no Chiado não podiam aceitar que as chamas não poupassem “aquela centralização tão cômoda da patuscada” (Queiroz, [19--a], v.1, p. 364)<sup>10</sup>.

No entanto, creio não ser absurdo fazer certas interrogações a respeito dessa alegria a extinguir-se, ditadas pelo andamento da crônica entre polos inconciliáveis. Tais perguntas viabilizariam outros sentidos que não anulariam, entretanto, a interpretação referida, com a qual estariam em tensão. Se a vitória do proletariado tem de estar associada ao melancólico, não haveria aqui a consideração da tristeza numa chave ideológica sintonizada com a burguesia? Por que outra alegria, identificada com o proletariado, não é tomada como sucedâneo da alegria da outra classe? Essa alegria burguesa não teria nesse caso sentido universalista, segundo o qual a burguesia representa interesses gerais, universais que, com sua queda, estariam comprometidos? Não se poderia ver aqui uma indicação sutil de que é preciso evitar o triunfo do proletariado, o qual tornará a França a

---

<sup>10</sup> No mesmo capítulo do romance, há também lamentos pelo Hôtel de Ville, “tão bonito”, (Queiroz, 19--, v. 1, p. 364). Lembremos que Marx registra a propósito da Comuna: “[...] o velho mundo contorceu-se em convulsões de raiva ante o espetáculo da Bandeira Vermelha, símbolo da República do Trabalho, ondeando sobre o Hôtel de Ville” (Marx; Engels, [19--], p. 85).

pátria da melancolia, pela via de um humanitarismo efetivo dos privilegiados? Se o leitor julgar pertinentes tais questões, abre-se um flanco para outra conclusão: o caráter de classe dessa alegria, que possivelmente fenece, é, também ele, ambíguo, ao mesmo tempo lucidamente progressista e ideologicamente conservador, afirmando uma vez mais a feição contraditória da crônica.

Em suma, é patente em “O inverno em Paris” a coexistência de registros contraditórios, sem solução de síntese, na apreciação da questão social moderna. A crônica dá bem a medida dos impasses de um intelectual que sempre esteve preocupado com a construção de uma sociedade mais igualitária, não deixou de reconhecer o poder do movimento operário que despontava, mas preferia crer num progressivo esclarecimento das elites e na prevalência dos bons sentimentos. De resto, quanto a preferências teóricas e ideológicas, talvez caiba considerar a proximidade entre Eça e algumas concepções de Proudhon, na medida em que a indefinição entre critérios avaliativos – ora a afirmação de antagonismos sociais e do uso de um vocabulário de timbre revolucionário, ora a aposta na aprovação ética dos ricos à necessidade de reestruturação da sociedade – converge com as limitações do socialismo de Proudhon, cujo movimento pendular entre a conciliação e a incompatibilidade dos interesses de classes é conhecido (Droz, [19--], v. 3, p. 684-729).<sup>11</sup>

Uma notação última sobre a crônica: movimento pendular semelhante entre juízos antinômicos pode ser considerado mesmo como o princípio básico de sua construção. As contradições constituem o nervo da composição e as tensões se instalam decisivamente. Assim, não há apenas substituições ou oscilação de pontos de vista antagônicos. Ou seja, não basta verificar que ora se trata do reconheci-

---

<sup>11</sup> Ver especialmente a parte do estudo em que se comenta o “segundo” Proudhon.

mento da luta de classes por parte de Eça, ora de sua recomendação da via pacífica – embora isso seja verdadeiro e constitua elemento importante do problema. O tensionamento das apreciações, o qual espero ter demonstrado ao analisar o movimento da crônica e ao compará-la com outros textos do autor, é o que me parece central.

Para encerrar, quero sugerir umnexo, o qual me parece sustentável, entre um trecho do romance *O primo Basílio* e o problema analisado nas crônicas. O interesse agora está no retrato de Juliana, traçado com minúcia; a meu ver, uma das mais duras passagens do livro.

Criada apenas por sua mãe, uma engomadeira, ainda na casa materna conheceu o peso das más palavras: em certa ocasião, fora insultada por uma vizinha. Desde a juventude servia. À falta de reconhecimento das tarefas que executava somavam-se os desconfortos de toda sorte, as humilhações e a saúde minada. Passar de um ano a outro constituía o único traço de mudança, inócuo, na rotina servil, cuja reprodução pesava como uma condenação a que não se pode pôr fim:

vinte anos a dormir em cacifros, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde! ... Era de mais! (Queiroz, [19--a], v.1, p. 912).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Ao acentuar o que há de desamparo e sujeição na sua trajetória, o desabafo de Juliana evoca, em parte, o resumo de vida de uma personagem pobre de Machado de Assis, Dona Plácida, quando Brás Cubas imagina o que diriam os pais da mulher humilde se ela lhes perguntasse para que a trouxeram ao mundo: “chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num

Em resumo, no quadro exposto emerge o esmagamento de expectativas numa existência emparedada como a de Juliana. Sendo assim, sobressai a denúncia do sofrimento rotinizado, sobre o qual pesa a indiferença dos outros. O que há aqui de importante, para a minha análise, está numa breve passagem um pouco posterior. Ao dar continuidade à exposição da trajetória de Juliana, o narrador faz referência ao hábito da personagem de odiar as patroas, manifestando a opinião de que ela o faz “com um ódio irracional e pueril” (Queiroz, [19--a], v. 1, p. 914). Em seu estudo sobre o Portugal oitocentista a partir dos romances de Eça, Beatriz Berrini indaga acerca da razão de tais qualificativos (Berrini, 1984, p. 90). Assinale-se aqui uma quebra ostensiva do disciplinamento à isenção do narrador. A flagrante ruptura do modelo de imparcialidade narrativa ou escrita objetiva, nunca plenamente realizado diga-se, enseja um desajuste significativo, a meu ver. Pois se o ódio da criada tem razões muito fortes, fundado no discernimento das injustiças, humilhações e hostilidades dirigidas a quem é obrigado a suportar uma carga de trabalho que lhe arruína a existência, os qualificativos parecem algo deslocados, gratuitos. Porém, o desajuste e a gratuidade, bem vistas as coisas, acabam revelando sua pertinência por um flanco inespe-

---

momento de simpatia” (Assis, 1997, p. 117). É claro que em Machado o registro é diferente, há um intento escarninho complexo, como tão bem o demonstrou Roberto Schwarz: os infortúnios de Dona Plácida são expostos pelo narrador em primeira pessoa, o qual é também um representante da classe proprietária. Assim, além da denúncia, temos um autodesmascaramento de classe, cuja complexidade reside no fato de o narrador mobilizar sutilmente um arsenal de ideias modernas prestigiosas, linguagem fatalista, diferentes formas literárias e estilos artísticos para afirmar a funcionalidade da pobreza, na medida em que esta lhe é favorável, bem como fazer praça de sua superioridade social. O arranjo especioso, urdido com maestria, aviva o caráter inaceitável de tais posições. Ver Schwarz (1990, p. 102-105) (fiz aqui um resumo grosseiro das análises penetrantes de Schwarz).

rado. Minha hipótese é a seguinte: tal descompasso talvez seja da mesma ordem daquele que assinali no reconhecimento da justiça das reivindicações operárias dentro de uma explanação cujo teor judicativo condenava como ações da “canalha” as intervenções insurrecionais, surgidas em razão daquelas mesmas reivindicações – descompasso explicitado na crônica sobre a greve no Lancashire e constitutivo das posições de Eça sobre a questão operária. A ser assim, posto no tablado da luta de classes, objeto da análise do cronista, o “ódio irracional e pueril” poderia traduzir-se, num exemplo, por aquela “hostilidade bruta e instintiva” do socialismo na América contra a acumulação de riquezas numa das *Crônicas de Londres*, pois os adjetivos não deixam dúvida de que as avaliações, marcadas por tamanho desprezo, respaldam uma posição de classe. Os adjetivos se dirigem unicamente à parte fraca da relação (por que o narrador não qualifica da mesma maneira o sentimento correspondente de Luísa por Juliana no romance?; por que o cronista não critica com tais adjetivos a hostilidade que têm os ricos contra os despossuídos?), localizando unicamente aí o avesso da racionalidade a evitar-se.

No conjunto das crônicas analisadas e na referida passagem de *O primo Basílio*, Eça de Queiroz manteve-se fiel a dissonâncias e contradições, e essa fidelidade, quanto às questões expostas neste ensaio, não deixa de ser um sinal de coerência do escritor.

RECEBIDO: 23/07/2025

APROVADO: 07/09/2025

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 1997.

BENSAÏD, Daniel. *Marx, o intempestivo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

COLEMAN, Alexander. *Eça de Queirós and European realism*. New York: New York University, 1980.

CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queiroz e a questão social*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2001.

DROZ, Jacques (dir.). *História geral do socialismo*. 3. v. Lisboa: Livros Horizonte, [19--].

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Edição da Livraria do Globo, 1945.

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. 4. ed., v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 1-82.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Obras escolhidas*. São Paulo: Alfa-Ômega, [19--]. v. 2.

MATOS, A. Campos (org. e coord.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

MEDINA, João. *Eça político*. Lisboa: Seara Nova, 1974.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

QUEIROZ, Eça de. *Obras de Eça de Queiroz*. 3. v. Porto: Lello e Irmão, [19--a].

QUEIROZ, Eça de. Colaboração europeia: Primeiro de Maio. In: QUEIROZ, Eça de. *Obras de Eça de Queiroz: Últimas páginas dispersas*. Lisboa: Edição “Livros do Brasil”. [19--b]. p. 143-160.

QUEIROZ, Eça de. *Crônicas de Londres*. Lisboa: Círculos de Leitores, 1982.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. 4. v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA, Augusto Santos. “Para uma perspectivação histórico-sociológica da obra de Eça de Queirós”. In: *Eça e Os Maias: cem anos depois. Atas do I Congresso Internacional de Queirosianos*. Porto: Edições Asa, 1990. p. 267-275.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa: A árvore da liberdade*. 3. ed., v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Paris: GF-Flammarion, 1968.

### MINICURRÍCULO

**JOÃO ROBERTO MAIA** é professor e pesquisador da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV) da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor de *O trabalho e “a velha ousadia da palavra”: de Eça a Saramago, trabalhadores na literatura portuguesa* (Novas Edições Acadêmicas); coautor de *Em parceria: estudos de literatura, crítica e sociedade* (Azougue Editorial); e organizador de *Pensar a loucura: trilhas literárias, culturais, históricas* (Editora Fiocruz).

---

## **A revolução não faltou ao ensaio: a cegueira branca e o risco do capitalismo atemporal**

*Revolution within the essay: white blindness and the threat of atemporal capitalism*

Daniel Vecchio

Universidade Federal do Rio de Janeiro / FAPERJ

### **DOI:**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1397>

### **RESUMO**

Neste estudo, iremos refletir como José Saramago, sob uma perspectiva marxiana, representa o grupo de cegos protagonizado em *Ensaio sobre a cegueira*, cegos que passam a viver de uma forma cada vez mais instintiva, a se confundir muitas vezes com o meio de vida dos antigos nômades e caçadores-coletores. Em nossa leitura, trata-se essa estratégia de uma tentativa de Saramago representar não somente um momento regressivo fundamentado na “arracionalidade” humana, mas sobretudo um momento pós-revolucionário com base na noção de “comunidade espontânea” que Marx utiliza para pensar as esferas profissionais das famílias ou tribos pré-capitalistas. Com isso, veremos que a nova sociedade representada no final do romance se vê potencialmente livre das imposições do estado e do mercado, o que convida o leitor a uma retomada utópica a partir da gênese de um novo organismo representado pelo grupo de cegos, nos apontando, assim, para outras formas possíveis de se relacionar em sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Capitalismo; Revolução; Sociedade industrial; Narrativa saramaguiana; Representação.

### **ABSTRACT**

In this study, we will reflect on how José Saramago, from a Marxian perspective, represents the group of blind people in *Blindness*, whose members begin to live in an increasingly instinctive way, often confusing themselves with the way of life of nomads. In our view, this strategy is an attempt by Saramago to represent not only a regressive moment, but above all a post-revolutionary moment based on the notion of “spontaneous community” that the German philosopher uses to think about the professional spheres of pre-capitalist families or tribes. As a result, we see that the new society represented at the end of the novel is freed from the impositions of the state and the market, which leads to a utopian revival based on the genesis of a new organization, in consideration to the blind people, pointing to other possible ways of social relation.

**KEYWORDS:** Capitalism; Revolution; Industrial society; Saramaguian narrative; Representation.

### **A DOMESTICAÇÃO DOS SUJEITOS EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA***

Neste estudo, iremos refletir como José Saramago se debruça sobre Karl Marx para representar, no final de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a passagem do capitalismo para uma incipiente era pós-revolucionária de um país anteriormente industrializado, retomando, para tanto, a noção de “comunidade natural-espontânea” que o filósofo alemão utiliza para pensar as esferas profissionais das famílias ou tribos pré-capitalistas. Com essa noção marxiana, Saramago representa o grupo de cegos protagonizado no citado romance, cujos componentes viviam de uma forma cada vez mais instintiva, a se confundir muitas vezes com o meio de vida dos nômades e caçadores-coletores.

Em nossa leitura, no entanto, trata-se essa estratégia de uma tentativa de Saramago representar não apenas um momento regressivo da sociedade contemporânea, mas um esperado momento pós-revo-

lucionário que altera as condições sociais e os modos de produção. Após o percurso capitalista que se intensificou após as revoluções da segunda metade do século XX, a nova sociedade representada no romance se vê finalmente livre das imposições do estado e do mercado, o que proporciona aos personagens uma nova oportunidade de organização social. Com tal desfecho, veremos como nas páginas finais de *Ensaio sobre a cegueira* há uma retomada utópica a partir da gênese de um novo organismo comunitário, tendo em vista que os diversos componentes do grupo de cegos surgem com outras aspirações e apontam incipientemente para outras formas de se relacionar em sociedade, superando o que Saramago identifica como base dessa cegueira branca e que ele denominará de “arracionalismo”.

Sob tal fundamento, o premiado romance de 1995 narra os eventos decorrentes de uma inexplicável cegueira epidêmica que acomete os habitantes de uma cidade não identificada, o que acaba por incitar uma abertura à revolução. A narrativa acompanha um grupo de cegos liderados pela “mulher do médico”, única personagem capaz de enxergar os conflitos que se sucedem na história e que, por isso, em muitas ocasiões, promove uma verdadeira resistência comunal em cenários cada vez mais perversos. O grupo liderado por essa personagem passa a ficar reunido após uma gama de cegos serem isolados em um manicômio, ambiente que reflete o tratamento desumano dado à epidemia pelo governo, revelando ao leitor esse e outros microcenários representantes de toda uma imagética religiosa, apocalíptica e distópica da narrativa.

A posição de mulher do médico não parece ter sido escolhida pelo autor aleatoriamente. No *Novo Testamento*, Jesus, que curava milagrosamente as doenças da população das cidades por onde passava, incluindo a própria cegueira, ao retornar a Nazaré fora atacado pelos judeus e romanos com a expressão “Médico, cura-te a ti mesmo” (Lucas, 1989, 4:23), expressão que critica o líder religioso e o aconselha

para que veja primeiro seus próprios defeitos (ou sua cega soberba de se autointitular rei de Israel) antes de criticar ou pretender curar a cegueira dos outros, retaliando, assim, a ação para a cura social que intentava promover. Depois de publicar o *Evangelho segundo Jesus Cristo* em 1992, em seu romance seguinte, Saramago aproveita a expressão não para eleger um devotado médico curativo, como foi Jesus para aquela antiga sociedade do Oriente Médio, mas a mulher do médico que, como tal, suportou e suporta todas as mazelas de uma sociedade cegamente misógina.

Certo é, no entanto, que, apesar desse e de outros intertextos presentes, *Ensaio sobre a cegueira* demonstra que sua narrativa foi construída

por uma experiência de longa porfia imaginativa, o que colocou o romancista diante de muitos impasses que poderiam ser, se não resolvidos adequadamente, capazes de fazer a narrativa romper em definitivo com o fundamental exercício da *mimesis*, a verossimilhança, logo com o pacto narrativo [apresentado em romances do ciclo anterior] (Neto, 2020, p. 19).

O próprio autor reconhecia que esse romance de 1995 foi uma espécie de “divisor temático e estilístico de sua produção literária” (Chauvin, 2020, p. 22), marca de uma transição escritural já explorada pelo autor na conferência da Universidade de Turim intitulada “Da estátua à pedra”<sup>1</sup>, transição que “lhe exigiu uma outra operação,

---

<sup>1</sup> Em abril de 1998, a Universidade de Turim recebeu José Saramago para uma conferência que foi transcrita com o título “Da estátua à pedra”, que aborda a reflexão do autor sobre a sua própria trajetória literária de modo como nunca havia sido feito. Nessa conferência, Saramago explica que, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, sua produção passou a se interessar mais verdadeiramente pelo interior das pessoas, ou seja, pelo interior das pedras, perpassando por assuntos ou temas menos históricos e mais universais. A conferência pode ser lida na

‘penetrar a fundo na singular matéria da estátua’. O que se opera (...) é uma transferência de focalização que deixa de ser do comunitário ao indivíduo para o seu contrário” (Neto, 2020, p. 16-17).

Nesse sentido, segundo Chauvin (2020, p. 22), a partir do *Ensaio sobre a cegueira*, “[...], chegara a vez de questionar a identidade e os papéis de um punhado de indivíduos – irmanados pela condição de se tornarem cegos, de um momento para o outro, sem qualquer diagnóstico que o explicasse fisiologicamente”. Ressalta-se, com tal cegueira ficcional, que as interrogações identitárias na sociedade moderna tornam-se latentes nas diversas expressões humanas devido principalmente às indiferenças institucionais, pois, “em sociedades que aniquilam o pensamento ou a livre ideologia, que (...) mantêm os indivíduos (iludidos com) prazeres mundanos ou (...) presos a lutas pela sobrevivência, os elementos micro são ultrapassados pelo macro” (Baltazar, 2014, p. 240).

Nessa perspectiva macroespacial, por conseguinte, ausentam-se os nomes, os lugares e os períodos temporais específicos dos acontecimentos, tornando tais categorias mais universalmente representadas. É como se a anulação do nome e da identidade dos sujeitos ocorresse paralelamente ao afastamento civilizacional e a degradação das condições de vida:

[...] (t)ão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nós chamamos, e para que, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos, é pelo cheiro que identifica ou se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de

---

íntegra no livro que leva o mesmo título que foi publicado pela UFPA e pela Fundação José Saramago em 2013.

cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando (Saramago, 1995, p. 64).

Para Chauvin (2020, p. 32), na falta de *Todos os nomes*, como aponta o título de um de seus famosos romances, “assoma o espaço (que se torna uma) espécie de vetor narrativo”. A cidade que serve de cenário ao romance não acusa explicitamente uma localização específica, sendo todas e nenhuma ao mesmo tempo, como

a avenida onde a epidemia tem início, as residências das personagens, o consultório do oftalmologista, os estabelecimentos ocupados pelos cegos, a praça e, finalmente, o manicômio – instituição que surge como (fronteira) [...] entre o que é considerado racional e o que não é [...] (Ferreira, 2022, p. 2)

Sobre tal marca da ausência nomeadora, Saramago não guarda ressalvas:

decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio*, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de quem se trata, que quando alguém lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, de facto, num mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos (Saramago, 1997, p. 101-102).

A identidade dos cegos é reduzida, no romance, às suas funções, entre as quais se destaca o médico, o oftalmologista, a prostituta, a repariga de óculos escuros etc. Se em *Manual de pintura e caligrafia* (1983), publicado originalmente entre os anos de 1976 e 1977, os personagens, que também não são nomeados, se orientam, a partir de suas iniciais (como o personagem H.), em direção a uma inicial busca identitária após décadas de opressão salazarista, em *Ensaio sobre a cegueira*, sem nomeá-los com uma única letra e ao privilegiar apenas o ofício para identificar seus personagens, Saramago representa o contexto já reificante das comunidades contemporâneas, em que o *status quo* das indústrias e suas funções tornam-se a principal base do (não) reconhecimento social.

No entanto, o fato de *Ensaio sobre a cegueira* não ter sido respaldado por identidades e registros de época, não impede que nos familiarizemos com a situação temporal e espacial da contemporaneidade em que se desdobram conflituosamente seus personagens. Como se pode notar, o romance abriga as consequências dos aparentes valores de troca do capital sob o influxo do neoliberalismo, colocando-os em questão:

[...] não havendo mais quem se atrevesse a conduzir um veículo, nem que fosse para ir daqui ali, os automóveis, os camiões, as motos, até as bicicletas, tão discretas, se espalhavam caoticamente por toda a cidade, abandonados onde quer que o medo tivesse tido mais força que o sentido de propriedade (Saramago, 1995, p. 127).

Logo, a despeito de figurar uma condição caótica por decifrar, concordamos com Chauvin que “[...], o *Ensaio* reverbera as matrizes da ficção saramaguiana em firme contraposição aos dogmas, ao poder e aos ditames do capital” (Chauvin, 2020, p. 24). Maria Alzira Seixo já havia se atentado para “[...] o carácter indefinido do sentido alegórico da obra, que prolonga decerto uma tendência abertamente

manifestada em *A Jangada de Pedra*, mas que, em *Ensaio sobre a cegueira*, é de carácter abstrato e polivalente, podendo fundamentar [...] a inoperância dos sistemas democráticos” (Seixo, 1999, p. 99). Ou seja, a obra em análise é claramente caracterizada pela reificação dos indivíduos, pelo “protagonismo de temas que se referem ao crescente paradigma industrial da sociedade contemporânea” (Ferreira, 2022, p. 1), em que representações genéricas vão tecendo problemáticas atuais diversas, “como a epidemia da cegueira, bem como o voto universal em branco de *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004) e o fim da morte de *As Intermittências da Morte* (2005), [...]” (Ferreira, 2022, p. 1-2).

Sendo assim, trata-se a obra de 1995 de um ensaio alegórico do nosso momento atual, cuja sociedade perdera a capacidade de reparar no mundo que a rodeia, como sugere o “Livro dos Conselhos”, livro imaginário elencado para alertar a turbulência distópica pela qual os personagens passariam, talvez algo similar a mesma “cegueira de Portugal, que em 1991 impedira o escritor de concorrer a um prêmio literário internacional” (Chauvin, 2020, p. 24). Essa e outras intervenções de Saramago continuam a erigir o seu carácter ensaístico, contribuindo para reflexões acerca do paradigma industrial da sociedade contemporânea.

A sociedade industrial e a epidemia branca representada no romance convergem, portanto, nas cenas em que os sujeitos surgem apartados uns dos outros e, sobretudo, “cegos por ver demais e enxergar de menos; ou por serem expostos a um mundo em que não conseguiam discernir o que fosse mais relevante” (Chauvin, 2020, p. 34). Por meio dessa cegueira fictícia, Saramago realça uma cegueira real, elucidando momentos em que

as personagens percebem que não é a cegueira branca que os faz cegos, pois já não enxergavam anteriormente [...]. A cegueira revela nada mais que o imobilismo de uma domesticação dos sujeitos,

uma falência de qualquer ímpeto de transformação, uma dessensibilização humana (...) (Ferreira, 2022, p. 2).

Um mundo cada vez mais dividido e programado pelo medo, não pode obter outro tipo de desdobramento a não ser esse representado no romance, onde

o medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder (Saramago, 1995, p. 131).

#### **A CEGUEIRA NA PERSPECTIVA DA “ARRACIONALIDADE” HUMANA**

O principal aspecto a ser levado em conta na construção das personagens do romance *Ensaio sobre a cegueira* é não terem cegado fisicamente, porque, como “cegos que veem”, já viviam cegas perante si e o mundo. Com essa trama nuclear, o romance se torna uma potencial fonte de discussões acerca da inteligência humana, visto que, com ela, Saramago nos apresenta uma conclusão ímpar sobre a racionalidade: a cegueira branca não é ausência de racionalidade, mas justamente produto dela, sendo a grande responsável pela cegueira que nos assola. Nesse sentido, Saramago defende que “não usamos a razão para defender a vida; usamos a razão para destruí-la de todas as maneiras – no plano privado e no plano público” (Saramago *apud* Ferreira, 2022, p. 3).

Foi na ocasião em que o escritor almoçava sozinho na tasca Varina da Madragoa, em Lisboa, que lhe veio o título do livro, seguida da seguinte interrogação: “e se todos ficássemos cegos’ para logo se apresentar a hipótese ‘nós, no que toca à razão, estamos cegos’, recu-

perando aqui a entrevista para a *Folha de São Paulo*, de 18 de outubro de 1995” (Neto, 2020, p. 17). Para o autor do *Ensaio*, cabe a nós, leitores, discutir como a cegueira pode estar inserida em nossa sociedade enquanto manifestação estruturalmente maléfica. Tal é o tema explorado pelo romance de José Saramago, que revisita criativamente o debate da modernidade relativamente à natureza originalmente bondosa ou maléfica do ser humano, realçando

[...] os partidários de Thomas Hobbes (‘O homem lobo do homem’), crentes na segunda tese, defensores de um Estado forte (a alegoria do Leviathã), fautor de uma sociedade civil baseada na ordem e segurança, contra os de Jean-Jacques Rousseau, crente na natureza bondosa do homem e na substituição da Queda do pecado original cristão (Santo Agostinho) por uma queda (declínio ou decadência) efectuada pelos constrangimentos civilizacionais (propriedade privada, desigualdade social...) (Real, 2020, p. 24).

Alinhado a esse debate promovido desde os primeiros séculos da modernidade, em defesa da bondade humana, o *Sermão da sexagésima*, do Padre Antônio Vieira, pregado na Capela Real de Lisboa em março de 1655, reabre uma série de reflexões sobre a eficácia do pregador ante a cegueira e a surdez de seus ouvintes:

para um homem se ver a si mesmo são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo, há mister luz, há mister espelho, e há mister olhos. Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar um homem dentro em si, e ver-se a si mesmo? (Vieira, 1965, p. 3).

Distintamente de Vieira, em Saramago encontramos uma inversão desse tipo de cegueira, em que o excesso de luz ou mesmo de sabedoria é o que incita as mais cruéis ignorâncias, imprimindo uma cegueira maléfica e intencional praticada pelos humanos. É partin-

do dessa ponderação filosófica hobbesiana que Miguel Real compreende a noção “arracional”, referida por Saramago em diversos meios de comunicação, para explicar o fundamento de sua obra publicada em 1995: “a nossa razão não é usada racionalmente. Nem sequer nos comportamos como irracionais. Mas como qualquer coisa que está entre o racional e o irracional. Como ‘arracionais’. Não sei se esta palavra existe, mas quero introduzir esta categoria [filosófica]” (Saramago *apud* Real, 2020, p. 24).

Com esta categoria, Saramago sintetiza esteticamente uma espécie de mal-estar na civilização, constituindo “metaforicamente a cegueira branca como uma forma não de perversão ou entorse da razão, mas de destino inescrutável da civilização cristã, europeia e racional – de sonho moderno, o racionalismo, (...), [para quem] a Razão tornou-se um verdadeiro pesadelo” (Real, 2020, p. 25). Com um romance que vai além desse mal-estar civilizacional, a lição principal da obra saramaguiana consiste no exercício de fazer seus principais personagens se sentirem responsáveis um pelo outro: “se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (Saramago, 1995, p. 66), sentencia a mulher do médico ao incitar “um mínimo de humanidade num território tomado pela força instintiva (...)” (Neto, 2020, p. 20-21).

Diante desse e outros alertas, é possível interpretarmos o grupo protagonista do romance, liderado pela mulher do médico, como um grupo de resistência ante ao estado distópico descrito por toda a obra, inclusive nas cenas em que se encontram confinados no hospício, momento no qual o grupo tenta manter o mínimo senso de convivência mútua, provocando no romance uma intercalação entre a representação de momentos de opressão e de vínculo comunal. O desafio se instala, portanto, quando tal grupo enfrenta uma cegueira

de razão, estágio de não lucidez que levou a cidade representada no romance a uma desumanização generalizada.<sup>2</sup>

Com efeito, tal cegueira surge sem anúncios, sob um aparente desenvolvimento industrial altamente sectarizado e de limitado horizonte comunal. Esse diagnóstico cético apresentado nas páginas de *Ensaio sobre a cegueira* foi muito traduzido por certo desencanto por parte da crítica, todavia, foi para evidenciar a decadência ética em que vive nossa sociedade que “Saramago insistia em fazer constar a maldade, suscitada pelo egoísmo, a crueldade, a intolerância, a injustiça e a violência exercida sobre o resto dos congêneres, que caracteriza nossos comportamentos, à margem de outras considerações” (Aguilera, 2010, p. 143).

Tais denúncias servem para Saramago demonstrar a necessidade de defender o uso da crítica e do raciocínio como faculdade pessoal

---

<sup>2</sup> “Visões como esta são signatárias [da ausência] de um projeto de desenvolvimento baseado na racionalidade que encontra sua melhor expressão no ‘Esclarecimento’ (*Aufklärung*): ‘Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado’ (Kant, 1985, p. 100). Através do entendimento, o sujeito do Esclarecimento kantiano possuiria todas as ferramentas para desvencilhar-se da menoridade, a incapacidade de fazer uso de sua razão de maneira autônoma, e embarcar na autonomia, estado oposto. É a partir desta concepção que a cegueira da obra pode ser interpretada como a queda de uma sociedade esclarecida nas ruínas de um obscurantismo irracional, onde toda a imagética apocalíptica da vida no manicômio e pós-manicômio contribuem, anunciando uma derrocada à barbárie. (...), o projeto do Esclarecimento guarda em seu seio a subversão da razão, e a cegueira surge da lucidez assim como o regresso do obscurantismo surge do progresso do Esclarecimento: ‘[...] a adaptação ao poder do progresso envolve o progresso do poder, levando sempre de novo àquelas formações recessivas que mostram que não é o malogro do progresso, mas exatamente o progresso bem-sucedido que é culpado de seu próprio oposto. A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão’ (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 41)” (Ferreira, 2022, p. 3).

capaz de reavaliar as relações e de reorganizar as convivências sociais. Desse modo, pode-se afirmar que o

humanismo e o pensamento ilustrado constituem dois pilares fundamentais da concepção saramaguiana do mundo. Racionalista impenitente e materialista militante, ele elaborou um verdadeiro programa de pedagogia social com o propósito de mostrar os estragos derivados da irracionalidade (Aguilera, 2010, p. 131).

Com o fracasso ou mesmo a negação da razão no mundo contemporâneo, vivemos seus efeitos cada vez mais devastadores na vida dos indivíduos e das coletividades, efeitos que, no romance, são levados às últimas consequências:

foi à mesa que a mulher do médico expôs o seu pensamento, Chegou a altura de decidirmos o que devemos fazer, estou convencida de que toda a gente está cega, pelo menos comportavam-se como tal as pessoas que vi até agora, não há água, não há electricidade, não há abastecimentos de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve de ser isto, Haverá um governo, disse o primeiro cego, Não creio, mas, no caso de o haver, será um governo de cegos a quererem governar cegos, isto é, o nada a pretender organizar o nada, Então não há futuro, disse o velho da venda preta, Não sei se haverá futuro, do que agora se trata é de saber como poderemos viver neste presente, Sem futuro, o presente não serve para nada, é como se não existisse, Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos, mas então deixará de ser humanidade, o resultado está à vista, qual de nós se considerará ainda tão humano como antes cria ser (Saramago, 1995, p. 142-143).

As consequências desse conflito remontam à grande alegoria do romance *Ensaio sobre a cegueira*, narrativa que nos descreve uma cidade assolada pela cegueira branca que afeta as relações humanas, evidenciando, assim, o crescimento significativo das injustiças co-

metidas pelos indivíduos e pelas instituições, cenário que sedimenta o caos:

[...], mas quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito, e se o é, ponhamos por hipótese, nunca os espíritos daqueles cegos estiveram tão soltos como agora estão, fora dos corpos, e portanto mais livres de fazerem o que quiserem, sobretudo o mal, (...) (Saramago, 1995, p. 90).

Caminhando em direção a uma conjuntura similar à vivida, Saramago não viu outra saída senão alertar sobre a necessidade de defender os direitos e os deveres humanos por meio, também, da literatura, defesa de um “projeto de regeneração política, social e humana –, fortalecimento garantidor da racionalidade. A confiança na razão acionava sua maquinaria de leitura pessoal do mundo, (...)” (Aguilera, 2010, p. 132). Logo, o âmago do *Ensaio sobre a cegueira* parece mesmo se centrar na crítica da negação da razão, como tem afirmado o próprio escritor em muitas de suas entrevistas:

o tema da cegueira tem que ver com uma convicção minha, que nós, no que toca à razão, estamos cegos. Uma vez que decidimos que somos os únicos seres racionais na face da Terra, o que foi uma decisão nossa, ninguém veio cá de fora, vindo de outro planeta ou de outro sistema, dizer que nós somos racionais. No meu entender, nós não usamos racionalmente a razão. É um pouco como se eu dissesse que nós somos cegos da razão. Essa evidência é que me levou, metaforicamente, a imaginar um tipo de cegueira, que, no fundo, existe. Vou criar um mundo de cegos porque nós vivemos efetivamente num mundo de cegos. Nós estamos todos cegos. Cegos da razão. A razão não se comporta racionalmente, o que é uma forma de cegueira (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 133-134).

Para a continuidade do desenvolvimento desse eixo que poderíamos chamar aqui de “cegueira da razão”, convocamos ao corpo

da nossa análise as falas de uma outra entrevista de Saramago ao jornal *Expresso* de Lisboa, em que o autor diz claramente acerca da “arracionalidade” dos humanos, ou seja, daqueles que persistem em negar a racionalidade e viver sem o uso da razão, como os muitos negacionismos que até hoje se espalham como uma epidemia entre nós: “há um morrer de cegueira, que é um morrer de quem não usa a razão para viver” (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 133). Mais adiante, na mesma entrevista, Saramago acrescenta: “descobri que existe a palavra ‘moral’, ‘imoral’ e ‘amoral’. Existe a palavra ‘racional’, ‘irracional’, mas parece que não existe a palavra ‘arracional’. Nós somos seres arracionais” (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 133), ou seja, seres que negam a razão.

Diante de tais assertivas, é preciso salientar as bases desse “arracionalismo” saramaguiano como ponto determinante da obra romanesca em análise, nos legando uma sugestiva tensão entre os ensaios da cegueira e da lucidez:

neste sentido, uma razão que não é conservadora da vida, uma razão que não defende (lucidamente) a vida, uma razão que (pondo a coisa num terreno mais prático, mais lhano, mais imediato) não se orienta para dignificar a vida humana, para respeitá-la, muito simplesmente para alimentar o corpo, para defender da doença, para defender de tudo o que há de negativo e que nos cerca, e que desgraçadamente é também produto da razão, é uma razão de que se faz um mau uso. Se o homem é um ser racional e usa a razão contra si mesmo – um contra si mesmo representado pelos seus semelhantes –, então de que é que serve a razão? (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 134).

Em síntese, o que Saramago quer nos alertar é que, quando a razão não serve à ética, ela infelizmente se transforma em uma arma destrutiva, por isso a necessidade de se pensar, hoje, no resgate do indivíduo e seu horizonte social nas formas de ser e estar no

mundo, promovendo uma existência de modo comunal. As sucessivas representações do espetáculo do mundo desumanizado são uma demonstração evidente do diagnóstico traçado por José Saramago sobre a nossa sociedade em sua literatura.

Mas, mesmo diante de diagnósticos negativos sobre o mundo atual e futuro, o pessimismo de Saramago não deve ser confundido com o niilismo. Saramago apenas quis se valer de sua resistência crítica para “elaborar propostas com as quais contribua para superar a paisagem deteriorada que sua percepção e elaboração intelectual desenhavam. (...), tudo isso o deixava distante de qualquer posição passiva ou de capitulação melancólica” (Aguilera, 2010, p. 137). Por isso, mais do que pessimista, Saramago era convicto da ausência de razão e crítica entre os indivíduos e achava que podia contribuir com suas obras para um momento de maior reflexão, participação e alteridade.

Isso corrobora suas palavras proferidas em uma breve autocrítica, que diz o seguinte: “o retrato fiel do que sou, Gramsci deixou escrito: ‘Pessimista pela razão, otimista pela vontade’. Isso diz tudo” (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 140). Para o escritor português, portanto, só assim exerceremos uma democracia plena, em que indivíduo e sociedade estejam colaborativamente conectados a partir de suas respectivas razões e vontades, que juntas fazem voar passarolas, como bem nos ensinou o autor no romance *Memorial do convento* (1982).

#### **CINQUENTA TONS DE BRANCO: CAPITALISMO E ESTADO DE VIOLÊNCIA COMO SINTOMAS DA CEGUEIRA CONTEMPORÂNEA**

Com a categoria “arracional”, José Saramago nos lega uma chave de leitura significativa do *Ensaio sobre a cegueira*, demonstrando, com ela, o equilíbrio sutil que o escritor pregou entre Hobbes e Rousseau para refletir sobre a tensão entre a maldade e a bondade dos humanos. Em síntese, “para Saramago, o homem não é exclu-

sivamente mau, nem totalmente bom: o homem é um animal com muitos defeitos e algumas qualidades” (Real, 2020, p. 25).

Sob essa perspectiva, o *Ensaio* inicia-se desde suas primeiras páginas a partir de uma violentíssima denúncia e crítica contra os governos atuais que

mais privilegiam a segurança em detrimento da liberdade e da inclusão de minorias, procedendo, face à horda involuntária de ‘cegos’, como o Estado medieval procedia com os leprosos, (...) encerrados em gafarias, [sob baixas] condições de higiene e poucos recursos alimentares, (...) (Real, 2020, p. 26).

Desse modo, a cegueira evidencia gradativamente o desamparo e o abuso correndo lado a lado, até que a “realização dos instintos mais baixos os bestializa” (Chauvin, 2020, p. 31).

Tal circunstância desponta a partir do momento em que, para tentar tomar o controle da epidemia, põe-se em prática uma política de encarceramento dos cegos infectados, isolando-os em um manicômio:

agora falta decidir onde os iremos meter, senhor ministro, (...), De que possibilidades imediatas dispomos, quis saber o ministro, Temos um manicômio vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino, umas instalações militares que deixaram de ser utilizadas em consequência da recente reestruturação do exército, (...) (Saramago, 1995, p. 22).

Quando a epidemia se alastra de modo irremediável, os manicômios não são mais suficientes para esconder o mundo infectado pela cegueira. Nesse momento, é invocado o estado de exceção e a vida dos cegos perde o pouco valor que ainda possuía, passando o estado da política de encarceramento à política de extermínio:

a política de encarceramento utilizada pelo estado logo transforma-se em política de extermínio, e é no raciocínio dos infectados que ela se anuncia: Viram os corpos amontoados, o sangue sinuoso alastrando lentamente no chão lajeado, como se estivesse vivo, e as caixas da comida. A fome empurrou-os para fora, estava ali o ansiado alimento, é verdade que era destinado aos cegos, o deles seria trazido a seguir, de acordo com o regulamento, mas agora o regulamento que se lixasse, ninguém nos vê, e candeia que vai adiante alumia duas vezes, já o disseram os antigos de todos os tempos e lugares, e os antigos não eram pecos nestas coisas (Saramago, 1995, p. 90).

A violência, assim como o egoísmo, mostra-se, a cada cena, em uma vertiginosa crescente. Com efeito,

a política de extermínio do estado não se manifesta apenas nas mortes causadas diretamente pelo próprio exército, mas também naquelas decorrentes do encarceramento no manicômio. O processo de animalização dos cegos resulta na selvageria que emerge a partir do momento em que um desnível de poder é manifestado (Ferreira, 2022, p. 5).

Por isso, se o mundo antes do confinamento apresentava as condições para o surgimento da cegueira, a vida no manicômio apresenta, por sua vez, a sua efetivação enquanto barbárie: “se não podemos confiar uns nos outros, aonde é que vamos parar, perguntavam uns, retoricamente, ainda que cheios de razão, [...] um barbarismo que só espera ser perdoado pelo facto de vir tão a propósito” (Saramago, 1995, p. 59).

Em outros termos, aquela alienação que observamos no surgimento da cegueira, manifestada com apatia, atinge, no manicômio, sua forma final sob a animalização que marca a vida cerceada, pois co-

loca frente a frente loucos e cegos na tentativa de dissolução de uma micro humanidade resistente:

os loucos não são homens que perderam a razão, mas animais dotados de uma ferocidade natural que precisa ser fisicamente coagida. Despojando o homem de sua humanidade (isto é, racionalidade), a loucura o coloca em relação direta com a animalidade. E esta protege o louco contra as doenças, a fome, o calor, o frio, a dor, em suma, contra todas as misérias da existência. Consequentemente, os loucos não requerem proteção. Como os animais, eles receberam da natureza o dom da invulnerabilidade. Nesse sentido, eles não precisam ser curados (a loucura não é doença), nem corrigidos (ela não é desvio). Para ser dominada, a loucura deve ser domesticada e embrutecida, pois a sua natureza é diferente da natureza do homem (Ferreira, 2022, p. 5-6).

Apesar da resistente humanidade entre os integrantes do grupo protagonista, a vida no manicômio representa o ápice do processo de desumanização conforme aponta Sandra Ferreira, em que o uso da razão para destruir a vida torna-se mais explícito com “o problema do saneamento, do racionamento de alimentos, do furto dos alimentos pelos cegos malvados e do estupro das mulheres, problemas que escancaram a exploração do sujeito como núcleo paradigmático da sociedade [misógina e] industrial” (Ferreira, 2022, p. 5-6).

A violência institucional, que desencadeia toda essa situação, segue seu ritmo desde as primeiras triagens da epidemia, a proliferar suas aparentes e ineficazes políticas de contenção, que gerava ainda mais desigualdade e violência:

a violência, assim como o egoísmo, é altamente contagiosa. Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta ter sido

forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidémico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco, e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio (Saramago, 1995, p. 49-50).

Trata-se, na leitura de Chauvin, da disseminação “do falso bem-estar coletivo: (...)” (Chauvin, 2020, p. 29-30) que, como não poderia deixar de ser, profere “a falácia empenhada pelos medíocres porta-vozes” do Estado: “o Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades (...), pensando também que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional” (Saramago, 1995, p. 194). José Saramago evidencia, em tais cenas, a estratégia ou o lugar-comum de um fascismo que se dizia composto por homens de bem, que combateu possíveis revoluções por meio de um discurso representativo do poder a reverberar uma panaceia aparentemente reconciliadora e contrarrevolucionária que se traduz na “promessa não concretizada pelos países que se intitulam como democráticos” (Chauvin, 2020, p. 27), instaurando um lugar em que “o sol não nasce ao mesmo tempo para todos os cegos” (Saramago, 1995, p. 195).

Na cidade arrasada pela cegueira, “não há lei e nem ‘vantagem’ do estado social: nenhum tem demais e eles não têm coisa alguma, ao menos nada além do próprio corpo” (Ferreira, 2022, p. 8). Como se revela nas linhas do romance, “o medo cega (...) já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (Saramago, 1995, p. 131). Diante dos “arracionalismos” diagnosticados da humanidade, “*Ensaio sobre a cegueira* torna-se um lugar de abjecção, de degradação das relações humanas em ce-

nários de barbárie que transformam a existência em animalidade [...]” (Baltazar, 2014, p. 236). Logo, no decorrer da narrativa, surge de forma persistente o carácter distópico das cenas em que “a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (Saramago, 1995, p. 204) e “estes cegos não o são apenas dos olhos, também o são do entendimento” (Saramago, 1995, p. 213).

A decisão da mulher do médico em confirmar a sua cegueira, mesmo sem assim estar, para poder acompanhar a ida do marido ao manicômio, ressalta contrariamente o carácter humanizador da protagonista do romance, que se aproxima da personagem Blimunda, de *Memorial do convento*, visto que será a única a ver por dentro o “horror” (Saramago, 1995, p. 97) de tudo e de todos. Com a propagação da cegueira e com a entrada de inúmeros cegos no manicômio, a mulher do médico sinaliza que “o inferno prometido vai principiar” (Saramago, 1995, p. 72). Sob uma descontrolada epidemia, a cidade chega ao seu limite. Nesse momento, marca-se o fim da propriedade privada e pessoal, suprime-se a base organizativa da sociedade de mercado fundada na sobrevivência individual, como é ressaltado na seguinte passagem:

nenhum dos nossos cegos se lembrou de perguntar como é que vão navegando os outros grupos, se também andam assim atados, por este ou outros processos, mas a resposta seria fácil, pelo que se tem podido observar, os grupos, em geral, salvo o caso de algum mais coeso por razões que lhe são próprias e que não conhecemos, vão perdendo e ganhando aderentes ao longo do dia. Há sempre um cego que se tresmalha e se perde, outro que foi apanhado pela força da gravidade e vai de arrasto, pode ser que o aceitem, pode ser que o expulsem, depende do que traga consigo (Saramago, 1995, p. 249).

Como sobreviventes das consequências político-económicas da contemporaneidade, José Saramago evidencia suas personagens por

meio dos medos, das vacilações e das inseguranças vividas a cada página deste *Ensaio*, mediante os confrontos decisivos que permanecem sem um argumento final, o que sedimenta, por hora, o desalento e a desesperança relativamente aos triunfos revolucionários. Esse caos por decifrar, revela-se como consequência possível do fato de “a classe operária ter faltado ao encontro com a História. [...] O tema do intervalo histórico de sua intervenção de 100 ou 200 anos merece alguma reflexão” (Arcary, 2004, p. 220), algo que nos suscite a pensar na cegueira humana em que vivemos.

São mais de uma centena de anos passados desde que Marx sentenciou o momento da crise final do capitalismo, além disso, são décadas passadas desde a última revolução proletária (a chinesa em 1949), lapsos que revelam como tem sido longa a cegueira que nos acomete tal qual as personagens do romance saramaguiano, que suportam a “demora aparentemente insignificante” (Saramago, 1995, p. 8) dos engarrafamentos de carro que a prenuncia. Mesmo assim tudo ainda caminha como um grande ensaio para o fim do mundo:

essas posições não surpreendem em períodos de refluxo prolongado, ou depois de derrotas muito sérias. [...]; é porque são grandes que as transformações históricas foram, senão lentas, quase sempre dolorosas. [...]. São, em geral, necessários grandes intervalos de tempo para que a classe trabalhadora possa recuperar a confiança em suas próprias forças e encontrar disposição para arriscar de novo, pela via da organização coletiva, da solidariedade de classe e da mobilização de massas (Arcary, 2004, p. 220-221).

Seguindo por essa trilha crítico-reflexiva, Saramago sugere uma saída para o marxismo ao sugerir no desfecho de *Ensaio sobre a cegueira* um grupo de trabalhadores cegos, que, mesmo sob todas as condicionantes, mais cedo ou mais tarde se veria diante de uma alternativa: o sentido comunitário como caminho de abertura para a

tão esperada revolução social. Logo, diante de um prolongado estágio de cegueira,

[...] toda a sociedade mergulha em uma vertigem da qual não poderá emergir sem grandes convulsões e mudanças. E, se esse sentimento for compartilhado por milhões, então essa força social transforma-se em força material, em uma força material terrível, maior do que os exércitos, do que as polícias, do que as mídias, as igrejas, maior do que tudo, quase imbatível. Esses momentos são as crises revolucionárias (Aracary, 2004, p. 221-222).

Em consonância com o romance saramaguiano, é possível identificar inúmeros balanços críticos como aqueles emitidos por Frederic Jameson e Enzo Traverso, em que afirmam que

hoje, o fim do mundo é mais fácil de se imaginar do que o fim do capitalismo. [...], quando o liberalismo e a sociedade de mercado foram apresentados como o horizonte natural e insuperável da humanidade, a [distopia surge para revelar] um novo e diferente modelo de sociedade (Traverso, 2012, p. 411).

O irrefreável capitalismo, cuja “revolução faltou ao ensaio”, foi uma das teses mais debatidas na historiografia das últimas décadas, levando muitos a refletirem sobre “os desencontros havidos entre os revolucionários e a revolução que não foram, de fato, incomuns. [...] O tempo da revolução era compreendido como algo resultante da construção da vontade dos revolucionários, [...] a acelerar a entrada em cena das massas mobilizadas” (Arcary, 2004, p. 191). Como no *Ensaio sobre a cegueira*, em que a animalização humana chega aos seus mais atroz limites, NÃO há, apesar de tudo, uma abdicação total da vontade de mudança, de transformação individual e social. Desse modo, no *Ensaio*, a revolução não faltou ao ensaio, mesmo

não concretizando em suas linhas a chegada do tão esperado tempo revolucionário.

Com as revoluções do século XX não concretizadas, o que perturba as previsões mais audaciosas do marxismo, a ideia de revolução fica à margem da experiência, sendo suspendida como uma espécie de enigma social a ser revelado no devido momento em que as condições revolucionárias se fizerem efetivamente presentes na sociedade contemporânea. Assim se percebe em outros desfechos dos romances saramaguianos que representam breves cenas de recíproca humanidade, convidando a ou incitando a transformação social. Tais curtas e conclusivas cenas, em que as personagens saramaguianas se mostram em condições de atingir uma nova etapa organizacional, são curiosamente proporcionais à pouca atenção dedicada por Karl Marx ao processo revolucionário em si.

Sobre esse ponto, Moreno ressalta que

[...] é preciso fazer formulações novas e [tratar das] muitas questões teóricas não trabalhadas, em aberto. Nós, que somos revolucionários, não possuímos nenhum tratado sobre a revolução. É algo incrível. Os únicos tratados que há no marxismo são sobre a economia. Nossa grande tarefa é a de fazer a revolução e não há nada sobre a revolução, nem sobre a política. Não há [...] nenhum tratado marxista sobre as revoluções e as reformas. É uma coisa a ser elaborada (Moreno, 1992, p. 78-80).

Diante dessa lacuna crítico-reflexiva no pensamento de Marx, para conduzir seus textos ficcionais à representação sutil de mudança social, o que se verifica mais explicitamente no conto “Coisas”, de *Objecto quase* (1978), José Saramago passa a elaborar uma série de conflitos ficcionalmente laboratoriais que desaguam em desfechos incipientemente revolucionários que convidam seus leitores à transformação, estratégia de representação essa que o faz tecer, no

final, algumas curiosas cenas experimentais no mencionado conto de 1978: “[...], surgiu uma outra multidão de mulheres e homens nus, desentranhados do que fora a cidade. Desapareceram as peças de artilharia e de todas as outras armas, e os militares ficaram nus, rodeados pelos homens e pelas mulheres que antes tinham sido roupas e armas” (Saramago, 1994, p. 103).

Com efeito, nesse e em outros desfechos ficcionais criados por Saramago, uma comunidade natural se levanta do chão, surge libertada dos traumas decorrentes das mal-sucedidas lutas sociais do século XX, consideradas por muitos analíticos como revoluções prematuras (Arcary, 2004). Logo, em *Ensaio sobre a cegueira*, concluímos que Saramago nos indica cenas muito originais ao se deter, mesmo que brevemente, em transformações sociais inaugurais, indo além da marca distópica representada ao longo de todo o romance, marca que é tomada pela indisposição para se reorganizar ou mesmo pela inconsciência revolucionária das massas para lutar contra o poder dos sujeitos políticos.

*Ensaio sobre a cegueira* pode, portanto, ser lido como um romance que explora efetivamente as consequências de uma sociedade passiva, refém das classes dominantes que conseguiram desviar o furacão revolucionário surgido sucessivamente com as crises econômicas dos países centrais da década de 1930 (Alemanha, Espanha e França), as calamidades sociais da Segunda Guerra Mundial (França, Itália, Grécia) e a rebelião da nova geração entre 1968-78, circunstâncias que “não foram o bastante para radicalizar as massas para rupturas anticapitalistas” (Arcary, 2004, p. 194).

Sob a efígie da liberdade política e econômica, cristaliza-se a epidêmica cegueira na falsa ou cega democracia a ser percorrida pelas personagens do romance saramaguiano, que se mostram como “[...] cegos que podem ver, mas que não veem” (Saramago, 1995, p. 310). Todas as imagens de descrição da cegueira equivalem a chamadas

de atenção para a particularidade da enfermidade, associadas não só à brancura, mas a esta contradição significativa: “[s]e os meus olhos estão perfeitos, como diz, então por que estou eu cego” (Saramago, 1995, p. 10). Tal questionamento aponta para o que Marx dizia acerca das condições mínimas de lucidez que devem ser atingidas pela massa trabalhadora para vencer a alienação e iniciar a luta de classes.

Nesse sentido, as revoluções não podem ser feitas por cegos, ou seja, não podem ser realizadas em qualquer condição social, uma revolução não se efetivará em uma sociedade que não sente necessidade de mudança, vontade de ir além da epidêmica cegueira que nos aflige. As revoluções devem superar as cegueiras, contendo suas condições e temporalidades próprias, visto que dependem não somente da vontade dos sujeitos políticos, mas da disposição ou da lucidez dos sujeitos sociais:

[...]: a luta ‘cega, surda e muda’ das massas, em condições políticas adversas ou desfavoráveis, pela ausência do sujeito político coletivo, leva à dissipação das energias do ascenso muito rapidamente, e a oportunidade histórica da revolução se perde muito antes da precipitação da crise revolucionária. As massas podem passar da extrema atividade à prostração se, exaustas ou desmoralizadas, perderem a confiança em suas próprias forças, abrindo assim o caminho para que a classe dominante busque uma alternativa política pela direita, ou pela extrema-direita (Arcary, 2004, p. 76).

A vigência do prognóstico de uma “crise final” em Marx aparece no romance como um tempo perdido ou estendido, tornando breve ou quase nula a expectativa pelas revoluções que venham transformar o curso crescente e opressivo do capitalismo industrial que ainda perdura. Nesse sentido, a cada insurreição controlada, “as revoluções futuras vão se tornando, em um nível de análise, mais difíceis que as anteriores” (Arcary, 2004, p. 47), até restar no mundo seres cegos

e animalizados à deriva na imensidão de um mar branco, onde nada mais se repara ou se distingue da lei do mercado.

### **DA TERRA DE CEGOS À “COMUNIDADE NATURAL-ESPONTÂNEA”: CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Apesar de ter passado por uma gama de episódios de violência e degradação moral, a população de cegos não se rende, pois, mesmo que duvidassem de suas próprias forças ante a cegueira epidêmica, acabam por acumular novas experiências, “reorganizam-se sob outras formas e voltam à luta. As classes podem agir por um período maior ou menor contra seus próprios interesses, mas não podem renunciar definitivamente [...]” (Arcary, 2004, p. 221). Assim incita o narrador saramaguiano do romance, ao mostrar ao leitor que a cegueira pode nos impulsionar à lucidez, ou seja, à transformação social necessária para a qual nos dirige o romance: “tenho a certeza de que hoje não o diria, não há nada melhor para fazer mudar de opinião do que uma sólida esperança” (Saramago, 1995, p. 173).

Nesse sentido, no desfecho de *Ensaio sobre a cegueira*, o leitor se depara com uma espécie de resgate da experiência humana, mesmo após as situações extremas e desumanizadoras sofridas pelos cegos durante a epidemia e suas fases de clausura. Beirando a anulação de suas identidades, o final mostra, por outro lado, que a cegueira é um elemento fundamental para a reconstrução de um novo futuro, incita uma nova prática e uma nova organização sociais, sendo que “o carácter universal da reconfiguração do espaço, a visível incomunicabilidade e a geografia ficcional constituem o lugar de reflexão ideal para a temática da identidade social” (Baltazar, 2014, p. 235). É como se a compreensão ou a conscientização

das estruturas de aprisionamento físico e psicológico permitisse o desenvolvimento de um outro discurso e, conseqüentemente, de um outro mundo, onde não somente se problematizam as ques-

tões identitárias, mas se efetivam as passagens da desintegração para uma nova sociedade integrada política e ideologicamente (Baltazar, 2014, p. 235-236).

Por conseguinte, a configuração de um espaço abstrato e a incommunicabilidade entre as estruturas de poder político, econômico e social, que ao longo da narrativa do *Ensaio* se materializam em comportamentos cada vez mais repressivos, contribuem para atingir sua crise final superada pela reflexão sobre os aspectos identitários (Baltazar, 2014). Com um final que se torna “uma espécie de história de proveito e exemplo, com uma evidente mensagem não propriamente moral, mas civilizacional” (Real, 2020, p. 24), *Ensaio sobre a cegueira* extrapola sua narrativa para além de uma distopia, visto que o processo da cegueira como experiência de barbárie propiciou a reação do grupo protagonista de cegos perante o modo de existência que possuíam antes de cegarem, em regime da propriedade privada, sob o julgo de um estado “garantidor da propriedade, que decorre da tradição do liberalismo iluminista, terreno ideológico da burguesia” (Ferreira, 2022, p. 8).

Tal reação pode ser percebida mais claramente no romance apenas a partir do momento em que a cegueira chega ao seu limite, em que os cegos caminhavam como errantes pelas casas e pelos estabelecimentos abandonados, circulando pelas ruas destruídas da fictícia cidade:

na manhã seguinte ao incêndio, o grupo de cegos dirigiu-se ao centro da cidade, cujas ruas estavam completamente desertas e repletas de lixo, e as lojas praticamente todas trancadas. Todos haviam cegado. Em um diálogo entre a mulher do médico e um dos cegos, que agora organizavam-se em grupos em uma vida nômade de loja em loja, é revelado o novo modo de vida que se estruturou com a cegueira: Os que andam em grupo, como nós, como quase toda a gente, quando temos de procurar comida somos obrigados

a ir juntos, é a única maneira de não nos perdermos uns dos outros, e como vamos todos, como ninguém ficou a guardar a casa, o mais certo, supondo que tínhamos conseguido dar com ela, é estar já ocupada por outro grupo que também não tinha podido encontrar a sua casa, somos uma espécie de nora às voltas, ao princípio houve algumas lutas, mas não tardamos a perceber que nós, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada a que possamos chamar nosso, a não ser o que levarmos no corpo (...) (Saramago, 2017, p. 216).

Uma vez despossuídos e obrigados a irem juntos buscar comida, reativa-se a disposição para a solidariedade comunal, que passa a ser o novo princípio organizador da relação entre os cegos agrupados. E não se trata aqui apenas de um regresso a um estágio “menos desenvolvido” do progresso humano, mas da reconstrução de “uma organização social baseada em grupos (comunais), ou seja, uma espécie de novo organismo, isto se deve ao fato de conservarem o que há de mais essencial, (...) [que é] o conjunto das relações sociais” (Ferreira, 2022, p. 9). A sobrevivência do grupo protagonista está intimamente associada às relações sociais que emergem da cegueira que o aflige, assim, “o que a cegueira suscita não é a ruína do indivíduo como produto de um processo de individuação, desenvolvimento orgânico e social do sujeito, mas sim a ruína do individualismo, campo ideológico da reificação” (Ferreira, 2022, p. 9).

No final de *Ensaio sobre a cegueira*, “a cidade ainda ali estava” (Saramago, 1995, p. 310), possuidora de um futuro ainda em aberto. Nesse ínterim, “[t]anto a humanidade pode regressar à ‘horda primitiva’ como criar organismos e organizações sociais fundamentadas por valores éticos benignos, como a liberdade e a justiça social” (Real, 2020, p. 26). Para Saramago, a grande revolução seria a da bondade, “revolução que nos libertaria definitivamente da condição perniciosa em que vivemos”, admitindo que “o *Ensaio* nos revela essa certe-

za: a bondade é a característica que anima a existência da mulher do médico, mas está distante, ainda que num primeiro momento pareça servir de elemento modificador dos cegos do seu grupo, de uma coletividade” (Neto, 2020, p. 21). Para tanto, “a cidade ainda ali estava” à espera de um momento de transformação, prestes a iniciar um *Ensaio sobre a lucidez*.

Nesse sentido, o *Ensaio* de 1995 não quer apenas nos fazer aprender a conviver com a mais cruel das verdades e vislumbrar a nossa existência hobbesiana, pois, como diz a rapariga dos óculos escuros, “dentro de nós há uma coisa que não tem nome. É isso que somos” (Saramago, 1995, p. 162). Trata-se da busca empreendida pelo autor do romance a procura da bondade que colocará em xeque o mundo capitalista que nos cega: “é isso, também, que parece ser descortinado pelo médico (...), quando levanta a hipótese de os olhos que levou a vida a observar serem, eventualmente, ‘o único lugar do corpo onde talvez exista uma alma’ (*ibid.*: 135)” (Arnaut, 2014, p. 42).

Concordamos com Ana Paula Arnaut ao afirmar que

a redefinição utópica no desfecho desse romance, traduz um processo de (re)aprendizagem que começa e acaba no próprio ser humano. Para tal, há que acreditar na capacidade e no poder do Homem para lutar contra várias espécies de adversidades, de obstáculos e de violências (Arnaut, 2014, p. 42).

Tal percurso de (re)aprendizagem, mesmo que ainda lento e incipiente, passa, necessariamente, “pela construção de universos agônicos e caóticos que progressivamente consubstanciam a representação de um real que poderá vir a acontecer, (...)” (Arnaut, 2014, p. 42). Na opinião da mesma estudiosa,

a exposição crua e violenta do que de pior existe no ser humano (...), torna-se necessária, porém, para fazer sobressair a teoria que

defendemos: a conceptualização de um apocalítico real a vir reforçar a ideia de que o Homem se torna o centro, o local, o não espaço tornado espaço da própria utopia. Apesar de tudo, neste como em outros romances, a crença, a esperança, é na redenção da Humanidade. Não uma redenção religiosa, não poderia sê-lo, tratando-se de José Saramago, mas uma redenção humanista e humanitária. Por isso se permite, no romance de 1995, a recuperação progressiva do mal da cegueira branca, a do espírito; (...) (Arnaut, 2014, p. 43).

Ademais, é possível verificar, para além dos casos a que já aludimos, outros exemplos que deixam patente a assunção do poder das pessoas e a sua conseqüente procura “daquela coisa que não tem nome” a que podemos chamar de humanidade. Para representar esse processo, como já evidenciamos, Saramago, além de aproveitar a categoria marxiana de “capital”, muito provavelmente usufruiu da noção de “comunidade natural-espontânea”, que Karl Marx (2013) utiliza para caracterizar os momentos da história em que os homens trabalhavam apenas para suprir suas necessidades básicas, distantes do universo reificante das mercadorias.

Observemos, nesse ponto, que o aproveitamento filosófico promovido por Saramago em sua literatura ocorre de forma invertida, pois, enquanto em Marx (2013, p. 131) “a troca de mercadorias começa onde as comunidades terminam”, a exemplo das comunidades pré-capitalistas, para o ficcionista português a troca de mercadoria termina quando se inicia uma nova “comunidade natural-espontânea”. Em nossa leitura, trata-se essa inversão do processo de uma tentativa de Saramago representar um momento pós-revolucionário ou mesmo um percurso pós-capitalista, alimentando, com essa estratégia, breves cenas no fim do conto “Coisas”, nas páginas finais de *A jangada de pedra* e no final de *Ensaio sobre a cegueira*, entre outros desfechos que não abordaremos aqui.

Ao refletir sobre as sociedades livres de mercado, Marx retorna às origens da divisão do trabalho social e sua correspondente limitação dos indivíduos a esferas profissionais particulares, como ocorria em uma família ou tribo, e que passa a ocorrer com o grupo de cegos do romance saramaguiano, cujos componentes passam a viver de uma forma cada vez mais comunal. Trata-se de um momento em que surge “uma divisão natural-espontânea do trabalho [...], sobre uma base puramente fisiológica, que amplia seu material com a expansão da comunidade, [...]” (Marx, 2013, p. 293).

Com tal digressão, Marx retoma a sua sucinta reflexão desenvolvida no início do capítulo 2 de *O Capital*, em que reflete sobre os processos de troca que ocorreram antes da existência das mercadorias, em que “os membros de uma comunidade natural-espontânea (tinham) a forma de uma família [...]” (Marx, 2013, p. 131), a lembrar o grupo protagonista de *Ensaio sobre a cegueira*. Retomando esse ponto, no capítulo 12 da mesma obra filosófica, Marx ressalta que as “comunidades diferentes encontraram em seu ambiente natural meios diferentes de produção e de subsistência” diferenciando “seu modo de produção, seu modo de vida e seus produtos, [...]” (Marx, 2013, p. 293). Em outras palavras, “a lei que regula a divisão do trabalho comunal atua aqui com a autoridade inquebrantável de uma lei natural, [...]” (Marx, 2013, p. 297).

Nesse sentido marxiano, o que a transformação encenada pelo grupo de cegos revela, em última instância, é um processo de naturalização das “relações sociais reificadas do capitalismo, caracterizadas pela coisificação dos sujeitos, (que) concebe o sujeito burguês, individual e proprietário como modelo universal de ser humano” (Ferreira, 2022, p. 9). Portanto, a epidemia de cegueira que, em um primeiro momento, pode ser entendida como uma redução dos seres humanos aos seus mais atrozes instintos, expõe, na verdade, os moldes limítrofes que a racionalidade da sociedade industrial im-

põe como meio de vida, oportunizando, assim, a consciencialização desse processo. Desse modo, concordamos com Sandra Ferreira ao dizer que a cegueira parece “emular um castigo divino, uma ocasião de diagnóstico social e de mudança dos rumos daquela sociedade” (Ferreira, 2022, p. 9).

Com esse desfecho, temos no final de *Ensaio sobre a cegueira* a gênese de um novo organismo, com os múltiplos indivíduos que compõem o grupo de cegos:

[...], Enquanto puder, disse a rapariga dos óculos escuros, mantive a esperança, a esperança de vir a encontrar os meus pais, a esperança de que a mãe deste rapaz apareça, Esqueceste-te de falar da esperança de todos, Qual, A de recuperar a vista, Há esperanças que é loucura ter, Pois eu digo-te que se não fossem essas já eu teria desistido da vida, [...] (Saramago, 1995, p. 290).

A história dessa sociedade que não desiste de se reorganizar, ou seja, a sociedade reconstruída com “o retorno da visão é objeto de outro romance do autor, o *Ensaio sobre a lucidez*, [...]” (Ferreira, 2022, p. 9). Portanto, na diegese da literatura saramaguiana, a primeira ação propriamente lúcida de uma comunidade só ocorre anos depois com a epidemia de votos em branco, espécie de consciencialização em massa de que a “luz de menos não nos faculta evitar o obscurantismo; luz de mais impede-nos de distinguir para além da totalidade branca” (Chauvin, 2020, p. 24).

Contrapondo a cegueira e a lucidez sob uma perturbadora cor branca, Saramago apresenta a marca de seu ressentimento crítico, consequência de uma revolução social falhada ou enganosamente permitida, luminosidade que “se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas”:

chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência de luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis (Saramago, 1995, p. 15-16).

Ao refletir sobre os excessos da razão ou mesmo sobre a falta de lucidez, o romance saramaguiano nos alerta sobre o compromisso de reparar no que nos cerca e nos faz humanos: “[...] visto que, ao final, [...], a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa” (Saramago, 1995, p. 94). E assim *Ensaio sobre a cegueira* se apresenta, segundo Miguel Real, como um romance ensaístico ou filosófico: “deste modo, a história narrada oculta voluntariamente uma indagação e um tema ensaístico de natureza filosófica. Ou, dito de outro modo, em *Ensaio sobre a cegueira* a literatura serve de armadura estética a uma inquirição conceptual” (Real, 2020, p. 23-24).<sup>3</sup>

Diante desse *Ensaio*, outras epidemias se expandem. Fica, em seu desfecho, o convite para que nós, leitores, exploremos nossa capacidade de reparar, diagnosticar e solucionar o mal que nos aflige e

---

<sup>3</sup> “*Ensaio sobre a Cegueira* (1995) completa esta viagem de libertação política, ideológica e social através de um exercício de autognose em forma de literatura de denúncia, em que ocorre o resgate da experiência humana através de situações de epidemia e prisão sugerindo uma epifania de cariz político. A análise destas obras permite discutir a anulação da identidade como elemento fundamental para a construção de uma ideologia e procurará evidenciar a convergência do espaço literário, cultural e político como questionadores de uma identidade social” (Baltrusch, 2014, p. 25).

que nos levará, se é que já não nos levou, a uma irreparável cegueira humana. Temos com este *Ensaio*, por fim, uma cegueira que não se dá pela falta, mas pelo excesso de informação, de consumo e de violência, sintomas que posicionam tal obra literária na tradição dos romances distópicos que marcou o século XX e continua a marcar o XXI, convidando-nos a uma pouco provável mudança que deve recomençar sob o nosso modo de encarar o mundo e o outro.

RECEBIDO: 29/06/2025

APROVADO: 05/10/2025

### REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando. *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARCARY, Valério. *As esquinas perigosas da História: situações revolucionárias em perspectiva marxista*. São Paulo: Xamã, 2004.

ARNAUT, Ana Paula. José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde. In: BALTRUSCH, Burghard (ed.). *“O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”*. Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlin: Frank & Timme, 2014. p. 31-52.

BALTAZAR, Raquel. Sobre a convergência do espaço literário, cultural e político como questionador de uma identidade social em José Saramago. In: BALTRUSCH, Burghard (ed.). *“O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”*. Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlin: Frank & Timme, 2014. p. 227-240.

BALTRUSCH, Burghard. Apresentação - “O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia” – sobre utopia e ficção em José Saramago. In: BALTRUSCH, Burghard. (ed.). *“O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”*. Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlin: Frank & Timme, 2014. p. 9-17.

CHAUVIN, Jean Pierre. Dialética da cegueira. *Revista de Estudos de Cultura*, v. 5, n. 13, p. 21-38, jan-abr. 2020.

FERREIRA, Sandra Aparecida. Não há cegos, há cegueira: reflexões acerca do capitalismo tardio em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. *Navegações*, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 1-10, 2022.

- LUCAS. O evangelho de São Lucas. *In: A BÍBLIA de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1989. p. 613-630.
- MARX, Karl. *O Capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. v. 1.
- MORENO, Nahuel. *Critica a las tesis de la revolución permanente de Trotski*. Buenos Aires: Ediciones Crux, 1992.
- NETO, Pedro Fernandes. Da ética saramaguiana. *In: NETO, Pedro Fernandes (org.). Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 15-22.
- REAL, Miguel. Ensaio sobre a cegueira. Um ensaio ficcional ou uma ficção ensaística. *In: NETO, Pedro Fernandes (org.). Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 23-26.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1983.
- SARAMAGO, José. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: INCM, 1999.
- TRAVERSO, Enzo. *O passado, modos de usar: história, memória e política*. 2. ed. Lisboa, Edições Unipop, 2012.
- VIEIRA, António. Sermão da sexagésima. *In: VIEIRA, António. Sermões Escolhidos*. São Paulo: Edameris, 1965, v. 2. p. 1-122.

### MINICURRÍCULO

**DANIEL VECCHIO** é Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde foi pesquisador do CNPq. Foi pesquisador de Pós-Doutorado em Letras Vernáculas-Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa da FAPERJ / Pós-Doutorado Nota 10. Tem produzido teses e publicado artigos sobre a obra literária de José Saramago com base na pesquisa do espólio do escritor alojado na Biblioteca Nacional de Portugal e na Fundação José Saramago.

---

## A morte contra o apocalipse em Manuel de Freitas

*Death against apocalypse in Manuel de Freitas*

Ana Beatriz Affonso Penna

Universidade Federal do Paraná

### DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1407>

### RESUMO

O artigo analisa a poesia de Manuel de Freitas como reflexo crítico da sociedade contemporânea, marcada pelo esvaziamento de sentido e pela mercantilização da linguagem. Sua obra explora um futuro não redentor, mas apocalíptico, suspendendo a existência entre vida e sobrevivência. A linguagem poética de Freitas tensiona-se entre a comunicação e seu esgotamento, resistindo à lógica do capitalismo neoliberal. Dialogando com Guy Debord e Pelbart, o texto discute como a vida nua e a sobrevivência são representadas na poesia, contrastando com a espetacularização. A violência e a morte em Freitas surgem como antídotos à precariedade da vida contemporânea, enquanto sua escrita, embora descrente, persiste como gesto de resistência. A poesia freitiana, ao valorizar o ínfimo e o efêmero, confronta a sociedade do espetáculo, reafirmando a finitude como condição humana e possibilidade de comunidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manuel de Freitas; Morte; Sociedade do espetáculo; Biopolítica; Poesia Portuguesa Contemporânea.

### ABSTRACT

The article examines Manuel de Freitas's poetry as a critical reflection of contemporary society, marked by the erosion of meaning and the commodification of language. His work explores a non-redemptive, apocalyp-

tic future, suspending existence between life and mere survival. Freitas's poetic language oscillates between communication and its exhaustion, resisting neoliberal capitalist logic. Engaging with Guy Debord and Pe-  
lbart, the text discusses how "bare life" and survival are portrayed in his poetry, contrasting with the spectacle-driven society. Violence and death in Freitas's work emerge as antidotes to contemporary life's precarity, while his writing, though disillusioned, persists as an act of resistance. By valuing the minimal and the ephemeral, Freitas's poetry challenges the society of the spectacle, reaffirming finitude as both a human condition and a possibility for communal meaning. His work underscores how poetry, even in its fragility, resists totalizing systems through its engagement with mortality and impermanence.

**KEYWORDS:** Manuel de Freitas; Death; Society of the Spectacle; Biopolitics; Contemporary Portuguese Poetry.

A literatura portuguesa tem se voltado para o futuro não apenas como projeção, mas como um espelho que refrata o presente. Se alguns textos imaginam um tempo de plenitude e renovação, outros, como os de Manuel de Freitas, exploram um porvir que não redime, mas suspende a existência num apocalipse cotidiano, um limbo entre vida e sobrevivência. A poesia de Freitas habita esse espaço ambíguo onde a linguagem, aprisionada na lógica mercadológica, oscila entre o desejo de comunicar uma experiência e o reconhecimento de seu esgotamento. A partir dessa ambiguidade, este artigo propõe uma reflexão sobre essas tensões na obra de Freitas, investigando como sua linguagem poética navega entre os limites do dizível num mundo onde até a palavra se converte em mercadoria. Se o futuro, em seus textos, configura-se como horizonte fechado, sua escrita persiste como gesto de resistência: não porque acredite em soluções redentoras, mas porque, mesmo diante do esvaziamento de sentido generalizado, insiste em abraçar o fim e a morte como antídoto à precariedade da experiência na era do capitalismo neoliberal.

Neste jogo de perder entre vida e morte, linguagem e silêncio, a poesia de Manuel de Freitas estabelece um diálogo crítico com a teoria do espetáculo de Guy Debord. Para o pensador, o espetáculo não se reduz a um mero excesso de imagens, mas constitui uma relação social mediada pela mercadoria, uma máquina de alienação que substitui a experiência concreta por sua representação (Debord, 1997). Nessa lógica, a própria linguagem torna-se instrumento de dominação: ao constituir-se como elemento de formação do indivíduo, impede a sua contestação, ainda que sua intenção subjetiva seja oposta à sociedade espetacular (Debord, 1997, p. 191). Esse fenômeno deve-se ao fato de que essa linguagem é a única que o indivíduo conhece, que lhe ensinaram a usar (Debord, 1997, p. 191) de modo que não se pode pensar para fora das relações espetaculares veiculadas pela sua linguagem. Tal linhagem de pensamento, desenvolvida por Debord, ao postular a inexistência de uma saída ou resistência à sociedade espetacular, aproxima-se do imaginário apocalíptico, uma vez que não permite pensar em sobrevivências. Contudo, faz-se necessário apontar que esses escritos sobre a linguagem não estão na primeira edição de *A sociedade do espetáculo*, mas nos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, publicado em 1988. Assim, a ideia de apropriação do trabalho e da história total por meio do poder dos Conselhos de trabalhadores, a qual Debord expressa nos seus primeiros escritos, pouco a pouco vai cedendo lugar a uma visão mais próxima do juízo final. Se antes o espetáculo era a visão do dragão do apocalipse, que ainda podia ter seu movimento interrompido, agora esse horizonte concretiza-se.

Martin Jay, em seu capítulo “La imaginación apocalíptica y la incapacidad de elaborar el duelo”, do livro *Campos de fuerza* (2003), discute a tendência contemporânea para as visões apocalípticas. No entanto, diferente da tradição, as versões contemporâneas do apocalipse desdramatizam o fim, suprimindo também as esperanças

de renascimento e renovação. Sem uma escatologia, Derrida afirma que a verdadeira catástrofe torna-se, portanto, “un cierre sin final, un final, sin final” (Derrida *apud* Jay, 2003, p. 178). De modo que se observa o surgimento de um apocalipse agora, como também para sempre – despojado de verdade e revelação (Jay, 2003, p. 178):

(El pensamiento pós-moderno) Promueve en cambio una actitud emocionalmente distante de indiferencia estética, que abandona las nociones tradicionales de resolución dramática o narrativa a favor de una fascinación inextinguible por estar en el borde de un final que nunca llega (Jay, 2003, p. 174).

Em seu texto “Vida nua, vida besta, uma vida”, Peter Pál Pelbart recupera Foucault para discutir as diferenças entre o regime da soberania e o biopoder. Enquanto na soberania o poder preocupa-se “em fazer morrer, deixar viver”, cabendo ao soberano “a prerrogativa de matar, de maneira espetacular, os que ameçassem seu poderio e deixar viverem os demais”, no contexto biopolítico a preocupação é, sobretudo, com o fazer viver, mais do que o fazer morrer (Pelbart, 2007). Interessa agora instaurar um sistema de vigilância que seja capaz de gerir a vida, controlar sua população e processos biológicos, ocorrendo o que Foucault denomina como biopoder: a “inserção controlada dos corpos no aparelho de produção por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos” (Foucault, 1988, p. 153). De modo que Pelbart, no regime biopolítico, observa um desinvestimento da morte em favor de uma vida transformada em força produtiva:

assim, se antes o poder consistia num mecanismo de subtração ou extorsão, seja da riqueza, do trabalho, do corpo, do sangue, culminando com o privilégio de suprimir a própria vida, o biopoder passa agora a funcionar na base da incitação, do reforço e da vigilância, visando a otimização das forças vitais que ele submete.

Ao invés de fazer morrer e deixar viver, trata-se de fazer viver, e deixar morrer. O poder investe a vida, não mais a morte – daí o desinvestimento da morte, que passa a ser anônima, insignificante (Pelbart, 2007).

À discussão desses dois regimes, Pelbart acrescenta o que considera uma atualização do biopoder foucaultiano, recorrendo às teorizações de Agamben. Agora, segundo o filósofo italiano, a questão do biopoder não é mais de fazer viver, nem fazer morrer, mas de produzir uma *sobrevida*. Reduzidos ao sobrevivencialismo biológico, em uma pós-política espetacularizada, as vidas humanas estariam “à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas de vida de baixa intensidade, submetidos à morna hipnose consumista, mesmo quando a anestesia sensorial é travestida de hiperexcitação” (Pelbart, 2007):

o biopoder contemporâneo, segundo Agamben – e nisso ele parece seguir, mas também ‘atualizar’ Foucault – já não se incumbe de fazer viver, nem de fazer morrer, mas de *fazer sobreviver*. Ele cria *sobreviventes*. E produz a *sobrevida*. No contínuo biológico, ele busca até isolar um último substrato de *sobrevida*. Como diz Agamben: ‘Pois não é mais a vida, não é mais a morte, é a produção de uma *sobrevida* modulável e virtualmente infinita que constitui a prestação decisiva do biopoder de nosso tempo. Trata-se, no homem, de separar a cada vez a vida orgânica da vida animal, o não-humano do humano, o muçulmano da testemunha, a vida vegetativa, prolongada pelas técnicas de reanimação, da vida consciente, até um ponto limite que, como as fronteiras geopolíticas, permanece essencialmente móvel, recua segundo o progresso das tecnologias científicas ou políticas [...]’ (Pelbart, 2007).

Assim, a vida nua, a que Peter Pál Pelbart se refere no título de seu texto, é a da redução da vida humana ao seu mínimo biológico (Pelbart, 2007). Sua nudez é despojamento dos caracteres humanos responsá-

veis por uma experiência de vida que ultrapasse a do corpo meramente orgânico, sendo representativa tanto em Pelbart como Agamben, a recuperação em seus textos da figura do mulçumano dos campos de concentração. O mulçumano, que “[...] era o detido que havia desistido, indiferente a tudo que o rodeava, exausto demais para compreender aquilo que o esperava em breve, a morte” (Pelbart, 2007), em oposição à figura da testemunha, faz ressoar a imagem benjaminiana do mutismo dos soldados da Primeira Guerra Mundial ao retornarem para a casa. De modo que esse silêncio contrapõe-se ao movimento de elaboração de uma experiência. A linguagem, em seu amplo sentido de faculdade humana responsável pela transmissão e compartilhamento de sentidos, choca-se então contra o exausto silêncio de um corpo. Uma morte em vida: um apocalipse agora e para sempre.

Em “Nick Cave, 1988”, de *Jukebox*, vê-se a construção de uma espécie de diálogo dirigida a um “tu”. O poema, que é dedicado *para o Lex*, relata um episódio vivenciado por dois amigos após um concerto de Nick Cave:

O concerto, embora excelente,  
 não foi o melhor da noite.  
 Preferi, a desoras, aquela  
 ida à *Jukebox*, onde ouvimos  
 Birthday Party e levámos (*God  
 save the punks*) muitíssimos pontapés.

Fazia parte desses anos  
 Uma certa violência  
 cuja ternura se perdeu.  
 Como se perdem amigos,  
 lugares, súbitas canções.  
 Penso às vezes que mais valia  
 ter-te deixado ali, no chão do bar,  
 poupando-te ao massacre do futuro.

Mas é assim, a juventude. Demasiado  
impulsiva, excessivamente fugaz.  
E faltava ainda, para qualquer de nós,  
a pior sova, aquela que nem rosto tem.  
(Freitas, 2005, p. 20).

Como os demais poemas de *Jukebox* e *Jukebox 2*, “Nick Cave, 1988” toma emprestado o nome de um artista. O poema contém também referência a um conjunto musical: *Birthday Party* – banda australiana de rock gótico/pós-punk, da qual Nick Cave, antes de começar sua carreira solo em 1984, era integrante. Em suas letras, a banda combina elementos “sagrados e profanos” (Reynold, 2005, p. 429) com imagens do Antigo Testamento, tais como histórias sobre pecados, maldições e danações (Reynold, 2005, p. 430). Assim, observa-se certa coincidência entre a agressividade lírica e musical da banda com a cena mencionada no poema: a execução de um *mosh* ou roda de rock – “[...] onde ouvimos / Birthday Party e levámos (*God / save the punks*) muitíssimos pontapés”. Mas importa atentar para a reflexão que o poeta, agora, no momento da escrita, faz da memória do amigo estirado no chão: “Penso às vezes que mais valia / ter-te deixado ali, no chão do bar, / poupando-te ao massacre do futuro”. O “massacre do futuro”, tal como uma maldição, “a pior sova, [...] que nem rosto tem” é como o “[...] cierre sin final, un final, sin final” (Derrida *apud* Jay, 2003, p. 178) descrito por Derrida. A juventude, “Demasiado / impulsiva, excessivamente fugaz”, dá passagem ao mundo adulto, marcado por um contínuo de perdas, ausência de horizontes, trabalho – em sua dimensão alienada, embotamento de sentidos e excessivo controle social. Assim, parece existir em Freitas um final em vida – uma sobrevida na qual se repercutem exaustivamente imagens de morte: “Só quando nos despedimos percebi que vida / de que lhe falava tinha, para ele, a espessura / exacta da morte, das portas tão fechadas como os dias” (Freitas, 2008, p. 31). Sobrevida

essa apenas possível de alcançar uma extinção verdadeira através de um apocalipse escatologicamente definitivo: a morte última.

Deleuze, no capítulo “Nietzsche e São Paulo, D. H Lawrence e João de Patmos” do seu livro *Crítica e Clínica*, menciona a reivindicação ambígua, contida no livro Apocalipse, dos “fracos” e “pobres” por uma destruição total do poder, ao mesmo tempo em que um desejo por infiltrar-se em todos os seus poros” (Deleuze, 2006). No momento, interessa-me, em Deleuze, pensar na ideia apocalíptica conjugada a certa noção de justiça, uma destruição plena capaz de varrer todos os males da Terra. De modo que, em Manuel de Freitas, o anseio de poupar o amigo do massacre futuro pela morte imediata e final, assim como a repetição ininterrupta de palavras semanticamente associadas à finitude, aparenta demonstrar no poeta uma vontade de um fim capaz de suplantar “o horror de estarmos vivos” (Freitas, 2005, p. 15), “o nojo de haver mundo” (Freitas, 2005, p. 10). Contudo, o segundo movimento do Apocalipse, que é o de construção de uma Nova Jerusalém, um poder de juízo e moral, ainda que ambicionado em poemas como “*Spot*” – “O que, na verdade, me / deixa saudades da censura, / de uma censura nova / que exterminasse imbecis / e deixasse a terra a quem / ela é, como dever ser, pesada” (Freitas, 2007b, p. 55) – encontra-se inviabilizado em sua escrita:

Mas fiquemos por aqui,  
sobre a terra dura  
e além do mais inútil,  
muito longe enfim  
de qualquer Jerusalém pensável.  
(Freitas, 2007b, p. 61).

Assim, observa-se em Freitas a impossibilidade de edificação de qualquer espécie de utopia após o fim, uma vez que essa sequer se delineia em pensamento – “muito longe enfim / de qualquer Jeru-

salém pensável”. Além do mais, vale lembrar de que, na ambição de João de Patmos por uma Jerusalém celestial, vê-se desenhar um *sistema de Juízo* que, para Deleuze, muito se assemelha à planificação militar-industrial do Estado mundial absoluto (Deleuze, 2006, p. 52). De forma que o estabelecimento de uma cidade após um fim redentor corre o sério risco de converte-se em um terror arquitetônico, tornando-se inabitável. O que força o poeta a abandonar o intuito de erigir espaços utópicos para concentrar-se na imagem de um fim último, capaz de exterminar inteiramente todos os males, até os que sequer rostos possuem – “E faltava ainda, para qualquer de nós, / a pior sova, aquela que nem rosto tem” – mas também de extinguir o que no inferno é falha, afeto da morte vencedor: “Talvez adormeçamos lado a lado, / de costas para a morte, e haja corsários ao fundo, / um mar de gelo protegendo-nos da noite” (Freitas, 2008, p. 21).

Em “Nick Cave, 1988”, a desfiguração pela sova final é tão completa que essa sequer apresenta uma forma, não se conecta a um rosto individuado reconhecível. Uma violência amórfica e crua que contrasta com a terna violência de outrora. Ainda em seu artigo “Vida nua, vida besta, uma vida”, Peter Pál Pelbart recupera as perguntas do filósofo Žižek a respeito do que realmente significa estar vivo hoje para pensar na questão da sobrevida. Utilizando-se do polêmico exemplo do terrorismo, Žižek, em *Bem-vindo ao Deserto do Real*, questiona-se se acaso os terroristas, ao explodirem-se, não estariam, num sentido enfático, “mais vivos” que outras pessoas, que apesar de levarem uma “boa vida”, teriam “uma existência asséptica, indolor, prolongada ao máximo, onde até os prazeres são controlados e artificializados” (Žižek *apud* Pelbart, 2007). O que leva o autor à pergunta: “não vale mais um histérico verdadeiramente vivo no questionamento permanente da própria existência que um obsessi-

vo que evita acima de tudo que algo aconteça, que escolhe a morte em vida?” (Zizek *apud* Pelbart, 2007).

Assim, seguindo a linha de pensamento de Zizek, a violência terrorista, da mesma maneira que a violência juvenil representada no poema, poderia ser um modo de romper com “formas de vida de baixa intensidade” (Pelbart, 2007). Contra uma “indiferença sem qualidades, em que ninguém mais se reconhece na trivialidade do mundo de mercadorias infinitamente intercambiáveis e substituíveis” (Pelbart, 2007), propõe-se em “Nick Cave, 1988” a retomado do corpo naquilo que lhe é mais próprio, “sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas: sua afetibilidade” (Pelbart, 2007). De modo que a figuração da violência em “Nick Cave, 1988”, como também do corpo putrefato/deformado inscrito na poética de Freitas, que também é violento na escatologia de sua representação – “hemorróidas, esquentamentos e algumas / cáries teimosas” (Freitas, 2001a, p. 53), “[...] fluxo hemorroidal / que tanto desfeará a rósea carne possessa” (Freitas, 2001a, p. 38) – contrapõem-se às concepções de um corpo de mercado, o qual passa a ser sinónimo de prova de sucesso social, exibido como um espetáculo.

Recentemente, através da interação do capital com as biotecnologias e a medicina, observa-se o surgimento de uma política ideológica do *healthism*<sup>1</sup>, a qual Robert Crawford, em seu artigo “Healthism and the medicalization of everyday life”, caracteriza como a colocação do problema da saúde e doença, e conseqüentemente do bem-estar geral, a um nível individual (Crawford, 1980). Os indivíduos pressionados a tomarem a responsabilidade por gerenciar os riscos à sua saúde, assim como evitar doenças, estão em um estado

---

<sup>1</sup> Não há tradução para o termo em português.

permanente de tensão em vista das exigências contraditórias. Se, de um lado, tem-se o hedonismo constante e o incentivo de um consumo descomedido; do outro, tem-se o imperativo da disciplina e do controle corporal (Nascimento, 2007, p. 58). O que leva os indivíduos a responsabilizarem-se por sozinhos suprirem todas suas necessidades, substituindo a tentativa de restaurar a ordem moral pela obsessão com o domínio do corpo, das suas performances e movimentos (Nascimento, 2007, p. 59). O corpo torna-se então lugar da moral, matriz de um processo de subjetivação, ocorrendo o deslocamento da subjetividade e interioridade do indivíduo para o corpo (Nascimento, 2007, p. 59). O corpo, ainda que um dos últimos espaços possíveis de criação, também sofrerá da imposição pela imagem de bem-estar e felicidade, remetendo-se para uma exterioridade espetacular.

Assim, em oposição a um processo de espetacularização do corpo e de embotamento de sua potência de afectibilidade, a poética de Freitas elege a caracterização de um corpo agressivo, no limiar entre vida e perecimento, revertendo o movimento atual de desinvestimento da morte. Pois agora, segundo Peter Pál Pelbart (2007), é a fraqueza, a falha que permitirá ao corpo a capacidade de ser afetado, de “dar passagem a outras forças que um corpo excessivamente blindado não permitiria”.

Pelo que é falha, pelo que morre, será ainda possível intentar uma resistência à estagnação espetacular em Manuel de Freitas, uma vez que o erro impulsiona o movimento, ao contrário da perfeição. E lembremos de que a própria falha do dizer poético é sua potência, pois se houvesse uma relação de exata equidade entre referência e objeto referido, não haveria porque os poetas gastarem energia em busca de uma expressão: encontrada a fórmula, decretar-se-ia o fim da poesia. De forma que se faz necessário um dizer além dos “códigos fatais”: palavras que imponham um desconcerto à objetificação

subjetiva. Leiamos então o poema “5 010509001229”, de *Isilda ou a Nudez dos códigos de barras*:

É o que se chama um ‘higiênico’: latas,  
comida feita e embalada, whisky,  
cerveja ou vinho (quando não os três).  
Deve beber-lhe bem e mudar pelo menos  
duas vezes por semana a areia do gato.  
É tímido, inseguro e – por isso mesmo –  
extremamente rápido a arrumar as compras.  
Vai pagar outra vez com cartão. Hoje  
parece mais triste, talvez por no seu íntimo  
saber já que vai escrever um poema  
sobre mim, mera ajudante de leitura  
dos códigos fatais em que cada um se expõe.

Mas para quê tantas palavras? Bastava-lhe  
ter dito que me chamo Isilda  
e que a vida que tenho não presta. A dele,  
suponho, não será muito mais feliz.  
Escusava era de maçar a gente  
com o que sofre ou deixa de sofrer.

A minha sabedoria é muda, desumana:  
um dia enlouqueço ou fico para sempre presa  
a um pesadelo sentado, com barras transparentes.  
(Freitas, 2001b, p. 18).

O poema “5 010509001229”, o penúltimo de *Isilda ou a Nudez dos códigos de barras*, é uma leitura da atendente Isilda sobre o poeta. De começo nada a priori tão distinto dos outros poemas contidos no livro. Mas após a descrição das mercadorias consumidas pelo poeta e das deduções a respeito de suas características psicológicas e mo-

dos de vida, seguida da forma de pagamento, Isilda comenta que o sujeito

parece mais triste, talvez por no seu íntimo  
saber já que vai escrever um poema  
sobre mim, mera ajudante de leitura  
dos códigos fatais em que cada um se expõe.  
(FREITAS, 2001c, p. 18)

A esse momento, em que se põe em evidência a tessitura do poema, sucede-se o questionamento de Isilda sobre a necessidade do trabalho poético – “Mas para quê tantas palavras? Bastava-lhe / ter dito que me chamo Isilda / e que a vida que tenho não presta” (FREITAS, 2001c, p. 18). Para, mais adiante, finalizar: “A minha sabedoria é muda, desumana: / um dia enlouqueço ou fico para sempre presa/ a um pesadelo sentado, com barras transparentes” (FREITAS, 2001c, p. 18)

Assim, vê-se delinear em “5 010509001229” uma indagação a respeito do valor da poesia e seus modos de fazer, uma vez que, ao tradicional trabalho poético, Isilda propõe uma fala literal, nua, no limiar da nudez. Um dizer, cuja capacidade absoluta de desnudamento da existência, fosse tal como a do sol de Platão, em sua *Alegoria da caverna*, extinguindo-se, paradoxalmente, a necessidade de palavras, de uma intermediação. Conquanto, importa lembrar de que tal ideal do fim da intermediação apenas pode se sustentar através de uma forte crença ontológica, não compatível com a concepção freitiana. Afinal, tal princípio de nudez como de nudez absoluta partilha de pretensões totalizadoras, tais como a Nova Jerusalém de Deleuze e a sociedade espetacular de Guy Debord, sendo, portanto, incompatíveis com uma ética humana e mortal. Assim, a proposta de Isilda por uma literalidade da expressão, uma sabedoria muda, choca-se, inclusive pela sua proximidade espacial no poema “5 010509001229”

com a loucura e o “pesadelo sentado, com barras transparentes”, sugerindo uma impossibilidade de linguagem que conduz o sujeito a um estado extremo de vulnerabilidade: a do *mulçumano*. Alienada de sua própria vida, a atendente Isilda, somente pela leitura nua dos códigos fatais, convertida em escrita poética, pode superar sua carência de expressão, dar voz a sua sabedoria muda. O que aponta uma necessidade de desnudamento, um corpo a corpo com a linguagem mercadológica, a fim de intentar uma fratura.

Mas recorro das considerações de uma aula de Jorge Fernandes da Silveira sobre a palavra pobre.<sup>2</sup> A palavra pobre, a qual traz em si a marca de sua carência, está em um estado limite, interdita, na fronteira com o silêncio, não-dicionarizada. O que nos leva a pensar que talvez a verdadeira ausência de qualidades/pobreza reivindicada por Manuel de Freitas em sua obra poética e prefácio à antologia *poetas sem qualidades* seja a do limiar do silêncio, da falha, do menor, da intermitência da imagem – no intervalo de suas aparições. Pois, por mais poderosa que seja a linguagem imagética do espetáculo, a qual Debord postula, a natureza da imagem é frágil, é de reaparecimentos e redessaparecimentos incessantes.

Assim, em um delicado equilíbrio entre a mudez e a nudez, entre silêncio e dizer, estabelece-se a poética de Manuel de Freitas em um território profundamente tensionado, à procura de um desnudamento de palavras que não irrompa na mudez. E, por maior que sejam os esforços do poeta para convencer que “não vale a pena / nomear o vazio com palavras mais estéreis ainda” (Freitas, 2001a, p. 20), que “(...) nada deveria ser” (Freitas, 2005, p. 14), esse ainda es-

---

<sup>2</sup> Ideia retirada de aula sobre o poeta António Ramos Rosa ministrada pelo Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira (UFRJ), convidado pela Profa. Dra. Ida Alves para seu curso de pós-graduação “Espaços de escrita na poesia portuguesa pós-Pessoa”, no segundo semestre de 2012, no Instituto de Letras da UFF.

creve. E a escrita, ainda que desiludida e descrente de sua validade, nunca pode ser considerada apática, pois essa é sempre intervenção, enfrentamento com o mundo. A arte, em oposição à domesticação dos desejos e paixões, é “estimulante da vontade de poder, excitante do querer”, no dizer de Deleuze (1976, p. 84). E ainda que, na poesia de Manuel de Freitas, os leitores encontrem o reflexo de uma sociedade em crise, em que o valor do capital parece sobrepor-se ao da experiência, a escrita, mesmo em tempos de um capitalismo pós-industrial, continua sendo um trabalho artesanal, exigente do outro. Exigente igualmente de tempo, para que leitor e escritor, pelas bordas de contato dos seus corpos, vivenciem eles também, pelo par leitura/escrita, o corpo de um outro.

Paradoxalmente, essa potência de vida circunscrita no ato de escrever encontra-se perenemente vinculada em Manuel de Freitas a uma ideia da finitude, a qual se apresenta talvez como último reduto para a constituição da experiência de “códigos fatais em que cada um se expõe”. É precisamente nesse contexto de escrita como resistência que se rascunha uma pergunta: o que hoje pode ser disruptivo em um mundo caracterizado por excessos imagéticos? Talvez a morte. Não a morte televisionada das celebridades, massacres, crimes hediondos, mas a morte menor, a que todos nós estamos submetidos. Por mais que a sociedade espetacular empenhe-se por apagar nossa condição mortal com sua eterna juventude, impor uma a-historicidade da Igreja Universal do Reino da Mercadoria, não há motivos para adotar como prioridade a compra de sapatos ou automóveis do ano quando nos recordamos que vamos todos morrer. Agora, em um mundo megalomaniaco, apenas o menor, aquilo que é pequeno, pode contrariar a lógica totalizadora do espetáculo: as pequenas experiências, o pequeno sublime, os pequenos afetos, a pequena morte.

Essa valorização do ínfimo revela-se crucial em um mundo em que os indivíduos em estado extremo de vulnerabilidade são lançados ao

caos de uma sociedade em que a experiência e relações encontram-se ameaçadas, a vida torna-se um dever insosso, sem sentido, e a morte, ainda que um horizonte pavoroso, a última grande verdade ontológica que os homens talvez possam ter ao seu alcance. Não por acaso, em “O Narrador”, Walter Benjamin aponta o afastamento da morte pelas instituições burguesas como um dos grandes motivos para o fim da experiência e conseqüentemente da narrativa, uma vez que, na autoridade daquele que vai morrer e se recorda da vida, está a origem da narrativa (Benjamin *et. al*, 1983, p. 199). De modo que, para Benjamin, o horizonte da morte consiste em um traço essencial à elaboração e transmissão da experiência coletiva visceral, ou seja, aquela capaz de um ordenamento cognitivo do mundo: “a *erfahrung* (experiência autêntica) é uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra (...) o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo” (Konder, 1988, p. 72).

Essa relação entre morte e transmissão é ainda aprofundada por Françoise Dastur, em *A morte: ensaio sobre a finitude*, onde salienta como a ciência de nossa condição mortal, ao lado da linguagem, do pensamento e do riso, é considerada umas das características fundamentais da humanidade (Dastur, 2002, p. 13). No entanto, como não se pode vivenciar a própria morte, uma vez que, quando essa nos atinge, já não estamos na condição de vivos para assim experimentá-la, o nosso reconhecimento enquanto mortais apenas pode ocorrer a partir da experiência da morte do outro (Dastur, 2002, p. 14). Essa obrigatoriedade de um ser-com-os-outros da humanidade, até no que se refere à morte, leva a um entrelaçamento entre cultura e finitude, de maneira a tornar a vida dos homens necessariamente uma vida com os mortos.

Se, como demonstra Dastur, uma civilização existe somente quando certo domínio do escoamento irreversível do tempo é assegurado, a modernidade parece desafiar esse princípio. Na era moderna, o

indivíduo está permanentemente envolto em situações que demandam grandioso empenho de sua energia psíquica. Sua consciência precisa estar constantemente aparando choques e reagindo a diversos estímulos, o que o impede de alcançar uma consistência do que foi vivido, uma vez que não há tempo para acompanhar e representar, memorizar e criar uma narrativa para sua vivência.

É contra esse pano de fundo que a poesia de Manuel de Freitas insiste numa “pequena morte pessoal sem sentido, irreparável” (Eiras, 2011, p. 75). Essa ausência de sentido da morte, que leva o sujeito a questionar-se sobre a validade da vida – “Nada deveria ser tão triste / até porque nada deveria ser” (Freitas, 2005, p. 14) – contagia também a escrita, que se pergunta, também, pela sua razão de ser em um mundo de vivências em que nada permanece. Contudo, como sugere o próprio Freitas, é a morte que paradoxalmente tece comunidade: “Quem morre (e morre sempre / alguém em versos meus) / faz de mim o espelho da sua derrota” (Freitas, 2007a, p. 24). A morte, que nos une em uma comunidade de mortais, oferece a dimensão da vida como processo – não como sucessão assintótica de acontecimentos. Se é ela que ameaça tudo ao esquecimento, é também ela condição para a transmissibilidade da experiência. Gesto final que nenhuma imagem pode esgotar, ironicamente, o fim, ao estabelecer os limites constitutivos de um corpo ou de corpos no tempo, torna a existência matéria interpretável, sendo os significados daí emergentes, articulados aos anseios e desejos do presente, as condições necessárias para construção de outros sentidos e, por extensão, de futuros possíveis.

RECEBIDO: 04/08/2025

APROVADO: 23/09/2025

**REFERÊNCIAS**

- BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- CRAWFORD, Robert. Healthism and the medicalization of everyday life. *International Journal of Health Services*, Amityville, v. 10, p. 365-88, 1980.
- DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio*. Ensaio sobre os “poetas sem qualidades”. Porto: Edições Afrontamento, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FREITAS, Manuel de. *Os Infernos Artificiais*. Lisboa: Frenesi. 2001a.
- FREITAS, Manuel de. *Isilda ou a nudez dos códigos de barra*. Lisboa: Black Sun Editores. 2001b.
- FREITAS, Manuel de. *O tempo dos puetas. Poetas sem Qualidades*. Lisboa: Averno. 2002.
- FREITAS, Manuel de. *Jukebox*. Vila Real: Teatro da Vila Real, 2005.
- FREITAS, Manuel de. *Juros de demora*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2007a.
- FREITAS, Manuel de. *Poemas de Manuel de Freitas*. Org. Luis Maffei. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007b.
- FREITAS, Manuel de. *Brynt Kobolt*. Lisboa: Averno, 2008.
- JAY, Martin. *Campos de fuerza*. Entre la historia intelectual y la critica cultural. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- NASCIMENTO, Priscilla Porto. *A relação ética da arte na sociedade do espetáculo*. Niterói: EdUFF, 2007.

PELBART, Peter Pál. Vida nua, vida besta, uma vida. *Trópico*. 2007. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>. Acesso em: 13 jun. 2012.

REYNOLDS, Simon. *Rip it up and start again: Postpunk 1978-1984*. London: Faber and Faber, 2005.

### **MINICURRÍCULO**

**ANA BEATRIZ AFFONSO PENNA** é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Lecionou na Emory University por um ano letivo (2013-2014) através do Foreign Language Teaching Assistant Program da Fulbright Association. Foi professora credenciada pela Universidade Federal do Amazonas do Plano Nacional de Formação de Professores nas turmas de Licenciatura em Língua Inglesa de 2014 a 2015. De 2016 a abril de 2017, foi professora substituta no Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, na área de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas em Língua Portuguesa. Realizou de setembro de 2017 a fevereiro de 2018 estágio doutoral na Universidade do Porto. Em 2020, tornou-se professora de Língua Portuguesa e Inglesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas. A partir de 2024, passou a pertencer ao Setor de Educação Profissional e Tecnológica da Universidade Federal do Paraná, lecionando disciplinas de Língua Portuguesa e respectivas Literaturas.

---

## A biblioteca imaginária de Afonso Cruz

*The imaginary library of Afonso Cruz*

Carlos Roberto dos Santos Menezes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

### DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1391>

### RESUMO

O presente artigo dedica-se à análise dos livros *Jalan Jalan: uma leitura do mundo* e *O vício dos livros*, de Afonso Cruz. Essas obras configuram uma espécie de coletâneas narrativas que se desdobram em histórias, anedotas, ficções, reflexões e memórias pessoais centradas no fascínio pelos livros e pela leitura. Ao evidenciar a importância do ato de ler, Cruz desvela para o seu leitor a influência de diversos autores e o seu vínculo afetivo estabelecido com as personagens, entre outras peripécias narrativas; os textos revelam que, mais do que uma simples ode aos livros e à leitura, constituem um convite a um percurso pela memória e pela biblioteca pessoal de uma das vozes mais expressivas da literatura portuguesa contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Afonso Cruz; *O vício dos livros*; memória; biblioteca; deambulação.

### ABSTRACT

The present article focuses on an analysis of Afonso Cruz's books *Jalan Jalan: uma leitura do mundo* and *O vício dos livros*. These works constitute a kind of narrative collection that unfolds into stories, anecdotes, fictions, reflections, and personal memories centered on the fascination with books and reading. By highlighting the importance of the act of reading, Cruz reveals to the reader the influence of various authors and the affective bonds he establishes with characters, among other narrative

intricacies. The texts show that, more than a simple ode to books and reading, they form an invitation to journey through the memory and personal library of one of the most expressive voices in contemporary Portuguese literature.

**KEYWORDS:** Afonso Cruz; O vício dos Livros; memory; library; wandering.

*Andar para pensar*

Viajar é uma arte peripatética e uma maneira de pensar.

Aristóteles filosofava a caminhar. E Epicuro, a passear no jardim.

(Cruz, 2017b, p. 169).

Afonso Cruz surge na cena literária portuguesa em 2008 com seu romance de estreia *A carne de Deus*. Desde então vem mostrando-se como um dos artistas mais inventivos de sua geração ao elaborar uma obra complexa e diversificada capaz de refletir a sua multifacetada veia artística. O autor não só se consagra nas letras portuguesas como romancista, contista, poeta, mas também como realizador cinematográfico, fotógrafo, ilustrador, músico, dramaturgo e cronista. A multiplicidade artística dissemina-se na sua produção literária de modo a apresentar uma variedade de narrativas e a construção de um projeto enciclopédico imaginário.

Dentre a multiplicidade de escritos narrativos de Afonso Cruz, o presente texto se detém em duas obras essenciais: *Jalan Jalan: uma leitura do mundo* (2017) e *O vício dos livros* (2021). A escolha desses textos justifica-se por revelarem, de forma exemplar, os mecanismos de composição utilizados pelo autor, permitindo compreender como sua poética narrativa se estrutura a partir da intersecção entre memória, experiência de leitura e reflexão sobre o próprio ato de narrar. Busca-se, assim, contribuir para os estudos sobre a obra de Afonso Cruz, oferecendo uma chave interpretativa que destaca a singularidade de seu projeto literário e a coerência interna de sua produção

Após realizar diversas viagens, tanto imaginárias, alegóricas e simbólicas (pelos livros e pelas artes), quanto reais, ao longo dos anos e munido de uma “coleção de momentos e objetos”, Afonso Cruz faz do retorno uma maneira de reflexão memorialística e filosófica sobre o ser e o estar no mundo. Muitos dos seus escritos realizados durante ou após suas andanças e publicados em variados veículos de comunicação adquirem uma nova configuração por meio de um elaborado projeto arquitetônico que se assemelha tanto pela estrutura, quanto pela temática, aos grandes livros de viagens da literatura, resultando no emblemático: *Jalan Jalan: uma leitura do mundo*. O tecido narrativo é bordado com a linha da pluridiscursividade, que remete aos diferentes povos, formas de sociabilidade, políticas, culturas, manifestações artísticas, filosofia e preceitos religiosos descobertos ao longo da jornada:

é uma leitura da geografia, claro, porque também há textos de viagem, focados na literatura de viagem, na minha experiência enquanto viajante, mas também há as minhas próprias leituras, neste caso literais: os livros que li, alguns livros que me marcaram; há também poética, ou seja, como é que eu olho para a literatura, como é que eu escrevo, como é que construo uma história; há textos sobre Filosofia, com um olhar mais filosófico, mais científico e outros mais artísticos; e também me debruço sobre a arte (Cruz, 2017a)<sup>1</sup>.

O autor é, por assim dizer, um exímio viajante, cujo desejo de descobrir e conhecer novos espaços lhe permite reunir diversas estórias que o levam a deambular pelo mundo e por dentro de si próprio. O viajar metamorfoseia-se no passeio, em que o deslocamento físico implica não só a descentralização do olhar e a fuga do cotidiano,

---

<sup>1</sup> Ver Cruz (2017a).

mas também a apreensão de experiências a serem registradas por meio da escrita em busca de leitores cúmplices. Em outras palavras, o autor busca associar a filosofia, a literatura, a arte e a cultura com o cotidiano, de modo que o ato de passar é a um só tempo o local por onde se passeia e a maneira como se passeia. Assim, estórias ouvidas, afetos construídos e o contato com novos povos, culturas e linguagens surgem no espaço ficcional, como bem nos elucida o seguinte depoimento autoral: “tudo aquilo que ouço, as viagens que faço, as minhas experiências afetivas. Tudo isso é material para a escrita” (Cruz, 2017a).

Em *Jalan Jalan: uma leitura do mundo*, o ato de pensar é associado ao deslocamento, relação que Pierre Deshusses aprofunda no prefácio de *A arte de passear* ao explicar o conceito de “passeio” formulado pelo filósofo Karl Schelle:

o passeio está longe de ser uma atividade puramente física. Pela ação do corpo, ele põe em movimento os mecanismos do espírito, engendrando até uma verdadeira necessidade intelectual. Por essa razão é preciso ser culto para usufruir do passeio, sendo o objetivo confesso elevar a caminhada à categoria de um processo intelectual, mas sem fadiga e nem coerção. Sobretudo, não se forçar a observar ou a refletir: pairar acima das coisas, ser receptivo e aberto (Deshusses *apud* Schelle, 2001, p. XI).

Pois, afinal, o que é passear? É ser receptivo às coisas que nos rodeiam sem no entanto ter por elas um interesse por demais intenso, é deixar-se levar pelas impressões da natureza sem nela mergulhar, é olhar sem observar, andar sem se cansar, deixar-se distrair sem sonhar, afastar-se do mundo sem dele fugir, ter contato com a natureza evitando seus aspectos demasiado selvagens, descobrir-se frente a frente consigo mesmo sem cair na meditação nem na introspecção, sair de casa em qualquer estação, mas preferir a primavera ao outono! (Deshusses *apud* Schelle, 2001, p. XII-XIII).

O título soa de forma curiosa e seu criador elucida o seu significado: “*Jalan* significa rua em indonésio (...) Também significa andar. *Jalan jalan*, a repetição da palavra, que forma muitas vezes o plural, significa, neste caso, passear. Passear é andar duas vezes” (Cruz, 2017b, p. 27). O ato de andar duas vezes demonstra como o passeio não é simplesmente um movimento físico do corpo, que excluiria qualquer atividade do espírito. “Para ser tocado pelos encantos do passeio e sentir sua necessidade intelectual, é necessário ter um certo nível de cultura, uma bagagem intelectual que nem todo o mundo possui” (Schelle, 2001, p. 19-20). No caso de Afonso Cruz, as suas obras colocam o leitor numa posição ativa, não só no sentido físico de percorrer os caminhos durante a construção da leitura, como também exige do leitor uma bagagem cultural extensa, afinal, como bem nos elucida Miguel Real, ao descrever as obras do autor português como a

(...) construção de um universo intelectual literário, filosófico e histórico como mediador entre a realidade e a criação do texto (...) reduzindo o texto à memória do que esteticamente vivenciou em termos de Arte, e não de Arte e Cultura portuguesas, mas universais. Nos seus livros, não se trata da descrição da realidade social ou individual, mas de instaurar o elemento transfigurador entre o olhar que vê, a memória que perdura e a caneta que escreve: a Cultura, ou a vivência pessoal de uma experiência estética universal que, cristalizada na memória em forma de livros e sentenças filosóficas, se recria ou transfigura em forma de texto (Real, 2012, p. 173).

Desse modo, podemos analisar *Jalan Jalan* como obra em movimento, uma construção artística que apresenta ao leitor uma estrutura de composição que se tece a partir do mais fino trabalho poético. No caso do autor português, o jogo configura um passeio através da leitura, em que são incluídas, ao final de cada entrada que compõe

o volume em questão, notas de rodapé que apontam os caminhos a serem escolhidos para que a leitura possa prosseguir. O livro busca emular o ato de caminhar ao fazer do gesto de virar a página uma forma de percorrer as narrativas que integram a obra. Logo, a proposta literária centra-se no desejo de estabelecer um elo entre o processo mecânico de passear (o caminhar) e a atividade intelectual proporcionando uma viagem por diferentes culturas e nacionalidades.

As notas de rodapé (ou caixas de textos) transmutam-se metonimicamente em áreas a serem exploradas, como se o leitor, ao passo que avança na leitura, cartografasse o percurso percorrido. Cada leitor, ou melhor, cada leitura de *Jalan Jalan* pressupõe variadas compreensões, novos significados, de modo que a sua multiplicidade permaneça infinitamente pungente. Assim como as teias das aranhas, o texto de Afonso Cruz constrói ligações singulares por meio da partilha do vivido. E por falar em singularidade, nem o livro apresenta uma cronologia linear de composição, afinal, como toda produção artística, houve por trás do encadeamento textual um refinado trabalho de tessitura, de montagem, construindo a sensação de espontaneidade no leitor por meio da fluidez narrativa. É por isso que a leitura cronológica da obra, ou seja, aquela que vai do início ao fim, também é prevista pelo pacto literário, afinal, a composição textual não obedece a uma linearidade de escrita, mas uma verticalidade criativa na montagem e desmontagem dos sentidos. A imagem de uma cartografia vai se desenhando à medida que o leitor avança pelos seus caminhos de leitura. Desta forma, as escolhas realizadas implicam num precioso instrumento cognitivo metaforizado em diferentes mapas, sendo eles físicos, políticos, ficcionais, de afeto, memória, nos quais o ponto de partida e o ponto de chegada e os meandros percorridos entre ambos os extremos fazem com que o leitor experimente a sensação de deslocamento físico e reflita sobre o seu estar no mundo.

De qualquer forma, a “regra”, que se estabelece, pode ser burlada, proporcionando ao leitor seguir um determinado rumo: a pseudo-cronologia dos textos mediante a sua disposição e sucessão no ato habitual de leitura. Entretanto, ao optar por seguir os caminhos apontados ao final de cada texto, a leitura integral da obra pode vir a ser uma ameaça, isto porque os caminhos que se ramificam podem fazer o leitor voltar ao início da partida ou podem apresentar caminhos sem saída. E, nestes casos, é necessário traçar uma nova rota rumo ao desconhecido. Afinal, “quando se repete o andar, quando se sublima, nasce um comportamento lúdico, o passeio. Esta repetição não me parece uma rotina, mas uma hierarquia. Repetimos a palavra para a reforçar, a fazer melhor, a fazer chegar ao prazer” (Cruz, 2017b, p. 27).

Ao pensarmos a obra de Afonso Cruz, somos levados a revisar os conceitos de “obra aberta” e mais especificamente “obra em movimento”, apresentados por Umberto Eco (2015) em seu estudo intitulado *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, uma vez que o mundo organizado de acordo com leis universalmente reconhecidas é trocado por um mundo baseado na ambiguidade, tanto no sentido negativo de uma falta de centros de orientação, quanto no sentido positivo de uma constante reversibilidade dos valores e das certezas

Em consonância, o crítico ressalta uma outra categoria mais restritiva que denominará de “obras em movimento”, ou seja, são produções artísticas capazes de assumirem diversas formas inesperadas, por “reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novas” (Eco, 2015, p. 80).

Ora, a estrutura de *Jalan Jalan* parece valer-se dos conceitos de “obra aberta” e “obra em movimento”, na medida em que busca demonstrar a capacidade que, a cada leitura, a obra adquire sentido e forma diferente de si mesma. Para fundamentar a sua ideia, Eco se

apropriada de algumas linhas de força do pensamento científico contemporâneo utilizadas por Pousseur ao fazer uso de

[...] dois conceitos tomados de empréstimo à cultura contemporânea e extremamente reveladores: a noção de *campo* lhe provém da física e subentende uma *visão renovada das relações clássicas de causa e efeito unívoca e unidirecionalmente entendidas, implicando, pelo contrário, um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura; a noção de possibilidade é uma noção filosófica que reflete toda uma tendência da ciência contemporânea, o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidade dos valores.*

O fato de que uma estrutura musical não mais determine obrigatoriamente a estrutura subsequente – o próprio fato de que, como já acontece na música serial, independentemente das tentativas de movimento físico da obra, não mais exista um centro tonal que permita inferir os movimentos sucessivos do discurso a partir das premissas formuladas anteriormente – deve ser encarado no plano geral de uma crise do princípio de causalidade. Num contexto cultural em que a lógica de dois valores (o aut aut clássico entre verdadeiro e falso, entre um dado e seu contraditório) não é mais único instrumento possível de conhecimento, mas onde se propõem lógicas de mais valores, que dão lugar, por exemplo, ao indeterminado como resultado válido da operação cognoscitiva, nesse contexto de ideias eis que se apresenta uma *poética da obra de arte desprovida de resultado necessário e previsível, em que a liberdade do intérprete joga como elemento daquela descontinuidade que a física contemporânea reconheceu não mais como motivo de desorientação, mas como aspecto ineliminável de toda verificação científica e como comportamento verificável e insofismável do mundo subatômico* (Eco, 2015, p. 85-86, grifos nossos).

O olhar para o pensamento científico contemporâneo em diálogo com o conceito de “obra aberta” possibilita Umberto Eco refletir acerca da noção de indeterminação, que ocasiona

a abertura e o dinamismo de uma obra consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos (Eco, 2015, p. 93).

O leitor, por sua vez, deve abdicar de certas expectativas em relação à forma narrativa ou à estrutura composicional do livro, estando ciente do contato com uma poética destituída de resultado preciso e/ou previsível: “cada execução a explica, mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta” (Husserl *apud* Eco, 2015, p. 57).

Diante da imprevisibilidade da forma e a diluição dos eixos estruturais e semânticos da narrativa, podemos alegar que *Jalan Jalan* é por natureza um “livro-rizoma”<sup>2</sup>, por se tratar de um projeto acentrado e destituído de unidade pressuposta, com isso acaba por distanciar-se de produções literárias com interioridade orgânica, obedecendo a lógica da casualidade e a imitação completa do mundo, isto porque,

[...] o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa

---

<sup>2</sup> Cf. Deleuze e Guattari (2011).

reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria ( $n+1$ ). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (...) Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. (...) o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (...) Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de 'devires' (Deleuze; Guattari, 2011, p. 43-44).

O texto cruziano não é feito de unidades, isto porque cada entrada/seção/narrativa possui a sua própria dimensão e autonomia, sem que a ordem a ser lida interfira na perda do sentido geral da obra:

(...) uma vez que um livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que acontece a um livro feito de ‘platôs’ que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro? Chamamos ‘platô’ toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. Escrevemos este livro como um rizoma (Deleuze; Guattari, 2011, p. 44).

“Quem viaja tem muito que contar”, já ensinara Walter Benjamin (2012, p. 214), e Afonso Cruz, como um sujeito errante que se lança ao desconhecido, possui a necessidade não só de tornar legível as suas andanças e aprendizados, como também busca compartilhá-los através da composição de narrativas. É pelo desejo de transpor em linguagem o mundo que nasce que *Jalan Jalan* torna-se uma espécie de antologia das experiências vivenciadas por seu autor que lhe permitem fazer uma leitura ensaística do mundo:

viajar é uma forma de loucura, é sair do seu lugar, prescindir do conforto e entregar-se ao desconhecido. Se por vezes o fazemos por compulsão ou por interesse (motivações tão importantes ou válidas quanto quaisquer outras), o passeio é, nesse sentido, um acto artístico, que encontra novas paisagens, novas formas de vida, sem deliberadamente procurar nada. É, como qualquer viagem, um acto que abdica da segurança, do lugar-comum, mas que encontra prazer no próprio acto de caminhar (Cruz, 2017b, p. 27).

Ao partilhar o vivido com o leitor, este, por sua vez, traça o seu próprio caminho escolhendo as rotas de leitura que o orientam, seja pela curiosidade, pela aparente continuação temática, pelo acaso, enfim, as escolhas acabam por tornarem-se próprias de cada sujeito que se aventura rumo ao desconhecido. Posto isso, o corpo textual não mais torna-se um espaço de significantes e significados perma-

nentes, uma vez que cada caminho percorrido ressignifica aquilo que fora lido através de um ludismo refinado pelo trabalho artístico. A imagem do mundo transmuta-se em arte-pensamento.

*Jalan Jalan* parte das diversas viagens feitas pelo seu idealizador na intenção de descodificar o mundo por meio de um passeio que percorre não só a geografia, como a arte, a ciência, a filosofia e a própria literatura. Na contracapa da obra, o autor traz a conhecimento do público o que motivou a composição do livro:

muitas das minhas viagens começaram pelos livros. Foram caminhos que saíram das folhas e se prolongaram para lá das estantes, das paredes, da biblioteca. A viagem foi, de certo modo, uma corroboração da literatura, uma experiência diferente daquela que havia sido feita enquanto lia. Curiosamente, muitas vezes culminava na escrita, já que depois da viagem há o desejo ou a necessidade de solidificar a experiência, torná-la um objeto partilhável, materializar emoções, afectos, pensamentos, enfim, fazer da viagem um espaço imutável, parado, mas acessível aos outros, que com a sua própria experiência farão da leitura uma forma de viagem (Cruz, 2017b, contracapa).

Há uma entrada emblemática e incontornável em *Jalan Jalan* para compreendermos a engenhosidade desta composição. Intitulada de “Transmigrações”, a seção construída por Afonso Cruz apresenta em forma de curiosidade algumas ligações estabelecidas de forma inter-intratextual presentes em suas obras, tais como a curiosa relação entre a criação dos personagens de *Para onde vão os guarda-chuvas* (2013) e o livro de Elie Wiesel intitulado *Testamento de um poeta judeu assassinado*; a criação da personagem Tel Azizi, “um dervixe persa que morreu engasgado com um caroço de cereja. No lugar onde enterraram o corpo, passado um certo tempo, nasceu do cadáver do dervixe, do caroço que o havia matado, uma cerejeira” com a morte de Solomon Ibn Gabirol, “que fora, tal como Tal Azizi, um místico

muçulmano neoplatônico”, Gabirol “foi morto por um poeta que o invejava e enterrado junto a uma figueira. Porque os figos passaram a ser incrivelmente doces, alguém desconfiou que algo estranho se passava com aquela árvore” (Cruz, 2017b, p. 76); e, por fim, o caso em que uma personagem no romance *A Boneca de Kokoschka* encomenda a um editor um livro sobre as encarnações de Pitágoras. Anos mais tarde, Afonso Cruz dedica um dos volumes da sua *Enciclopedia da estória universal às Encarnações de Pitágoras*, transubstanciando a ficção em realidade. Diz-nos o autor que “durante o processo [deparou-se] com um livro quinhentista – muitas vezes atribuído a Cristobál de Villa-lón –, chamado *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*” (Cruz, 2017b, p. 77).

Ao fim das anedotas, Afonso Cruz expõe de forma sucinta um dos segredos de sua filosofia de composição:

tal como Pitágoras, as ideias transmigram com frequência, assumindo diversas formas e corpos e talvez a metempsicose pitagórica possa ser vista simplesmente desse modo: a tenacidade de alguns pensamentos que emergem ciclicamente, ideias que não querem ser vencidas pelo tempo. Aparecem e reaparecem, com acidentes diferentes, mas com substâncias comuns, algumas belas, outras inocentes, outras inconsequentes, outras desinteressantes. O problema é que, por vezes, as mais perigosas são as mais teimosas, precisamente aquelas que, não tendo a possibilidade de emergir naturalmente, têm armas para o fazer (Cruz, 2017b, p. 77).

Afonso Cruz, por meio da sua engenhosa *poiesis*, alinha os conceitos de “obra aberta”, “obra em movimento” (Eco, 2015) e Livro-ri-zoma (Deleuze; Guattari, 2011) para elaborar a sua própria poética, que aqui denominaremos de “Poética do passeio” ou, se quisermos utilizar o termo cunhado por seu próprio idealizador, a “poética da Transmigração”.

Os leitores que acompanham as produções literárias de Afonso Cruz frequentemente se deparam com situações inusitadas em que personagens transitam livremente de livro para livro, como é o caso do emblemático Isaac Dresner,<sup>3</sup> por exemplo; a metalepse e a sobrevida das personagens são artifícios que o autor domina e o proporciona a jogar com suas criaturas ao ponto de não ser possível identificarmos a sua origem no universo literário. Afinal, o eixo temporal adquire forma espiralada de tanto contrair-se e expandir-se inviabilizando as certezas de onde determinada personagem surge. Mas isso pouco ou nada tem de importância, o que se torna fundamental é a “reencarnação” ou a sobrevida dessas criaturas em diferentes contextos e situações, um jogo de quebra-cabeça que permite o leitor a saber sempre mais destes seres de papel. Há também ideias que ora são mencionadas em um romance e passam a ganhar corpo em um conto. Até mesmo o projeto de uma enciclopédia imaginária que reúne verbetes sobre determinados temas, mas que também funcionam como uma espécie de jardim onde florescem personagens, ideias e temas para vários escritos de Afonso Cruz.

Em resumo, *Jalan Jalan* parece ser a escrita de uma poética que percorre toda a produção artística do autor. Exercício este muitas

---

<sup>3</sup> Isaac Dresner, personagem construída pela pena de Afonso Cruz muito se aproxima daquilo que fora concebido por Fernando Pessoa como heteronímia. A personagem originária do romance *A boneca de Kokoschka* caminha por grande parte da produção artística do autor, intervindo nas histórias com sua filosofia, seu jeito excêntrico, disseminando pensamentos e desassossegando outras personagens, sendo capaz de, por meio da metalepse, atravessar as margens da ficção e ganhar corpo por meio de texto e imagem em duas postagens no feed do Instagram do autor, sendo uma natureza morta seguida de uma brevíssima apresentação textual da personagem no campo destinado à legenda; e uma fotografia de um rapaz a esconder o rosto com as mãos como sendo uma possível inspiração de como deveria ser a personagem fisicamente.

vezes próximo de um ensaio, embora abdique das estruturas canônicas, compondo-o ao passo que deseja contar, ou melhor, narrar, os episódios experienciados por meio dos seus inúmeros passeios (reais, simbólicos e alegóricos) pelo mundo em consonância com a construção de uma estrutura arquitetônica capaz de fazer o leitor a tornar-se um dos elementos constitutivos da obra.

Aquele que se lança na aventura de viajar (ou passear) está condicionado, em algum momento, a fazer o caminho inverso, ou seja, retornar. No ano de 2021, precisamente no Dia Nacional do Livro, Afonso Cruz parece promover uma espécie de retorno, convidando o leitor a fazer um passeio pela sua biblioteca. *O vício dos livros*, uma obra inclassificável, causa-nos a suspeita de ser uma continuação de *Jalan Jalan*, não só é a forma inicial pela qual o autor começou a flanar pelo mundo antes de viajar fisicamente por diversas cidades e países, como também se mostra um prolongamento do exercício de deambulação por intermédio de narrativas que corporificam o vivido, tendo o livro e o exercício da leitura<sup>4</sup> como motes desse percurso.

Os livros são uma das formas possíveis de registrarmos as diversas histórias que possuímos dentro de nós. É por meio deste modelo de relato que Afonso Cruz se escreve e inscreve nos textos, revelando, de maneira ética, estética e política, a “partilha do sensível”, na acep-

---

<sup>4</sup> A novela intitulada *Os livros que devoraram meu pai: a estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim*, publicado em 2010 pela editora Caminho e ganhadora do Prémio Literário Maria Rosa Colaço (2009), apresenta em sua trama uma viagem fantástica de uma criança pelos grandes clássicos da literatura a procura do seu pai que abandonara o mundo real para perder-se nos livros. A deliciosa narrativa tematiza o passeio, a viagem, apresenta de maneira primorosa o uso da metalepse e da sobrevida das personagens, assim como se utiliza de elementos que mais tarde serão revisitados por obras como *Jalan Jalan* e *O vício dos livros*, o que comprova a nossa hipótese da narrativa cruziana ser de fato uma obra rizomática.

ção de Jaques Rancière, de modo que *O vício dos livros* representa a partilha de relatos históricos, curiosidades literárias, reflexões e memórias pessoais, com intuito de dialogar não só com os autores de sua predileção, mas com todos aqueles que se consideram amantes da leitura e viciados em livros

O pequeno volume de capa dura traz no seu interior uma disposição gráfica que põe em diálogo a linguagem verbal e as ilustrações feitas pelo próprio escritor. Chama-nos atenção que a maior parte das imagens são de pessoas solitárias de posse de um livro ou a lerem. Embora a leitura seja uma atividade normalmente executada de forma solitária, o texto cruziano aponta para um gesto solidário, ao estabelecer um diálogo entre um leitor voraz assumido e amante dos livros e outros presumíveis leitores e bibliófilos.

No capítulo intitulado “o vício dos livros”, Afonso Cruz recorre a algumas reflexões sobre a leitura por meio dos pensamentos de Edith Wharton, tomando como ponto de partida a ideia de que o ato de ler possui gradações, de tal forma que

a verdadeira leitura é como respirar. A eficiência da respiração deve-se ao facto de ser natural e de não ser preciso estar constantemente a pensar nela. O leitor lê como respira. Se pensar no mérito daquilo que faz, interrompe ou suspende a virtude do acto (Cruz, 2021, p. 62).

Outra afirmação, advinda do pensamento de Wharton, incide na percepção de que “a leitura é um diálogo entre o autor e o leitor e que, se não houver um abalo qualquer naquele que lê, então tudo terá sido em vão” (Cruz, 2021, p. 62). Neste sentido, espera-se que o gesto da leitura proporcione uma efetiva metamorfose no leitor, de modo que “aquele que abre um livro não é a mesma pessoa que o fecha” (Cruz, 2021, p. 62). Entretanto, tal ato está associado a duas questões fundamentais: à capacidade do sujeito de interpretar o tex-

to na sua profundidade, afinal “ler não é uma virtude, mas ler bem é uma arte” (Wharton *apud* Cruz, 2021, p. 63); e, também, à complexidade fornecida pela própria obra. Há, portanto, diferentes tipos de leitores, desde aqueles que se utilizam de uma leitura alfabética, até aqueles que mergulham nas profundezas do texto e extraem os mistérios que se escondem nas entrelinhas.

Embora o discurso do autor englobe aqueles que se utilizam da leitura alfabética, isto é, aqueles que permanecem na superficialidade, ou para os que não leem por motivos vários, o seu diálogo é direcionado para os verdadeiros amantes de livros, os que possuem uma paixão desmedida pela leitura, com o intuito de demonstrar que esses leitores não estão sozinhos, pois há um diálogo ininterrupto entre aquele que escreve e aquele que realmente lê. Desta forma, a obra busca exatamente constituir uma comunidade de viciados em livros, isto porque “ao contrário de tantos outros vícios, o dos livros é, na verdade uma virtude. De facto, ter livros não é o mesmo que, por exemplo, ter dinheiro. Ter livros é como ter amigos, ter dinheiro é como ter com que pagar os amigos” (Cruz, 2021, p. 65).

O vício pela leitura leva a passear pela memória da adolescência do autor, uma vez que ele narra a cena da sua ida a escola na companhia de um livro e “apanhava o autocarro que levava mais tempo (hora e meia em vez de uma hora, no total), porque assim não tinha de sair e apanhar o metro, permitindo-(lhe) passar mais tempo a ler”, ou seja, “ia para a escola pelo caminho com mais palavras” (Cruz, 2021, p. 45). O leitor que se aventura a percorrer *O vício dos livros* se depara precisamente com um caminho de palavras que parte da memória pessoal do seu autor, através da sobrevivência dos trechos lidos, dos autores prediletos, das experiências que envolvem os livros e que nos são narradas neste pequeno volume, cujo objetivo é o de proporcionar ao leitor a possibilidade de “ler o mundo, que muitas vezes

exige perceber o ritmo, a harmonia, as comparações, a melodia, as metáforas, os compassos, as analogias” (Cruz, 2021, p. 63).

Jorge Luis Borges, em *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges* (1987), afirma que

[...] a memória é o essencial, posto que a literatura está feita de sonhos e os sonhos se fazem de recordações. Essas recordações podem ser pessoais, podem ser lidas ou talvez, possam ser herdadas como arquétipos. Em todo caso, a memória é necessária como ponto de partida e, então vê-se as modificações. [...] Uma obrigação ética do escritor é fabular, modificar o passado e, felizmente o passado é tão plástico como obstinado e pertinaz é o presente. Em contrapartida, estamos modificando o passado cada vez que nos lembramos dele. E o futuro também podemos insinuá-lo como queiramos. Toda memória modifica ligeiramente o passado a tal modificação chega a ser grande, com o tempo, podendo ser preciosa para fins estéticos (Borges, 1987, p. 94-95).

Se os homens são capazes de registrarem as suas memórias e o conhecimento adquirido, ao longo do tempo, nas páginas dos livros, estes irão funcionar como uma espécie de compêndio das suas recordações. Logo, a partir do gesto da escrita e leitura, podemos dizer que o livro consiste numa espécie de espelho do mundo e de construção de identidades singulares, como frisa Borges em outro trecho do livro acima citado:

a identidade pessoal é a memória. Hoje, eu tendo a esquecer minhas circunstâncias. Desde logo, ignoro minhas datas e me recordo, em compensação, de versos ou parágrafos que li. Minhas lembranças mais vividas não são de coisas que me aconteceram, mas de textos que li. É uma memória singular, uma espécie de antologia (Borges, 1987, p. 94).

Jorge Luís Borges opta por abolir as circunstâncias temporais e espaciais nas quais se encontra em prol de uma memória literária atemporal e antológica que o sustenta e nutre a sua vitalidade. Para Afonso Cruz, a memória é uma forma de identidade cuja composição se dá pela soma do vivido com aquilo que fora lido. O ser é, por assim dizer, um acúmulo de vestígios mnemônicos que partem da sua existência e experiência, tornando-o uma espécie de biblioteca, tal qual Antonio Basanta, no livro *Leer Contra La Nada*, aponta-nos: “a primeira biblioteca que conheci na minha vida foi a minha mãe [...] Cada noite antes de dormir, visitávamos as estantes da sua memória” (Cruz, 2021, p. 114).

A memória pode ser compreendida como uma biblioteca, cujos volumes variam entre as histórias e as experiências a serem partilhadas. Neste sentido, nosso autor é capaz de transpor para suas narrativas suas leituras e vivências advindas de uma postura cosmopolita em que seu passeio interior ora é traçado pelos diversos autores da sua predileção, tais como, Kafka, Borges, Virgínia Wolf, Kundera, Mário Quintana, Balzac, Plutarco, Kamel Riahi, Saramago, Ahmed Saadawi, entre outros; ora pelos espaços geográficos escolhidos: de Portugal a Europa, da Europa as Américas, do Ocidente ao Oriente. Afonso Cruz lê o mundo, escreve sobre ele e convida seus leitores a viajarem, por meio de seus textos, algo que parte de uma memória pessoal para criar, no entanto, uma espécie de memória coletiva.<sup>5</sup>

Parece-nos que o autor português contemporâneo pretende envolver os seus leitores, levando-os a fazer parte de uma seita, de um seleto grupo de amantes de histórias – os viciados em livros. O livro, portanto, constitui-se como um objeto de partilha e a sua reunião configura uma biblioteca, esta, por sua vez, resulta de um acervo

---

<sup>5</sup> Cf. Halbwachs (2003).

memorialístico formado não só daquilo que fora lido, mas também do que resulta da experiência existencial do seu criador, pois, afinal “abrir um livro é abrir pessoas e explorar o nosso próprio mundo através da experiência dos outros” (Cruz, 2021, p. 25):

é possível organizar uma biblioteca de modo a representar um ser humano: os livros que lemos construíram-nos, constroem-nos, construir-nos-ão. O modo como os juntamos denuncia-nos: os preferidos todos juntos, ou a dialogarem com os inacabados, com os por abrir, tentando fazê-los melhores; poetas ao lado de cientistas ou, pelo contrário, na prateleira mais afastada (Cruz, 2021, p. 104).

A biblioteca para Afonso Cruz não é somente um espaço físico, ela também se transmuta num sofisticado trabalho de citação, evocação, que o autor faz ao traçar uma fina teia, cujos fios o leitor deve percorrer num labirinto inter e/ou intratextual, no qual vai compondo um tapete discursivo com estórias, reflexões, episódios, experiências adquiridas a partir não só do gesto da leitura, como também das suas experiências de vida. Neste sentido, *O vício dos livros* consiste numa obra em que somos convidados a percorrer a própria identidade do seu autor como uma espécie de autobiografia: “Borges dizia que uma biblioteca é uma autobiografia. A minha autobiografia já não me cabe em casa” (Cruz, 2021, p. 105).

*O vício dos livros* é uma obra singular, um texto que rejeita qualquer totalitarismo classificatório seja ele tipológico ou genealógico, pois sua multifacetada construção reflete a postura fragmentária do seu idealizador que se aproxima da figura de um *flâneur* que, por meio da sua deambulação, busca decifrar o mundo que observa ou lê – mundo este material ou ficcional -, o que lhe permite compor uma narrativa que oscila entre a crônica e a filosofia. Como uma espécie de trapeiro, na acepção benjaminiana do termo, o autor acaba

por colecionar tudo o que lhe chama atenção por onde passa. Busca, assim, reter, em sua memória, o que o move e o que resulta de “uma triagem”, de “uma escolha inteligente” (Benjamin, 2017, p. 305), em síntese, daquilo que ele esteticamente vivenciou em termos artísticos e culturais.

Como bem lembra Miguel Real, a escrita crusiana passa pela “Cultura, ou a vivência pessoal de uma experiência estética universal que, cristalizada na memória em forma de livros e sentenças filosóficas, se recria ou transfigura em forma de texto” (Real, 2012, p. 172-173). Observa-se uma escrita singular, plena do cruzamento labiríntico de outros livros, de pensamentos éticos, estéticos, filosóficos e políticos de outros autores, que, uma vez incorporados, são transubstanciados em outras experiências, em novos relatos históricos, curiosidades literárias, reflexões filosóficas e memórias pessoais.

*Eis O vício dos livros*, de Afonso Cruz, um pequeno volume em capa dura cujas letras grafadas revelam a ideia de que o vício dos livros é, afinal, uma virtude, haja vista aqueles que fazem da leitura um gesto imprescindível a sua existência. A vida, por sua vez, exige-nos que a interpretemos, e tal gesto se transmuta numa viagem por meio da qual a leitura se torna um guia indispensável para a sobrevivência. Tendo como pressuposto a ideia de que ler é também viajar, o autor constrói um percurso literário que parte das suas viagens, seja por Bagdá, São Tomé, pelas suas memórias e até mesmo pelas prateleiras de livros da sua própria biblioteca, até chegar no passeio pela literatura onde sua voz espelha e amplia o discurso de outros escritores, por meio de um refinado trabalho de citação à maneira de Antoine Compagnon.<sup>6</sup> Este livro sedutor revela-se uma espécie de enciclopédia oferecendo pistas fundamentais para aqueles que decidem

---

<sup>6</sup> Cf. Compagnon (1996).

se aventurar pelas narrativas crusianas. Afinal, “através da leitura, a alma que se esconde na combinação das letras do alfabeto (como um código genético) pode então passar do livro para o leitor e habitá-lo, evoluindo” (Cruz, 2021 p. 62); a cada leitura feita há, portanto, uma evolução, seja do leitor ou da própria obra. Sendo assim, Afonso Cruz nos seduz com sua escritura e nos incita não só a visitar/revisitar aqueles com quem dialoga, como nos impulsiona a viajar pela sua própria composição. Posto isso, “cada vez que lemos, saímos da leitura como um novo indivíduo que resulta da combinação anímica entre o livro e o leitor” (Cruz, 2021, p. 62-63), como já dizia Camões: “Transforma-se o amador na cousa amada”.

RECEBIDO: 20/06/2025

APROVADO: 26/08/2025

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e polícia: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BORGES, Jorge Luis. *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. Organizado por Cristina Fonseca. São Paulo: Martin Claret, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRUZ, Afonso. Afonso Cruz: “Jalan, Jalan” é um “passeio sobre vários mundos, que não se cingem à geografia”. Entrevista por: Miguel Ângelo Afonso e Gonçalo Inácio. *JPN*, Portugal, 11 dez. 2017a. Disponível em: <https://www.jpn.up.pt/2017/12/11/afonso-cruz-escrever-ler-sao-atividades-nos-fazemos-sozinhos-nao-sao-atividades-solitarias/>. Acesso em: 28 de novembro de 2025.

CRUZ, Afonso. *Jalan-Jalan: uma leitura do mundo*. Lisboa: Companhia das Letras, 2017b.

CRUZ, Afonso. *O vício dos livros*. Lisboa: Companhia das Letras, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo [et al.]. 10. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Portugal: Caminho, 2012.

SCHELLE, Karl Gottlob. *A arte de passear*. Tradução de Irene A. Paternot; prefácio de Pierre Deshusses. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

### **MINICURRÍCULO**

**CARLOS ROBERTO DOS SANTOS MENEZES** é Doutor em Letras Vernáculas na área de concentração em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, dedica-se à pesquisa sobre a Novíssima ficção portuguesa com ênfase nos seguintes eixos temáticos: ironia, cosmopolitismo, memória e História, imagens sobreviventes, trauma, afeto, relações com imagens, escrita de si, fascismo português, testemunhos.

---

## O 25 de Abril e a disputa de utopias no campo da cultura: ressignificar o passado para projetar o futuro

*April 25th and the dispute of utopias in the field of culture: re-signifying the past to project the future*

Daniel M. Laks

Universidade Federal de São Carlos / CNPq

Nathália Souza Martins de Oliveira

Universidade Estadual Paulista

### DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1419>

### RESUMO

O objetivo do presente artigo é discutir dois romances contemporâneos – *Deixei meu coração em África*, publicado por Manuel Arouca em 2005, e *O último ano em Luanda*, publicado por Tiago Rebelo em 2008. Os dois romances, retirados de um amplo corpora de romances de mesmo estilo publicados desde os anos 2000, são representativos, no campo da cultura do discurso da extrema direita portuguesa de recuperação laudatória do passado colonial e salazarista. O artigo apresenta uma correlação entre esse discurso no campo da cultura e o seu correlato no campo da política partidária contemporânea como sintoma de um panorama de crise civilizacional em que se manifesta uma disputa por futuros, uma atualização das utopias. Nesse sentido, o 25 de Abril é representado como um desvio do verdadeiro rumo da história pátria, reeditando alguns dos mitos de fundamentação ideológica do salazarismo, que demandaria uma corre-

ção no presente visando a construção de um futuro novamente idílico. A análise proposta se baseia em teóricos como Fernando Rosas, para pensar o ponto de vista histórico do Estado Novo, Silvio Renato Jorge e Edward Said, para discutir as permanências de um ideário imperial, além de António Pedro Pita e Theodor Adorno, entre outros, para pensar as relações contemporâneas com a crise civilizacional do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Deixei meu coração em África; O último ano em Luanda;* Atualização da utopia; Crise civilizacional; Literatura Portuguesa.

### **ABSTRACT**

This article aims to analyze two contemporary novels – *Deixei meu coração em África* (2005), by Manuel Arouca, and *O último ano em Luanda* (2008), by Tiago Rebelo. Selected from a broader corpus of similarly styled works published since the 2000s, these novels are emblematic, within the cultural domain, of a far-right Portuguese discourse that seeks to nostalgically rehabilitate the colonial and Salazarist past. The article establishes a correlation between this cultural discourse and its counterpart in contemporary party politics, framing both as symptomatic of a broader civilizational crisis marked by competing visions of the future – an ongoing reconfiguration of utopian imaginaries. Within this framework, the Carnation Revolution of April 25th is portrayed as a historical deviation from the “true” national trajectory, reviving key ideological myths of Salazarism that call for rectification in the present in order to construct a renewed, idealized future. The analysis draws upon theorists such as Fernando Rosas, for the historical context of the Estado Novo; Silvio Renato Jorge and Edward Said, for the discussion of the enduring legacy of imperial ideology; and António Pedro Pita and Theodor Adorno, among others, to interrogate the contemporary resonance of the twentieth-century civilizational crisis.

**KEYWORDS:** *Deixei meu coração em África; O último ano em Luanda;* Reconfiguration of utopia; Civilizational crisis; Portuguese literature.

A esquerda sectária do alto da sua arrogância moral acha que é dona do 25 de Abril. E a direita ambígua permite-o por falta de comparência. A IL diz: Presente. – João Cotrim Figueiredo, *Iniciativa Liberal* (Figueiredo *apud* Lusa, 2021a).

Hoje os cravos vermelhos deviam ser substituídos por cravos pretos. É o luto da democracia que estamos a celebrar. – André Ventura, *Chega* (Ventura *apud* Lusa, 2021b).

Os radicalismos não se compadecem com a moderação que serve a nossa participação política nem com a visão que defendemos do Estado e da sociedade. 25 de Novembro sempre! Comunismo nunca mais – Francisco Rodrigues dos Santos, CDS. (Santos *apud* Juventude Popular de Lisboa, 2016).

As três epígrafes escolhidas para abrir o presente trabalho são falas proferidas por políticos portugueses, de diferentes extratos do campo da direita, em sessões solenes de comemorações recentes do 25 de Abril no parlamento português. Essas três falas, retiradas de um conjunto de muitas outras possíveis que indicariam o mesmo sintoma, denotam um esforço, transcorridos mais de 30 anos da revolução, de disputar as significações históricas do fim do salazarismo para Portugal. A hipótese que defendemos aqui é a de que esta disputa se apresenta como sintoma de uma crise maior, de uma disputa por hegemonia política que se faz no mundo todo, com seus diferentes recortes nacionais, e que opera a partir de especificidades próprias no panorama português.

António Pedro Pita, no artigo “Mudar a vida precisa’ da arte?”, discute as relações entre estética e política no panorama daquilo que nomeou como uma crise civilizacional instaurada nas primeiras décadas do século XX. Para ele, havia uma clara interrogação, por parte dos que viviam aquele momento, dos modelos de racionalidade que geraram e consolidaram as formas de existir no mundo vigentes até então. Nesse sentido, o autor aponta uma mudança de era que vem acompanhada de uma disputa pela hegemonia do porvir, que se torna substância plástica, afeita à intervenção dos diversos agentes. Ao pensar, não propriamente em termos de história ou futuro, mas de “real”, Pita utiliza o conceito de Dominique Grisoni e Robert Maggiori (1975) de

atualização da utopia como categoria que vive da subversão da noção de real. A percepção de que a utopia atualizada reconfiguraria as dinâmicas do real aponta para a relação direta entre pensamento político e pensamento estético como possibilidade de intervenção nas relações de poder entre os indivíduos. As maneiras de perceber e de representar o mundo, próprias do campo estético, da cultura, expressam-se também nos domínios da representação política, que opera especificamente no campo da facticidade. “O real não é um continuum ou, pelo menos, um continuum cujo movimento obedeça a uma necessidade teleologicamente orientada. A convicção do século é a de que é possível intervir *de facto* no movimento do real” (Pita, 2014, p. 64).

A ideia deste artigo é pensar a noção de crise civilizacional, proposta por Pita, para analisar as conjunturas específicas do século XX, deslocando-a para a disputa de imaginários que se faz contemporaneamente, no século XXI, na sua sobreposição entre pensamento estético e pensamento político. Nesse sentido, as avaliações expressas nas epígrafes supracitadas sobre o 25 de Abril se constituem como ressignificações do passado português que visam um projeto de futuro específico, que pretende romper com a visão democrática de mundo constituída com o fim do fascismo em Portugal. Claro está que este não é um fenômeno isoladamente português, mas se insere num projeto global da extrema direita com especificidades em cada local.

Este artigo se insere no escopo do projeto de pesquisa *Memórias coloniais em disputa: as monstruosidades e o colonialismo português*, que conta com financiamento do CNPq. No projeto, contrapõe-se romances críticos e laudatórios ao colonialismo português em África, no que vem sendo tratado como uma disputa de memórias travada no campo da cultura, já que é próprio do campo da cultura também a formação de imaginários. A proposta aqui é discutir especificamente dois romances portugueses contemporâneos: *Deixei meu coração em África*, publicado por Manuel Arouca em 2005, e

*O último ano em Luanda*, publicado por Tiago Rebelo em 2008. Os dois romances não apenas são críticos ao 25 de abril, mas laudatórios ao salazarismo e ao colonialismo português em África. O fim do regime aparece, assim, nos romances, como um desvio do verdadeiro rumo da nação, do destino português.

Esta ideia articula-se com aquilo que Fernando Rosas (2001), em “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, chamou de mitos ideológicos fundadores do regime. Especificamente o “mito palingenético” (Rosas, 2001, p. 1034) e o “mito central da essência ontológica do regime” (Rosas, 2001, p. 1036). Dentro dessa visão, o salazarismo estabelecia um recomeço, uma renascença portuguesa que regenerava o país da decadência nacional produzida por mais de um século de liberalismo monárquico e republicanista. Mais ainda, o Estado Novo não seria apenas mais um regime político na história do país, mas o retomar do “verdadeiro e genuíno curso da história pátria, fechado que fora, pela revolução nacional, o parêntesis obscuro desse século antinacional, quase a-histórico, do liberalismo” (Rosas, 2001, p. 1034). Dessa maneira, da mesma forma que o pensamento liberal teria acarretado a decadência pátria no século XIX, interrompida pelo golpe de 28 de maio de 1926, o 25 de Abril seria o seu correlato no século XX, um novo desvio do verdadeiro destino de grandeza e ordem de Portugal.

Em *O último ano em Luanda*, esta perspectiva é apresentada de forma absolutamente explícita. O Movimento das Forças Armadas (MFA), responsável pelo fim do salazarismo e condução do país durante a transição de regime, é fortemente criticado e descrito como contrário aos interesses portugueses:

os oficiais do novo MFA adivinhavam-se demasiado jovens, politicamente inexperientes, porventura deslumbrados com o seu recém-adquirido estatuto revolucionário e, quem sabia, idealistas aventureiros condicionados por doutrinas interna-

cionalistas contrárias aos interesses portugueses mais óbvios (Rebelo, 2005, p. 222).

A noção de democracia, em oposição à organização corporativa do Estado Novo salazarista, aparece como fonte de desordem e indisciplina que passava a ser a marca observável também nos militares portugueses:

eram tempos raros aqueles, os soldados, sentindo o esboroar da autoridade da cadeia de comando, esticavam a corda da liberdade apregoada pelo 25 de Abril, escudavam-se nos slogans do socialismo, levavam a democracia para os quartéis e a indisciplina ganhava terreno ao rigor (Rebelo, 2005, p. 327).

O país passa a ser descrito como um *locus horrendus*, um espaço de constantes convulsões que desembocavam em tumulto, crise econômica com consequências na possibilidade de empregabilidade dos cidadãos e crise social que desorganizava o corpo da nação, constituindo um ciclo que se retroalimentava. O processo de transição da ditadura para a democracia é descrito como um período de exageros que dirigiria o país para a mais completa ruína:

na loucura dos excessos que apanharam de surpresa um Portugal triste e cinzento, a novidade da liberdade foi, numa primeira fase, confundida com anarquia e quase não deixou espaço para outras preocupações. A sociedade ficou virada do avesso de um momento para o outro. Toda e qualquer autoridade que viesse do passado recente foi trucidada pelo vendaval libertário que se abateu sobre o país. As forças policiais eram menoscabadas pelo cidadão anónimo; os professores eram reprovados pelos alunos, que os afrontavam nas salas de aulas; os patrões, proscritos nas próprias empresas, viam-se a braços com insubordinações diárias e greves declaradas por empregados que reclamavam privilégios insensatos a troco de nada. O caos alastrava com o beneplácito dos sucessivos governos provisórios, frágeis e incompetentes, e mina-

va todos os sectores. Eram tempos loucos em que as empresas, as fábricas, as explorações agrícolas, entravam em colapso, uma após outra, mas a ingénua fantasia da liberdade sem regras revelava-se subitamente uma lição de irresponsabilidade quando os trabalhadores acordavam um dia no desemprego e percebiam que a festa acabara. Até lá, todos pareciam caminhar alegremente para o abismo (Rebelo, 2005, p. 347).

Mais ainda, o governo de transição instaurado com o 25 de Abril é caracterizado como o verdadeiro momento de desrespeito aos direitos humanos e arbitrariedades quando comparado ao salazarismo:

um governo provisório que já fez mais prisões políticas do que o regime anterior, a que acusavam de ditadura. Regina, há centenas de pessoas presas ilegalmente, sem mandado de captura, que são vítimas de maus-tratos e de tortura. Que democracia é esta, afinal? Isto é muito pior do que o governo anterior (Rebelo, 2005, p. 343).

Todo este cenário de injustiças e violências, com o povo e com o país, perpetrado pelo que o romance descreve como ações da “extrema-esquerda”, também referida como “os comunistas”, só teria fim com o 25 de Novembro, apresentado no romance, não como uma movimentação de alas conservadoras militares em Portugal, mas como uma resposta válida e digna da boa gente portuguesa em diferentes lugares do país: “cento e vinte mil pessoas indignadas com a irresponsabilidade do governo juntaram-se num protesto monumental contra o gonçalvismo” (Rebelo, 2005, p. 345-346), ou “ele resmungou qualquer coisa que tinha a ver com a boa gente de Leiria estar a erradicar a comunistagem lá da terra” (Rebelo, 2005, p. 353). Assim, o 25 de Abril aparece como um desvio dos verdadeiros rumos da história de Portugal que é apenas levemente corrigido com o 25 de Novembro, já que, na lógica do romance, o país continuaria sofrendo com as irresponsabilidades perpetradas.

O uso dos termos “comunista” ou “comunistagem” na narrativa ecoam com a fala de Francisco Rodrigues dos Santos, do CDS, trazida aqui como epígrafe: “25 de Novembro sempre, comunismo nunca mais!” (Santos *apud* Juventude Popular de Lisboa, 2016). Ecoam também com a fala de André Ventura, do Chega: “Hoje os cravos vermelhos deviam ser substituídos por cravos pretos. É o luto da democracia que estamos a celebrar” (Ventura *apud* Lusa, 2021b), que situa o fim do fascismo como um momento de luto para a nação. Mais ainda, ecoam com os ideais de uma formação da direita conservadora e autoritária, representada contemporaneamente por esses grupos políticos partidários, mas que estiveram constituídas no entorno de Salazar, adversário, durante o século XX português, das ideias socialistas e comunistas. “o pensamento salazarista vem sobretudo na linha da tradição contra-revolucionária da direita conservadora, ainda que moldado pelos ensinamentos do ‘catolicismo social’” (Rosas, 2001, p. 1038).

Em *Deixei o meu coração em África*, as críticas ao 25 de Abril ou ao Processo Revolucionário em Curso (PREC) não são tão explícitas. De fato, o PREC não é mencionado e o período posterior ao 25 de Abril só aparece em duas menções. A primeira vez, mais diretamente referenciado, a partir do personagem Armando, como um período de corrupção generalizada em que ninguém era punido por nenhum crime: “eles fartaram-se de fazer trafalhões na construtora, a seguir ao 25 de Abril. E o que corre por aí é que o Armando meteu muito dinheiro ao bolso com as adjudicações dos concursos públicos. E estas acusações todas vão ficar em águas de bacalhau” (Arouca, 2005, p. 248). A segunda menção ao momento histórico aparece na comparação de Portugal com o restante da Europa, quando o país é caracterizado como símbolo do atraso no continente: “as nossas estradas eram o espelho do atraso em que o país vivia. Na Europa, eram tudo auto-estradas” (Arouca, 2005, p. 429).

O atraso no desenvolvimento de Portugal, no entanto, não é relacionado às décadas de governo do Estado Novo. O romance centra-se propriamente no período salazarista e, nesse sentido, estabelece a ambientação durante os anos do regime, em oposição à desorganização e ao caos instaurado com a Revolução dos Cravos, como um tempo idílico, onde tudo funcionava a contento e todos viviam felizes. Portugal encontrava-se num momento de pleno desenvolvimento, de florescer da sua sociedade: “e embrenhei-me naquelas descrições queirosianas da sociedade lisboeta, que vivia a um ritmo cada vez mais acelerado a tal ‘Primavera Marcelista’” (Arouca, 2005, p. 402). O espaço português europeu aparece metonimicamente representado por Lisboa, uma cidade organizada e ordeira em franco desenvolvimento:

nos fins de 1968 e princípios de 1969, as mulheres calçavam luvas, os homens vestiam gabardinas e muitos ainda usavam chapéu. O trânsito de Lisboa era, em muitas zonas, orientado pelos polícias sinaleiros que se caracterizavam pelas luvas brancas, os chapéus coloniais e a mímica sincronizada. Os táxis eram pretos e verdes, a frota composta, quase sem exceções, por Mercedes 190, a que se chamava os ‘Matateus’, os autocarros de dois andares também verdes, os eléctricos amarelos. Miúdos, viajando à borla, penduravam-se-lhes nas portas traseiras, num arriscado número de circo. A cidade era limpa e respirava segurança (Arouca, 2005, p. 129).

Esta perspectiva aparece não somente na disposição do espaço urbano, mas também na percepção individual das personagens do romance, que relatam uma vida sem problemas ou preocupações no território português europeu em oposição à rotina vivida pelos soldados na Guerra Colonial: “no entanto, não me deixa de fazer confusão que nós, aqui, continuemos com uma vida tão ligeira, despreocupada, sem problemas, e vocês, aí, tenham uma vida tão dura e perigosa” (Arouca, 2005, p. 135).

Apesar de Salazar ser abertamente caracterizado como ditador e, portanto, o Estado Novo como uma ditadura, não há nenhum episódio no romance de censura, perseguição política, prisões arbitrárias, torturas, assassinatos ou ocultações de cadáveres. Ao contrário, Salazar é descrito como um homem tímido e amado pelo povo: “mais de cem mil pessoas no cais de Lisboa. Gritavam pelo nome de Salazar. Foi ela que convenceu o tímido ditador a abeirar-se de uma janela e falar à multidão. Foi o delírio” (Arouca, 2005, p. 139). Além disso, o regime, por intervenção direta de Salazar, aparece como respeitador e obediente aos direitos humanos e leis internacionais: “para veres bem, a tal tropa de elite seria formada por presidiários que viriam do Limoeiro. – Ricardo teve o primeiro sorriso. – Salazar não deixou – continuou Dias –, era proibido pelas leis internacionais...” (Arouca, 2005, p. 219).

Além de ser apresentado como um grande patriota, amado e respeitado por todos, a vertente de resistência ao comunismo de Salazar também é reforçada no romance. O ditador e seu regime seriam a esperança, não apenas de Portugal, mas também de uma possibilidade de futuro independente digno para os seus territórios coloniais, frente à ameaça do bloco comunista no período da Guerra Fria. Assim, a Guerra Colonial seria um imperativo justo, inclusive para a proteção de Angolanos, Moçambicanos e Guineenses, mesmo que estes não percebessem o que de fato estava em jogo e as ótimas intenções do ditador português para com os seus futuros enquanto nação. A guerra seria a única forma de conter as tentativas de alinhamento dos territórios que viriam a ser descolonizados com o comunismo soviético. Há, portanto, esta caracterização dos africanos como pessoas infantilizadas e que precisam ter os seus futuros guiados pela mão firme do ditador que, apesar de, como um pai, contrariar as suas vontades imediatas, o faz para o próprio bem de seus protegidos: “o Dr. Salazar, por quem todos os patriotas nutrem uma especial estima, teve uma visão em que só seria possível ne-

gociar a descolonização com a queda do muro de Berlim e o fim do comunismo soviético. Até lá, não há negociação possível” (Arouca, 2005, p. 269).

Silvio Renato Jorge (2000), em “Portugal e a imagem do império: os (des)caminhos de uma identidade”, na esteira do pensamento Edward Said, propõe uma reflexão sobre a permanência de um ideal imperial na formulação de identidade cultural portuguesa contemporânea. Said, em *Cultura e imperialismo*, vai pensar o estabelecimento ou manutenção de um império como algo que sobrevive “numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais” (Said, 1995, p. 40). Silvio Jorge, por sua vez, refletirá sobre a permanência da imagem de “país dos descobrimentos” no ideário português, excluindo e depurando os seus aspectos negativos, “escamoteados no processo de reflexão acerca da identidade pátria, com o objetivo utópico de encontrar uma lusitanidade ancestral, pura, reflexo ainda de uma visão imperialista de mundo” (Jorge, 2000, p. 11). Se Silvio Renato Jorge analisa a relação com o passado imperial num recorte amplo e politicamente indiferenciado do povo português, o escopo deste artigo se refere a este tipo de processo especificamente no pensamento da extrema direita portuguesa. A seleção e refinamento de partes específicas do passado salazarista funcionam, assim, para construir uma narrativa laudatória no presente que se apresente como devir no futuro.

Em “O que significa elaborar o passado?”, Theodor Adorno (1995) critica o que ele chama de vigorosa tendência à atenuação dos eventos trágicos e violentos que caracterizaram os regimes de exceção do século XX, especificamente o nazismo. O autor situa esta tendência advinda dos partidários dos que praticaram injustiças sob a forma de eufemismos, negação, relativização e minimização. Para Adorno, esta posição acha-se apoiada na permanência de um narcisismo co-

letivo identificado à personalidade autoritária que serve à recusa da culpa. No entanto, dá-se a ver o desejo de deixar o passado para trás na medida do mal-estar no contato com a violência do passado que não passou, porém, as custas do gesto de tudo esquecer e perdoar por parte das vítimas em nome de um progresso e de uma desqualificação racional-utilitária da lembrança.

Nesse sentido, elaborar o passado significaria um esquecimento conveniente do que macula um certo ideal identificatório de massa. Reunidos esses elementos, não é surpreendente verificar as constantes ameaças de reincidência ou repetição de modelos autoritários pelas quais atravessam as democracias. Para Adorno, isto se deve ainda “à persistência dos pressupostos sociais e objetivos que geram o fascismo” (Adorno, 1995, p. 46). Embora ele localize a disposição subjetiva afeita a esse discurso, há antes um discurso, aquele que uniformiza as subjetividades e se contrapõe à emancipação. Segundo o autor, “o passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou” (Adorno, 1995, p. 53). Logo, qualquer recusa do passado, consciente ou inconsciente, contribui para que ele possa se repetir.

Em conclusão, tentamos apresentar uma análise de como o pensamento neofascista tem se desenvolvido em diferentes esferas da representação. De um lado, na representação política, através de excertos de membros de partidos de diferentes espectros do campo da direita no parlamento português. De outro, no campo da cultura, a partir da seleção de dois romances contemporâneos que retomam a ideia de um período idílico do Estado Novo que foi interrompido, como um desvio no verdadeiro rumo da história pátria, pelo advento do 25 de Abril. A correlação entre os dois campos de representação se faz na dinâmica entre percepção de mundo e expressão do seu diagnóstico de significações, que recupera a crença da capacidade da cultura de interferir no movimento da história. É a partir da pro-

dução de um reconhecimento, feito pelos pares, de um saudosismo de elementos depurados do passado que se pretende celebrá-los no presente e repeti-los no futuro.

Assim, a disputa por imaginários na cultura, que se apresenta como projeto de atualização das utopias no campo da política, parece sintomática de um momento de crise civilizatória, tal como acontecido nas décadas iniciais do século XX, mas resguardadas as suas especificidades contemporâneas. Se este fenômeno, mesmo que global, ainda se processa dentro de recortes nacionais mais ou menos integrados, a ascensão do neofascismo em Portugal oferece características próprias, lidando tanto com demandas contemporâneas mais gerais, como as pautas anti-imigração da Europa, quanto com aspectos particulares não elaborados da cultura portuguesa, como a projeção de uma imagem imperial de nação.

RECEBIDO: 19/09/2025

APROVADO: 05/10/2025

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado?. In: ADORNO, Theodor. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 169-186.

AROUCA, Manuel. *Deixei meu coração em África*. Amadora: Oficina do livro, 2005.

GRISONI, Dominique; MAGGIORI, Robert. “L’actualisation de l’utopie” in *Les Temps Modernes*. *Février*, n. 343, p. 879-928, 1975.

JORGE, Silvío Renato. Portugal e a imagem do império: os (des)caminhos de uma identidade. *Boletim do CESP*, [S. l.], v. 20, n. 26, p. 9-28, jan-jun. 2000.

JUVENTUDE POPULAR LISBOA. “Os radicalismos não se compadecem com a moderação que serve a nossa participação política nem com a visão que defendemos do Estado e da sociedade.” Lisboa, 25 nov. 2016. Facebook: Juventude Popular de Lisboa @liboa.jp. Disponível em: <https://www.facebook.com/lisboa.jp/posts/os-radicalismos-n%C3%A3o-se->

compadecem-com-a-modera%C3%A7%C3%A3o-que-serve-a-nossa-participa%C3%A7%C3%A3o/1320900484598784/. Acesso em: 28 nov. 2025.

LUSA. “A esquerda sectária acha que é dona do 25 de Abril”. *Política ao minuto*, Portugal, 25 abr. 2021a. Disponível em: <https://www.noticiasaminuto.com/politica/1739690/a-esquerda-sectaria-acha-que-e-dona-do-25-de-abril>. Acesso em: 28 nov. 2025.

LUSA. 25 de Abril. Ventura diz que devia ser celebrado “luto da democracia”. *Política ao minuto*, Portugal, 25 abr. 2021b. Disponível em: <https://www.noticiasaminuto.com/politica/1739703/cravos-pretos-ventura-diz-que-devia-ser-celebrado-luto-da-democracia>. Acesso em: 28 nov. 2025.

PITA, António Pedro. “Mudar a vida” precisa da arte?. *Biblos*, Coimbra, v. XI, p. 61-73, 2014.

REBELO, Tiago. *O último ano em Luanda*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, v. XXXV, n. 157, p. 1031-1054, 2001.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

## MINICURRÍCULO

**DANIEL MARINHO LAKS** é bolsista PQ<sub>2</sub> do CNPq, professor adjunto e professor do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de São Carlos. Possui doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com período sanduíche de doze meses na Universidade de Coimbra (2016). Possui mestrado em Letras pela PUC-Rio (2011). Atualmente, dedica-se a temas como: Ecos coloniais na literatura portuguesa contemporânea, trocas culturais em espaços de língua portuguesa.

**NATHÁLIA SOUZA MARTINS DE OLIVEIRA** é psicanalista. Membro da Coordenação de Extensão do SEPAI. Associada ao Fórum do Campo Lacaniano (RM C). Possui graduação em Psicologia – IBMR (2018), com ênfase em Psicanálise e Psicodiagnóstico. Especialização em Psicanálise e Saúde Mental – SEPAI (2023). Formação em Psicanálise pelo Corpo Freudiano – RJ.

---

## **Reinventar futuros: a cidade hostil e um novo flâneur na narrativa portuguesa hipercontemporânea**

*Reinventing futures: the hostile city and a new flâneur in the portuguese hypercontemporary narrative*

Paulo Ricardo Kralik Angelini

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

**DOI:**

**<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1417>**

### **RESUMO**

O romance português hipercontemporâneo apresenta, seja formalmente, seja tematicamente, uma série de elementos desafiadores à crítica, que precisa readequar suas ferramentas teóricas de análise. Essas novas obras exigem, como afirmam Alan Shapiro e Ana Paula Arnaut, novos olhares e novas perspectivas de abordagem. Este estudo pretende debater, portanto, um dos tantos eixos que irradiam desse conjunto complexo de textos: a percepção da cidade, do centro urbano, como espaço de esgotamento e de opressão. Essa temática, sabe-se, não é propriamente nova na literatura, mas é evidente a reincidência e a potencialização desse tópico nos textos publicados muito recentemente, em sintonia com a própria percepção da nossa realidade global. Neste sentido, serão resgatados exemplos de obras que se ocupam dessa recorrência e trazem tanto personagens à deriva nas grandes cidades, esmagados pela tecnologia, pela produtividade no trabalho, como o próprio espaço urbano enquanto ambiente nocivo ao humano, em textos de autores como Joana Bértholo, Catarina Gomes, Manuel Bivar, Rui Couceiro, Ivone Mendes da Silva, entre outros. O que emerge nesses textos é uma redefinição da natureza como mecanismo de sobrevivência, acompanhando o advento de um novo tipo de *flâneur*.

Como apoio teórico, serão resgatados autores como Walter Benjamin, Marc Augé, Giles Lipovetsky, Ana Paula Arnaut, Byung-Chul Han, Robert Park, Zygmunt Bauman.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura portuguesa hipercontemporânea; Cidade; Natureza; *Flâneur*.

### **ABSTRACT**

The hyper-contemporary Portuguese novel presents, both formally and thematically, a range of elements that pose significant challenges to literary criticism, which, in turn, must revise and adapt its theoretical frameworks of analysis. These newly produced works demand, as Alan Shapiro and Ana Paula Arnaut claim, renewed outlooks and fresh analytical perspectives. This study therefore aims to explore one of many axes radiating from this complex corpus of texts: the perception of the city, of the urban center, as a space of exhaustion and oppression. While this theme is by no means novel within the literary tradition, its recurrence and intensification in very recent publications is noteworthy, reflecting broader perceptions of contemporary global reality. In this context, the study will draw on examples of literary works that explore this recurring motif, portraying characters adrift in large urban spaces – overwhelmed by technology and the pressures of labor productivity – as well as depicting the urban environment itself as fundamentally detrimental to human well-being. Authors such as Joana Bértholo, Catarina Gomes, Manuel Bivar, Rui Couceiro, Ivone Mendes da Silva, among others, will be considered. What emerges in these texts is a redefinition of nature as survival mechanism, accompanying the advent of a new kind of *flâneur*. Theoretical grounding will be provided by thinkers such as Walter Benjamin, Marc Augé, Gilles Lipovetsky, Ana Paula Arnaut, Byung-Chul Han, Robert Park, and Zygmunt Bauman.

**KEYWORDS:** Hyper-contemporary Portuguese literature; City; Nature; *Flâneur*.

Ali, à porta do café, entre a indiferença e a pressa da Cidade, também eu senti, como ele no Campo, a vaga tristeza da minha fragilidade e da minha solidão (Queiroz, 2000, p. 223).

No século XIX, com a ebulição das grandes cidades, da máquina, do capitalismo, o espaço urbano era habitado por multidões que por ali deambulavam, hipnotizadas pelas luzes, pelas vitrines, pelos barulhos, pelas gentes. Contudo, esse mundo cintilante já começa a receber ferozes críticas. Walter Benjamin, influenciado pela Escola de Frankfurt e por um crítico da razão instrumental, do aumento da produtividade a total custo, da soberania do conhecimento científico, recupera o conceito do *flâneur* baudelairiano, esse observador sensível da modernidade, e o vê pelo avesso. Fruto da civilização, filho da cidade, o homem civilizado exhibe-se com orgulho perante os outros. Benjamin (1989, p. 199) afirma que o *flâneur* “é, no reino dos consumidores, o emissário do capitalista”. Símbolo do consumo, o *flâneur* exhibe-se na vitrine das ruas das grandes cidades. Benjamin problematiza essa figura como um personagem profundamente marcado pelas contradições do capitalismo e da modernidade.

Por ser criação do homem, a cidade possui um esqueleto inicial que obedece a uma organização lógica, uma racionalização a partir da planta da cidade, que determina limites e fronteiras, impõe uma certa ordenação dentro da área estabelecida. Como afirma Robert Park (1967, p. 25), “a cidade não é apenas um mecanismo físico e uma construção artificial, mas produto da natureza, e particularmente da natureza humana”.

Essa tentativa de racionalização do espaço é desconstruída pela própria ação do homem, já que mesmo dentro dessas limitações prescritas, a cidade ganha um caráter incontrolável, de acordo com Park. Ocorrem, então, os processos de segregação, já que o setor administrativo e os empreendimentos estipulam valores para o espaço,

e esse valor afasta os mais precarizados. Além disso, as afinidades ou as necessidades fazem com que pessoas com hábitos e interesses semelhantes avizinhem-se. Assim, a cidade assume uma organização *não organizada*, há um sem fim de variáveis que desordenam o espaço previamente determinado; aqueles em situação de rua, as comunidades precarizadas, são alguns desses exemplos.

É entre esse descontrole que os seres transitam por esses *não lugares*, na definição de Marc Augé (2010), em sua antropologia da supermodernidade, lugares de trânsito, de passagem, lugares *provisórios, efêmeros*, por onde circulam milhares de pessoas. São lugares que escapam de um sentido, e o ser humano necessita de um lugar *revestido de sentido*, com as três características comuns enumeradas por Augé (2010, p. 52, grifo nosso): “lugares que se pretendem *identitários, relacionais e históricos*”. Quando apenas um entre a multidão, muitas vezes a habitar uma cidade que não é a sua de nascimento, esses sujeitos tendem a perder sua estabilidade, seu sentido, sua relevância.

Ainda na metade do século XIX, Engels profetizava o que, em um quarto de século XXI transcorrido, torna-se óbvio: a cidade como reflexo de um sistema desagregador. Benjamin vale-se da perspectiva de Engels sobre a urbanidade caótica de Londres para consolidar a imagem do *flâneur* como crítica ao capitalismo, e afirma que os londrinos foram obrigados a sacrificar a melhor parcela da sua humanidade para “realizarem os prodígios da civilização”. Diz que o tumulto nas ruas das grandes cidades tem *algo de repugnante*, algo que contraria a natureza humana. Engels (1948 *apud* Benjamin, 1989, p. 200) vê um processo de desumanização recorrente no (não) convívio da cidade:

essas centenas de milhares, de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em se-

rem felizes? E no entanto passam correndo uns pelos outros, e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer.

São palavras do século retrasado, mas que carregam um retrato quase constrangedor de nossos dias, em que a pressa baliza uma certa necessidade de produtividade, e há todo um aparato que nos envolve e muitas vezes nos aprisiona: as armadilhas de uma tecnologia aparentemente a nosso dispor, um certo discurso relativizador de um sistema que funciona a favor de uma lógica de desenvolvimento que esgota emocionalmente os sujeitos e agride os recursos ambientais. Conforme Noreena Hertz (2021), essa pressa é inclusive atestada em estatísticas: a velocidade hoje da marcha urbana é 10% mais alta do que em 1990. Em alguns países do Oriente, como China e Singapura, a aceleração da marcha aumentou em 30%, segundo Hertz. É o resultado de uma sociedade autocentrada, sempre devedora nos seus afazeres, de uma epidemia da solidão, porque “a maneira como vivemos hoje, a mudança na natureza do trabalho e na natureza das relações, a forma como nossas cidades são construídas” (Hertz, 2021, p. 22), tudo nos afasta dos outros.

Seria, portanto, a cidade incompatível com aquilo que há de humano em nós? Seria a cidade uma esmagadora dos sonhos mais íntimos de cada um? É possível imaginar futuros dentro do espaço urbano?

O século XXI, não há dúvida, intensificou a sensação de desconforto junto às grandes cidades. De acordo com a antropóloga Teresa Caldeira (2000, p. 301):

como poderia a experiência de andar nas ruas não ser transformada se o cenário é formado por altas grades, guardas armados, ruas fechadas e câmeras de vídeo no lugar de jardins, vizinhos conversando, e a possibilidade de espiar cenas familiares através das janelas? A ideia de sair para um passeio a pé, de passar naturalmente por estranhos, o ato de passear em meio a uma multidão de pessoas anônimas, que simboliza a experiência moderna da cidade, estão todos comprometidos numa cidade de muros.

Contraditoriamente, portanto, a cidade grande desestimula a presença na rua. Esta reflexão é fundamental: a percepção da configuração da cidade dentro dessa rotina caótica – mais automóveis, mais motocicletas, mais poluição, mais barulho, tudo para garantir mais e melhor desempenho, num encaminhamento para o real esgotamento do planeta.

Para além disso, o aquecimento global e a emergência climática. Em 2024, várias cidades do Rio Grande do Sul foram tomadas pelas águas. Algumas desapareceram dos mapas. Uma mistura de fatores, como a crise ambiental, frequentemente ainda desacreditada por muitos setores da sociedade; a ingerência dos governos estadual e municipais, que não legislam mais rigidamente a favor do meio ambiente e não propõem efetivamente uma agenda de enfrentamento às mudanças climáticas, e pior, muitas vezes optam por um discurso também negacionista; mais a péssima conservação de diques e demais mecanismos de defesa transformaram as chuvas torrenciais na maior catástrofe climática que o Rio Grande do Sul já viveu. Porto Alegre ficou literalmente debaixo d'água, e pelas ruas conhecidas por seu trânsito pesado só circulavam barcos, canoas e jet-skis. Mais de 150 mil pessoas foram atingidas pelas cheias. Para além disso, no total do Rio Grande do Sul, foram quase 200 mortos, arrastados, sufocados pelas águas.

São eventos climáticos que não podem ser normalizados e muitas páginas da literatura já apontam, há tempos, essas mudanças de paradigmas. Há um número expressivo de obras hipercontemporâneas que debatem a cidade como elemento central na desconstituição da nossa mais cara humanidade. Utilizo, portanto, o conceito *hipercontemporâneo* para marcar essa literatura que tem sido publicada muito recentemente. Nicholas Taylor-Collins (2021, p. 8, tradução nossa) acentua a velocidade com que as estantes das livrarias se enchem de novas publicações, fala sobre uma escrita nova, mediada por questões urgentes, “cujos méritos também conduzem a problemas para o crítico”, seja ele um teórico ou um leitor comum. O julgamento da qualidade desses textos é um ponto levantado por Taylor-Collins (2021, p. 15), reforçando o caráter instigante dessa empreitada, uma vez que quase não há fortuna crítica sobre as obras.

Falamos, portanto, dessa produção de agora, obras do século XXI, obras que foram lançadas no mês passado, na semana passada. Obras que estão sendo escritas neste momento. Portanto, apesar de existirem implicações cronológicas muito evidentes, como deixa claro Taylor-Collins – obras publicadas no século XXI –, o conceito não pode se resumir a “uma postulação simplesmente cronológica”, como afirma Carlos Reis (2018, p. 9). Ana Paula Arnaut e Paulo Medeiros (2024, p. 1, tradução nossa) salientam que o hipercontemporâneo é “uma condição cronológica apenas em um primeiro nível”. Para o professor Carlos Reis (2018, p. 9), aliás, ainda, é preciso “incutir densidade axiológica e histórico-cultural a um conceito que (...) solicita aprofundamentos”.

Alan Shapiro (2024, p. 103), a respeito do hipermodernismo, disse que é urgente “uma nova reflexão sobre a nossa situação contemporânea, uma nova perspectiva que inclua a consciência de que estamos vivendo algo como uma ‘pós-história’”. Para o pesquisador, “precisamos de novos conceitos para lidar com essas novas circuns-

tâncias” (Shapiro, 2024, p. 103, tradução nossa). No mesmo compasso, Ana Paula Arnaut (2018, p. 19) postula que essas novas obras exigem novos olhares dos leitores e da crítica, uma vez que manifestam: “um imperativo de inscrever novos temas e novos cenários que espelhem as inflexões comportamentais, (inter)individuais e (inter) sociais, decorrentes de um novo mundo”. Ou ainda, como já dizíamos em 2016:

fruto da globalização, das novas tecnologias, essa literatura que marca os nossos panoramas literários (...) é um reflexo de um mundo em profunda mutação, no qual as mentes e os corpos se expõem ao domínio da ciência e da tecnologia, integrando-as no seu foro interno (Binet; Angelini, 2016, p. 447).

Vinte anos atrás, Lipovetsky (2004, p. 51-52) já chamava a atenção para o desgaste de termos como pós-moderno, e percebia que essa etiqueta estava esgotada, envelhecida: “essa época terminou. Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – o que mais não é hiper? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa?” O híper, então, elabora-se num sentido de experiência potencializada, de acordo com Lipovetsky, uma experiência carregada com a hegemonia do pensamento do aqui e do agora de uma sociedade cada vez mais consumista e hedonista. Uma experiência em *espiral hiperbólica*, numa *escalada aos extremos* (Lipovetsky, 2004, p. 54).

Há, pois, uma série de recorrências nessas obras que acabam por consolidar tendências, que não invalidam outras possibilidades de leitura, mas com elas coexistem. Tematicamente, já observamos, em outra oportunidade, algumas dessas linhas, a partir de textos:

que alegorizam as crises econômicas, as crises ambientais, que carregam inscrições distópicas, que debatem o esgotamento do nosso planeta. Obras que problematizam os movimentos migra-

tórios, a crise dos refugiados, os processos de desterritorialização e de apagamento da identidade. Obras que tematizam a transformação e a precarização do trabalho e do trabalhador, em jornadas 24/7, em empregos informais, e discutem a maquinização do indivíduo, sua desumanização. Obras construídas em tempos em que a ciência é posta em xeque; a cultura, a arte, são atacadas; o jornalismo é relativizado em prol de narrativas fabricadas em redes sociais, as fake news. Obras que trazem sujeitos, portanto, quebrados, individualizados, incentivados a uma permanência isolada num mundo por sua vez cada vez mais conectado, contatos virtuais em meio às mais diversas tecnologias, redes sociais, inteligência artificial (Angelini; Canilha, 2024, p. 131, tradução nossa).

Para esse ensaio, efetuo um recorte muito particular, elaborado a partir de leituras que trazem justamente a percepção da cidade, do urbano, como espaço de completo esgotamento, como lugar caótico e desagregador. Para isso, objetiva-se pesquisar uma constelação de obras que comungam dessa perspectiva, numa abordagem por óbvio mais panorâmica, a fim de percebermos a semelhança entre esses textos.

Não que esse seja um tema exclusivamente do hipercontemporâneo. Aliás, se tomarmos como referência o próprio conceito de Contemporâneo, debatido por Agamben (2009), sabemos que só pertence verdadeiramente ao seu tempo aquele que não coincide de todo com ele. Ou melhor dizendo, aquele que consegue se deslocar no próprio eixo temporal, relacionar o seu tempo com tempos outros; o olhar para o *agora* carrega também a necessidade de mirar o passado e o futuro. Portanto, como é bastante óbvio na literatura, nenhuma obra se escreve sem um horizonte de outras obras, palimpsesto que é, conforme proposto por Genette (2006, p. 45), um texto que se sobrepõe “a outro que ele não dissimula completamente, mas dei-

xa ver por transparência”. Logo, essa temática de escrever sobre o esmagamento do indivíduo frente à civilização é tema que sempre rendeu boa literatura, e de saída não há como não pensarmos em *A cidade e as serras*, de Eça de Queiroz. Contudo, é inevitável que hoje habitamos cidades diferentes das de 30, 40, 80, 120 anos atrás. A especulação imobiliária, a violência, a tecnologia, a crise climática são fatores que potencializaram o caótico na convivência humana dentro dos centros urbanos.

Há uma passagem interessante na obra *A história de Roma*, de Joana Bértholo, quando a personagem-narradora, mulher chegada aos trinta, começa a ser sistematicamente cobrada por não ter filhos. Num desses momentos, faz toda uma reflexão sobre o futuro enquanto é indagada, numa festa de aniversário, por uma desconhecida com uma filha pequena. Na perspectiva da personagem, não ter filhos é uma contribuição para a redução da emissão de carbono, já que:

há previsões que sugerem que quando a sua petiza rechonchuda de louros cachos tiver apenas dez anos, um quarto dos insetos pode ter morrido; que na década seguinte a mesma quantidade de plantas e animais vertebrados estarão em risco de extinção. Que a sua juventude e entrada para a idade adulta serão passadas a assistir ou mesma a resistir a fenômenos climáticos extremos (secas, inundações, furacões e tempestades; pandemias causadas pela perturbação dos habitats) e ao movimento migratório de refugiados do clima. Mais tarde, quando até esta menina ultrapassar a idade fértil, se a ciência não a prolongar, metade das espécies estarão extintas e grandes porções de todos os continentes poderão estar inabitáveis (Bértholo, 2024, p. 163-164).

O tom pessimista da personagem não esconde uma preocupação legítima, porque a divagação carrega dados científicos irrefutáveis, de uma ciência, aliás, muitas vezes ignorada.

Joana Bértholo, aliás, é um desses nomes que tem trazido de forma recorrente o debate do esgotamento da cidade para as páginas, e é com ela que inicio essa análise, com a obra *Natureza urbana*, uma novela curta, que traz uma mulher que perdeu a mãe e o emprego. Mas perdeu uma mãe que nunca soube ser mãe, e que sempre lhe disse o quanto era estúpida. E perdeu um emprego banal num salão de beleza, no qual trabalhava lavando cabelos: “a minha mãe dizia que era sorte uma burra como eu ter encontrado um emprego daqueles” (Bértholo, 2023, p. 8). Quando perde a mãe e o emprego, a personagem ganha tempo, “tanto tempo que não sabia onde o pôr” (Bértholo, 2023, p. 5).

Essa personagem acostumada a acarinhar *uma tristeza que ronrona* descobre-se, portanto, sozinha e vazia, recorrência aliás que confirma um processo potencializado de desumanização do século XXI, que pode ser encontrado – apenas para citar poucos, mas marcantes exemplos – em *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe; em *Eliete*, de Dulce Maria Cardoso; ou ainda em *Maria dos Canos Serrados*, de Ricardo Adolfo, protagonistas que comungam dessa sensação solitária num mundo que já não faz muito sentido.

*A charca*, obra publicada em 2021 em Portugal e ainda inédita no Brasil, é um texto com pouca fortuna crítica. Considerado por António Guerreiro (2021) um dos mais importantes textos ficcionais lançados nos últimos anos em Portugal, também recebe elogios do pesquisador Amândio Reis (2022), da Universidade de Lisboa, que chama a obra de uma eco-ficção e afirma que ela “aparece como um objecto não identificado nos céus da ficção portuguesa contemporânea”. Trata-se de uma narrativa que se passa num tempo que tanto nos remete à época da pandemia do Coronavírus quanto a um hiperfuturo, futuro distópico, não determinado. Como sugerem Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet (2018, p. 11), há uma forte recorrência na produção literária atual dos problemas relativos ao meio ambiente

que revelam: “um enraizamento num real que se pode transformar, e não somente na literatura, num cenário de autêntico pesadelo”. É exatamente essa fronteira entre um real e uma distopia que o leitor experiencia em *A charca*.

Manuel Bivar utiliza-se de um repertório refinadíssimo dentro do universo e do léxico da botânica, para contar a história de um homem que se isola do mundo, no mato, nas pedras, como diz a personagem. A Literatura Portuguesa, bem sabemos, é prodigiosa em exemplos de obras literárias que trazem uma imagem quase idílica do mundo rural português. Saraiva (1994) chama de *aldeianismo*, e Miguel Real (2012, p. 69) destaca autores que trabalham com uma *visão transcendente* na qual surge uma *concepção telúrica do mundo*, uma *comunhão sagrada entre o homem e a natureza*. Aqui, em *A charca*, não há idílio nem transcendência aparente. Não há equilíbrio possível; aqui o mato vence o homem. Ainda que o mundo diegético pareça pós-apocalíptico, em ruínas, ele recupera a essência inabitada dos bosques, o funcionamento quase primordial de uma natureza em seu estado puro, hostil, inexplorado. É uma natureza, portanto, como traz o texto: *sem propósito*. Esse homem não experiencia junto ao mato nenhuma elevação de espírito, nenhuma transcendência, nenhuma epifania. Ele apenas tenta sobreviver.

O conceito de *mundo natural* que a obra visita vem ao encontro daquilo que Greg Garrard (2006, p. 88), uma das referências dos estudos da ecocrítica, resgata: *wilderness*, no original, esse território selvagem, intocado, “uma natureza em estado não contaminado pela civilização, (...) um lugar de revigoramento dos que estão cansados da poluição moral e material da cidade”. Conforme Garrard, esse mundo natural é um conceito caro à ecocrítica e possui um valor quase *sacramental*, uma vez que ativa a perspectiva de “uma relação autêntica e renovada da humanidade com a terra”, um espaço de *reverência e humildade*. O pesquisador também recupera o tema do

Apocalipse, uma obsessão tanto dos estudos literários quanto no discurso ecológico ambientalista e mais radical. Segundo Garrard, uma parcela significativa das pessoas acredita, há cerca de 3000 anos, que o fim do mundo está próximo e, por isso, o apocalipse configura-se como uma poderosa alegoria para a imaginação ambiental.

É este o sentido atualizado pelo nosso Jacinto do século XXI. Ele habita um mundo vazio de significado, “onde todos tinham sido reduzidos ao papel de passar os dias em frente da televisão a ver programas de manhã ou agarrados a telemóveis” (Bivar, 2023, p. 55)<sup>1</sup>, e para o meio das pedras ele carrega sua história, uma história de humilhações constantes desde a infância, por ser gordo, avisa-nos; por ser bicha, reforça o narrador. Na escola, “no pátio, a prisão, a injúria, a humilhação. As tetas caídas beliscadas e repuxadas, gordo, badocha, a bicha obesa que não sabia que o era” (Bivar, 2023, p. 19). Um indivíduo, portanto, esmagado por uma sociedade castradora. O mundo como conhecera já havia acabado. O sujeito da cidade “não via nada, nem presente nem futuro, porque estava rodeado de história que mata, de património, da melancolia e da ruína de uma sociedade que acabara” (Bivar, 2023, p. 78).

Só quando se vê sozinha e sem trabalho, livre das amarras das convenções sociais, é que a protagonista de *Natureza urbana* entende-se verdadeiramente parte de uma estrutura inútil. Passa então a vagar, cada vez para mais longe, cada vez para mais fora da cidade, e “ia porque não tinha para onde ir, nem ninguém para visitar” (Bértholo, 2023, p. 6). “Que diferença faz estar no mundo e mexer coisas de um lado para o outro, ou estar onde se estiver, só sendo” (Bértholo,

---

<sup>1</sup> Para um maior aprofundamento sobre este debate a respeito da tecnologia e as identidades na literatura portuguesa hipercontemporânea, ver “O Hiperconsumo das Tecnologias e a Desconfiguração das Identidades em Três Obras da Literatura Portuguesa Hipercontemporânea” (Angelini, 2024).

2023, p. 10), modo gerúndio a reforçar um prolongamento da sua vida minúscula.

É também por essas razões que o homem de *A charca* abandona a cidade e escolhe a vida nas pedras, porque a tempo percebeu que “trazia com ele o olhar turvo do ecrã, das notícias e da história, da conversa e da citação” (Bivar, 2023, p. 78). Procura, assim, desfazer-se do lastro dessa dominação tecnológica, do hábito de ter a vida facilitada por aplicativos que respondem às suas necessidades mais básicas. Para ele, portanto, “a cidade era uma máquina de centrifugação que a todos excluía para um qualquer lugar” (Bivar, 2023, p. 21).

Esse mesmo processo ocorre em *Admirável mundo verde*, de Filipa Fonseca Silva, obra distópica que traz uma ditadura ecológica: um grupo de radicais começa a assassinar figuras importantes da sociedade com discurso e prática que ferem o meio ambiente. Há uma passagem emblemática quando Billie, uma das protagonistas, lembra-se de que, quando jovem, vivia agarrada ao tablet e ao celular, com a mania de “jogar, ver vídeos parvos ou deslizar o dedo pelas redes sociais” (Silva, 2024, p. 15). Neste tempo, a personagem se dessubjetivizara, ganhara uma espécie de visão opaca do mundo, “perdera a capacidade de me deslumbrar com uma borboleta ou de me divertir a perseguir um carreiro de formigas” (Silva, 2024, p. 15). A mãe ficava irritadíssima, dizia que a filha fazia parte de uma *geração de inúteis*, com “pouca desenvoltura para lidar com o mundo real” (Silva, 2024, p. 15). Alertava que o mundo era lá fora – e era, mas estava a ser destruído. Curioso é que a obra alegoriza uma ditadura com pauta da esquerda, mas que se utiliza das mesmas estratégias do fascismo, numa espécie de esfarelamento das utopias. Aqui, a população diz não à “civilização industrial como a conhecemos” (Silva, 2024, p. 58). A nação acaba por ser um exemplo para o mundo – “três anos bastaram para restaurar centenas de ecossistemas, reabilitar solos, diminuir a concentração de substâncias tóxicas no ar que res-

piramos” (Silva, 2024, p. 118) –, que não sabe o que de fato se passa dentro de suas fronteiras. Comunicação e informação são restritas; censura e vigilância, amplas: “metade das pessoas vive com medo. A outra metade, alienada, hipnotizada, convencida de que este é o caminho certo” (Silva, 2024, p. 118). Com doutrina vegana, açougueiros são assassinados e pendurados nos ganchos em que outrora armazenavam as carnes. Proprietários de empresas poluentes são afogados em seus próprios venenos. Moradores que não reciclam o lixo são punidos e ficam dias presos junto a grandes lixeiras de resíduos orgânicos. Com o fim do mundo como se conhecia, a lógica da reciclagem, da sustentabilidade, do cuidado ambiental ganha contornos de radicalismo extremo. Quem não constrói um mundo melhor, não tem lugar naquele mundo. Literalmente.

Cláudia, protagonista de *terrinhas*, romance de Catarina Gomes, é uma mulher tecnológica que sempre foi avessa ao espaço claustrofóbico da aldeia. As pequenas coisas que fazem parte da vida dela são os bibelôs da mãe, minúsculos seres de cristal que ela colecionava, e os eletrodomésticos comprados pelo pai, numa ânsia de ter todos os facilitadores possíveis para o dia a dia: “aqueles pequenos objectos, movidos a electricidade ou a pilhas, faziam pelo pai coisas que ele nem sonhava que precisava. A vida estava melhor. Bastava carregar no *on*” (Gomes, 2023, p. 21). Aqui, temos um Jacinto queirosiano antes da crise do excesso tecnológico.

A vida estava melhor porque perto da tecnologia inútil, com facas elétricas e máquina de cortar fiambre, e muito longe do mundo parado da aldeia da infância dos pais. Então, a ruptura: a morte dos pais num acidente de trânsito e uma herança surpreendente vinda de um parente que não conhecia mudam completamente a sua vida. A designer de interiores tão afinada ao ritmo urbano descobre-se proprietária de *terrinhas* na aldeia de seus antepassados. Primeiramente, quer se livrar da herança. Depois, a curiosidade faz com

que visite o lugar, e a primeira sensação da personagem com aquele meio rural confirma sua natureza urbana: o estranhamento surge “como se o campo tivesse sido escrito com um alfabeto que nunca me foi ensinado” (Gomes, 2023, p. 161), “há uma ausência de sons que me aflige” (Gomes, 2023, p. 160) e “o ar puro surge-me como não-cheiro”. (Gomes, 2023, p. 160). A natureza de lá é hostil como em *A charca*: “toda essa natureza parece ter sido pensada para picar, para arranhar, para agredir. É natural que tenhamos feito de tudo para ter uma vida longe daqui, uma vida macia, dentro das nossas casas calafetadas” (Gomes, 2023, p. 165). Sente-se, portanto, desorientada nos caminhos de terra e grama, em meio ao mato, tal qual um aplicativo sem wifi: “eu seta-azul-em-ecrã-branco, fiquei imobilizada na aldeia” (Gomes, 2023, p. 165).

Todavia, aos poucos, Cláudia vai se afeiçoando àquelas terras, e repete as visitas de modo frequente, numa necessidade que não sabe explicar. Então, é a organização da cidade que começa a parecer-lhe previsível, entediante: as ruas que desembocam em outras ruas, os edifícios e casas que obedecem a uma numeração crescente. Já no campo, não há lógicas e ordenações. Começa a batizar os trechos no meio do mato que lhe conduzem às suas terras, “endereços do mais efêmero que pode existir” (Gomes, 2023, p. 219), vestígios que desaparecem com a mudança das estações, com a chuva, com as secas. E, por fim, cresce um amor por aquele lugar, espaço que carrega histórias de vida e de morte, de luto e de segredos: “toma conta de mim uma necessidade bizarra de proteger a terrinha, de a murar, de defender a parcela de chão que me calhou” (Gomes, 2023, p. 227).

Zygmunt Bauman (2003, p. 48) recorda que, já nos anos 1960, Maurice Stein clamava que as comunidades haviam se tornado dispensáveis: “a decadência da comunidade neste sentido se perpetua; uma vez instalada, há cada vez menos estímulos para deter a desintegração dos laços humanos e para procurar meios de unir de novo o que

foi rompido”. Décadas depois de Stein e de Bauman, a conclusão é a mesma, e ainda mais pessimista. De acordo com Noreena Hertz (2021, p. 89), o alto valor dos aluguéis e o preço inacessível para compra de imóveis nas grandes cidades<sup>2</sup> “fizeram com que criar raízes em uma comunidade e investir emocionalmente nela se tornasse uma opção econômica cada vez mais inviável”. Deste modo, o movimento em direção contrária à cidade parece reestabelecer um novo tipo de vínculo, não necessariamente com multidões, mas com uma forma diferente de vida.

Movimento muito similar ao de Cláudia ocorre com um homem de 30 e poucos anos, protagonista de Rui Couceiro em *Baiôa sem data para morrer*, professor em previsível *burnout*, viciado em ansiolíticos, sedativos e nas redes sociais, já que não consegue mais dormir, que é encarregado de verificar a situação da casa dos avós na aldeia alentejana Gorda-e-Feia, onde nasceu a mãe, mas já ninguém da família vive. Contrariado, mas ao mesmo tempo saturado da sua vida na cidade, num discurso a la Brás Cubas, afirma motivos que lhe fazem aceitar a empreitada: “não tinha mulher, não tinha namorada, não tinha filhos, não tinha emprego estável, não tinha dinheiro, não tinha aquilo a que supunha chamar de felicidade” (Couceiro, 2023, p. 47). Lá descobre Baiôa, senhor que pintava e recuperava casas apenas para não deixar a aldeia morrer, e que também havia recuperado a casa da família.

---

<sup>2</sup> As notícias a respeito da crise da moradia nas grandes cidades de Portugal, em especial Lisboa, corroboram com Hertz: “Lisboa é a cidade mais cara da Europa para arrendar casa” (Sic Notícias), “Crise da habitação não afeta apenas Portugal. Conheça as medidas que estão a ser seguidas em 10 países com o mesmo problema” (CNN Portugal), “Banqueiros alertam para cenário “insustentável” na habitação” (Público).

Desconectado das redes e da correria da cidade, a escutar os sons fantasmagóricos do silêncio, acostumando-se a estar sozinho, o professor aos poucos se vê mais calmo:

apercebi-me de que meu coração ali batia em paz. Dava por mim em silêncio e não procurava ruído ou as palavras dos outros. Tinha-me em quietude e esse estado não me desagradava. Naquela terra de almas abandonadas, a única ansiedade que sentia era o entusiasmo constante pelo aparentemente pouco mas claramente tanto que por ali acontecia a toda hora (Couceiro, 2023, p. 67)

Contudo, porque o rural nessas narrativas é sempre problematizado, aos poucos, a insônia retorna. Ele percebe a vida pequena de quem lá mora, o vício do alcoolismo nos velhos sem muito o que fazer. A tecnologia também visita a aldeia, e há personagens fissurados em internet e *streamings*. Mesmo com seus problemas, os incêndios que castigam o campo e tudo matam, a falta de maiores assistências médicas, o professor já não quer voltar. Não sente a menor falta dos prédios, dos chicletes ou dejetos dos cães nas calçadas: “ali não se sentia o mau hálito das cidades. Ali, não se ouvia o trabalhar conjunto de milhares de carros, nem outros ruídos urbanos – se rumor se escutasse, era o da pedra”. Ali, “via-se a natureza a sobrepujar sobre o Homem” (Couceiro, 2023, p. 327). Exatamente como em *A charca*.

Também a protagonista professora que surge nos excertos narrativos da obra *Dano e virtude* gosta da cidade mais desabitada do verão, do seu prédio quando ganha ares de um galeão fantasma. Trata-se de uma obra de Ivone Mendes da Silva, assumida editorialmente como diarística. Porém, apresenta-se de modo pouco tradicional: são 330 excertos numerados, não datados, pequenas passagens que iluminam a rotina dessa professora e de tudo o que está além dela. Traz, desde seu início, as marcas do ficcional, um diário que “umas vezes diz a verdade. Outras, evita-a” (Silva, 2022, p. 7). Sobrevive, portanto,

de tudo aquilo “o que a linguagem não pode dizer” e daquele “outro tanto que (ela) constrói” (Silva, 2022, p. 214). Também a professora foge do barulho, foge do calor – é uma perseguidora de brisas que ama o silêncio – e por isso cria o hábito de dar longas caminhadas. Cada vez para mais longe.

E aqui há uma curiosa recorrência que agrupa muitas dessas obras. Em *A charca*, em *Natureza urbana*, e também em *Terrinhas* e em *Dano e virtude*, as personagens experienciam uma atividade de modo cada vez mais intenso: a caminhada. Aqui o *flâneur* é a intensificação da crítica benjaminiana ao sistema hostil: não mais um ícone do capitalismo, caminhando por entre a multidão, tentando ajustar-se junto ao mecanismo de organização caótica da cidade. Aqui, os protagonistas são exemplos de sujeitos desencaixados: caminham sozinhos, fogem do urbano, cada vez para mais longe, cada vez para mais perto de qualquer outra coisa não mensurável. Deslocam-se para fora do centro das cidades, do movimento, do barulho, do caos. Visitam o mato, a natureza, as ruas que atingem o vazio dos espaços urbanos. Negam-se à velocidade do cotidiano, o ritmo acelerado, e celebram a lentidão, na esteira do que apregoa Lamberto Maffei (2018, p. 17):

se a realidade presente significa correr para metas não claras ou até misteriosas, escrever tweets ou sms, saber de notícias através da televisão sem sequer ter tempo de verificar se a informação é verdadeira ou manipulada, então assalta-me o desejo de voltar para trás, de percorrer o tempo em sentido inverso, fugir de uma cultura centrada na rapidez da comunicação visual e voltar ao ritmo lento da linguagem falada e escrita.

Gabriela Freitas, professora de Comunicação na UnB, possui uma interessante pesquisa sobre a caminhada em obras de artemídias. Conforme Freitas, o ato de caminhar pelo espaço como prá-

tica artística reconfigura o *flâneur*, alinhando-se com os conceitos de deriva, ou o *delirium ambulatorium*, cunhado pelo artista Hélio Oiticica. De acordo com a pesquisadora, as “ambições urbanas da *flânerie* moderna” constituem “espaços outros, heterotópicos, topologias imaginárias baseados numa cartografia da experiência e, conseqüentemente, mais plurais” (Freitas, 2020, p. 146). Ainda para Freitas (2020, p. 147),

o caminhante contemporâneo – seja o artista, seja o participante – ultrapassa a esfera da individualidade a partir do momento em que se relaciona, deambulante, com os espaços e seus contextos e narrativas, praticando a *flânerie* entre a rua, o museu, o espaço virtual e o espaço mental, integrando-os e problematizando-os a partir de pontos de vista e experiências diversos.

Um possível vínculo aos estudos de Freitas dá-se na perspectiva de uma integração com a natureza, com o natural, o vivo, o verde. Com a quebra da lógica citadina. É este o espaço, o contexto que interessa para o nosso *flâneur*. A protagonista de *Natureza urbana* retira as pilhas de todos os tantos relógios que a mãe havia comprado e colecionava: é uma mulher que para o tempo. Lembro Benjamin (1989, p. 185) novamente: “a rua conduz o flanador a um tempo desaparecido”. Ela passa a caminhar a esmo e habitua-se com aquilo que ninguém presta atenção na cidade: distingue os diferentes sons, decifra as pessoas das multidões, pessoas que “se moviam em bando, ou predavam, ou procuravam camuflar-se na multidão, interagindo de formas misteriosas, mas passíveis de serem decodificadas. E eu sabia lê-las!” (Bértholo, 2023, p. 33). Já a professora de *Dano e virtude* caminha para perder-se, sempre para algum lugar que não sabe qual: “voltarei quando ficar escuro e o ar da noite começar a cair húmido e esponjoso sobre o musgo no chão” (Silva, 2022, p. 87). Gosta de andar por entre as horas escuras e pelas ruas onde há casas fechadas e desa-

bitadas. Exatamente como a protagonista de *Natureza urbana*, que, no caos da cidade, aprende a olhar para as pequenas vidas ali presentes: melgas, moscas, vespas, formigas: “formas de vida inscritas na entrelinha das nossas, nas arestas, nas rimas, nos mais ínfimos espaços vazios” (Bértholo, 2023, p. 5). Como Byung-Chul Han (2021, p. 132) afirma, quando recupera o conceito de andarilho de Nietzsche, alguém que: “não está a caminho de uma meta final” e “pode pela primeira vez *olhar ao redor*. É nessa medida, um *homo liber*”. A personagem de Bértholo, liberta de suas amarras, agora caminha cada vez mais devagar: “as noites encheram-se de plantas e das suas flores e frutos exóticos, que eu nunca tinha visto” (Bértholo, 2023, p. 34). Assim, ela que achava que sua cidade era apenas consagrada à *pedra, à chapa, ao zinco*, descobre o novo por fora do cimento, descobre a flor que rompe o asfalto e o tédio. Descobre a natureza que por lá sobrevive, através de alamedas, parques, jardins; experiencia espécies novas, cheiros e sons que nunca havia suspeitado. De forma similar, na obra de Ivone Mendes da Silva, a personagem investiga uma espécie de *arqueologia do som*, naquilo que há de mais rotineiro, mas ainda assim belo, como nesta passagem que se faz poesia: “a sola, o bater do couro na terra batida, (...) o partir do barro vidrado e a batida da porta pesada, o chiar da ferragem, o grito, a água, a fonte, os cascos. O riso, o rio, a ramagem e o vento” (Silva, 2022, p. 108).

Não faz sentido que “a vida, em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo” (Benjamin, 1989, p. 35). A vida precisa ser mais do que isso. É o que acredita o protagonista de *A charca*, sempre sedentário na cidade, que também acaba por desenvolver essa outra rotina viciante, com um efeito catártico, as longas caminhadas no meio do mato:

as suas voltas e a sua necessidade de andar durante horas mantinham-se apesar da exaustão do trabalho físico. (...) Era um hábito

que não conseguia largar, era talvez a forma que tinha de largar a raiva, subir as serras, dar a volta aos montes, correr os carvalhais” (Bivar, 2023, p. 35).

Igualmente em *terrinhas*, Cláudia intensifica a caminhada por entre o mato: “avancamos para longe da gente, para longe das casas” (Gomes, 2023, p. 163).

São indivíduos, portanto, que se descobrem saturados dos códigos citadinos e mergulham numa outra realidade, que foge da lógica do urbano. Esse palco, aliás, tem o caos intensificado em outras obras que trago como exemplo, ainda que de forma muitíssimo breve. Aliás, um sonho da protagonista de *Natureza urbana* oferece flashes do que esses mundos distópicos oferecem: “os prédios implodiam lentamente, desfeitos em pó e terra: não sobrava nada de pé” (Bértholo, 2023, p. 46).

Esse cenário de destruição habita a Lisboa de Patrícia Reis. Em *Por este mundo acima*, vive-se um tempo pós-desastre, com destroços e caixotes do lixo abandonados, “toda uma coreografia que a natureza desenha sozinha” (Reis, 2012, p. 14). Como consequências da hecatombe climática, já não há quase água potável. A água, aliás, é um recurso já praticamente esgotado na obra *Cadernos da água*, de João Reis. No texto, Portugal já não existe, as fontes hídricas são disputadíssimas e originaram as Guerras Meridionais da Água, que transformaram a geografia política. Os habitantes do sul da Europa que sobreviveram são agora refugiados. As cidades tornam-se espaços de guerra, especialmente depois de duas fortes pandemias que dizimaram grande parte da população. Uma outra configuração interessante do urbano também pode ser vista em *Periferia*. O texto de Catarina Costa faz uma alegoria à especulação imobiliária que assola as grandes cidades portuguesas e mostra um estado distópico vigente: uma grande parte da população deve ser removida

dos espaços centrais e ser encaminhada a uma região denominada Periferia. E o curioso é que a protagonista, fugitiva, porque mesmo sem essa permissão segue no centro da cidade, caminha *horas a fio*: “dia após dia, perco-me nas ruas com a consciência da perda e da necessidade do reencontro comigo mesma” (Costa, 2022, p. 21). Anda e finge naturalidade, para que ninguém perceba que é uma rebelde do sistema. Gostaria mesmo de “arranjar um carro e fazer-me à estrada, fugir da cidade em vez de ser uma fugitiva dentro da cidade” (Costa, 2022, p. 26). Porém, há barreiras que proíbem o livre trânsito. No mundo de Catarina Costa, a cidade é um espaço interditado para a maioria, inabitável para quem não usufrui de certos privilégios, corpos descartáveis. A distopia de Filipa Fonseca Silva, já mencionada, traz o mesmo desejo de fuga, uma vez que Billie descobre que há túneis que levam a esse escape: “debaixo dos meus pés há esperança ou, pelo menos, um longo túnel para um lugar onde não há Moscas, nem Morcegos, nem pessoas levadas de casa a meio da noite” (Silva, 2024, p. 132).

Todos esses textos aos quais aqui me referi trazem, em seu bojo, mais do que o colapso da cidade, o desmoronamento da humanidade, da nossa civilização, na perspectiva do fim ou o início do fim. Páginas e páginas que criticam nosso modo de habitar, nosso modo de viver, nosso modo de nos relacionarmos com o outro. Uma urgência que sempre foi tema para a literatura, mas que agora, mais do que antes, faz-se presente, não como ameaça, mas como realidade. Como numa passagem de Bivar, na qual o protagonista sozinho, fechado em si mesmo e cercado pela natureza, a cada dia tinha mais certeza da sua escolha, porque “ninguém conseguia mais imaginar futuros” (Bivar, 2023, p. 77) no mundo da cidade.

Bauman percebe na modernidade figuras típicas da errância, entre as quais o peregrino, o andarilho, o vabagundo. Percebe a vida moderna como peregrinação. Ao recuperar o conceito benjaminiano de

*flâneur*, o filósofo avança na crítica social, percebendo os shopping centers como espaços para esse andarilho passear e consumir, num simulacro da cidade ideal, “no derradeiro abrigo do mundo totalmente privado, seguro, trancado, à prova de roubos” (Bauman, 2011, p. 77). Byung-Chul Han (2021, p. 73) problematiza algumas das categorias levantadas por Bauman e afirma que o ser humano “caminha ininterruptamente o mundo na condição de deserto, pelo que confere forma ao sem-forma, continuidade ao episódico, e faz do fragmento um todo”. Ao resgatar Heidegger, Han sublinha que “ao ser pertence a errância” (Han, 2021, p. 75).

O fim da civilização traz à cena um novo tipo de *flâneur*, alguém que caminha sem parar para além dos muros da cidade, em direção ao verde, ao mato, ao estranho, ao novo. É alguém que se impressiona com um inseto nunca antes percebido, com uma árvore bonita, com uma flor, com um cheiro de erva. Contudo, não há mais espaços para idealizações. O lugar para onde escapam esses personagens também apresenta inúmeras armadilhas. Não é simplesmente a vitória da natureza, como já se referia, aliás, Teresa Cristina Cerdeira a respeito da leitura ufanista muitas vezes recebida pela obra queirosiana *A cidade e as serras*. Não é a vitória de um Portugal ainda autêntico, que ainda guarda o gosto mítico e idílico do campo, mas antes uma equação de equilíbrio. No caso das obras hipercontemporâneas, é também um pedido coletivo de socorro, numa crítica não ao progresso especificamente, mas ao “lixo tecnológico que ele produzia em detrimento da principal utopia da modernidade que era a crença do trabalho produtivo como base real de transformação social” (Cerdeira, 2000, p. 49). Parece-me que é também esse movimento que essas obras hipercontemporâneas fazem: olhar para a cidade hostil (como espaço metonímico de uma civilização opressora) com feroz crítica, indagando qual o futuro disso tudo, qual o futuro do mundo como o conhecemos?

Cláudia, de *terrinhas*; a professora de *Dano e virtude*; Billie, em *Admirável mundo verde*; os protagonistas de *Natureza urbana*, *Baiôa sem data para morrer* e *A charca*, verdadeiramente reconstroem suas rotinas para além da lógica das cidades. Afinal, se “somos apenas o tempo que temos”, com diz um personagem de Rui Couceiro (2023, p. 414), quanto tempo temos?

É como se esses caminhantes, esgotados pelas frustrações, pelos sonhos perdidos, pela superprodutividade nunca alcançada, pelos olhos turvos das telas, pelas dores variadas num corpo cada vez mais sedentário, orbitassem rumo a qualquer sensação desconhecida, procurando pistas de uma natureza que ainda está por ali. Ainda. Como Cerdeira aponta em sua leitura a respeito de *A cidade e as serras*, aqui também, por esses romances, caminham indivíduos em busca de uma utopia. Se há uma total quebra de laços, como afirmou Maurice Stein, dos vínculos com a nação, com a comunidade, a vizinhança, a família, o maior desses rompimentos é “dos laços que nos ligam a uma imagem coerente de nos mesmos” (Stein, 1965 *apud* Bauman, 2003, p. 48). Por isso a busca de “um contramundo, de um lugar originário e desconhecido”, como os primeiros turistas e peregrinos, na perspectiva de Han (2021, p. 76): “queriam escapar de um *aqui* em um *ali*.” Um espaço nas frestas da cidade, no seu oposto, no rompimento de sua estrutura esmagadora.

Utopia bem-vista nas palavras dos narradores de Rui Couceiro e Manuel Bivar, com as quais finalizo, e que dizem sobre a continuidade da natureza, sobre o fechar e o abrir de seus ciclos, as estações chegando e partindo. Se, conforme Bauman (2011, p. 59), “o ser-para é como um viver-para-o-futuro, um preencher-se com expectativas, um estar ciente do abismo entre o futuro previsto e o futuro que ele será”, essas narrativas procuram recompor o abismo, preenchê-lo de modo não previsível. Reinventar futuros, observando o movimento ininterrupto da natureza, como testemunha o professor: “as semen-

tes rebeldes vencendo a terra e a cada dia mais se via a vegetação desentranhando-se, até formar campos cheios de ervas bravias vivendo a promessa de uma vida extraordinária” (Couceiro, 2023, p. 414). Também na *charca*, “nas pedras, sozinho, a olhar as águias, sem internet e pornografia, ele sentia nascer o desejo. Sentia que um novo mundo começava e estava diante de si e ele via-o e entrava pelos abismos e escuridades dos fundos com a luz do novo” (Bivar, 2023, p. 84).

RECEBIDO: 14/09/2025

APROVADO: 29/10/2025

## REFERÊNCIAS

ADOLFO, Ricardo. *Maria dos Canos Serrados*. Carnaxide: Alfaguara, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. O Hiperconsumo das Tecnologias e a Desconfiguração das Identidades em Três Obras da Literatura Portuguesa Hipercontemporânea. In: FROTA, Silvia; GUIMARÃES, Murilo. *Vidas em português: memória, identidade e cidadania na era digital*. Lisboa: Colibri, 2024.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik; CANILHA, Samla Borges. The Shattered Narrative of Mafalda Ivo Cruz. In: MEDEIROS, Paulo; ARNAUT, Ana Paula (org.). *The Hypercontemporary Novel in Portugal*. New York: Bloomsbury Academic, 2024.

ARNAUT, Ana Paula. Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 8, p. 19-44. 2018.

ARNAUT, Ana Paula.; BINET, Ana Maria; Introdução: Do post-modernismo ao HIPERCONTEMPORÂNEO: os caminhos das literaturas em Língua Portuguesa. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra v. 8, p. 11-15. 2018.

ARNAUT, Ana Paula; MEDEIROS, Paulo. Introduction. In: MEDEIROS, Paulo; ARNAUT, Ana Paula (org.). *The Hypercontemporary Novel in Portugal*. New York: Bloomsbury Academic, 2024. p. 1-5.

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia contemporânea*. 9. ed. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida em fragmentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. Ed. digital.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Bertrand, 1989. Obras escolhidas III.
- BÉRTHOLO, Joana. *A história de Roma*. Porto Alegre: Dublinense, 2024.
- BÉRTHOLO, Joana. *Natureza urbana*. Porto Alegre: Dublinense, 2023.
- BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Apresentação: Literatura Hipercontemporânea. *Letras de Hoje*, PUCRS, Porto Alegre. v. 51, n. 4, p. 447-449, out.-dez. 2016.
- BIVAR, Manuel. *A charca*. Lisboa: Língua Morta, 2023.
- BIVAR, Manuel; GUERREIRO, António; PINTO, Diogo Vaz. Manuel Bivar conversa com António Guerreiro e Diogo Vaz Pinto. *Boomerangue#3*, Feira do Livro do Porto. set. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=di-KcoxSCKU>. Acesso em: 5 ago. 2025.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2000.
- CARDOSO, Dulce Maria. *Eliete*. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. A cidade e as Serras: romantismo extemporâneo?. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000. p. 41-51.
- COSTA, Catarina. *Periferia*. Lisboa: Guerra & Paz, 2022.
- COUCEIRO, Rui. *Baiôa sem data para morrer*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023.
- FREITAS, Gabriela. Reconfigurações do conceito de *flâneur* pelas práticas artísticas do caminhar na artemídia contemporânea. *Acta Poética*, Universidad Nacional Autónoma de México, Cidade do México, v. 42, n. 2, p. 131-148, jul.-dez. 2020.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: EdUnB, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG: 2006.

GOMES, Catarina. *terrinhas*. 3 ed. Lisboa: Gradiva, 2023.

HAN, Byung-Chul. *Hiperculturalidade: cultura e globalização*. 2. reimpressão. Petrópolis: Vozes, 2021.

HERTZ, Noreena. *O século da solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2021.

LEDO, Wilson. Crise da habitação não afeta apenas Portugal. *CNN Portugal*, 1 ago. 2025. Disponível em: <https://cnnportugal.iol.pt/casas/habitacao/crise-da-habitacao-nao-afeta-apenas-portugal-conheca-as-medidas-que-estao-a-ser-seguidas-em-10-paises-com-o-mesmo-problema/20250801/6882509dd34ef72ee448b15f>. Acesso em: 5 dez. 2025.

LISBOA é a cidade mais cara da Europa para arrendar casa. *SIC Notícias, Expresso*. 14 ago. 2023. Disponível em: [https://expresso.pt/economia/economia\\_imobiliario/2023-08-14-Lisboa-e-a-cidade-mais-cara-da-Europa-para-arrendar-casa-f6b78373](https://expresso.pt/economia/economia_imobiliario/2023-08-14-Lisboa-e-a-cidade-mais-cara-da-Europa-para-arrendar-casa-f6b78373). Acesso em: 5 dez. 2025.

LIPOVETSKY, Giles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. 3 ed. Lisboa: Alfaguara, 2011.

MAFFEI, Lamberto. *Elogio da Lentidão*. Lisboa: Ed. 70, 2018.

PARK, Robert. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenómeno urbano*, Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 25-66.

QUEIROZ, Eça de. *A cidade e as serras*. São Paulo: Hedra, 2000.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. E-book. Alfragide: Caminho, 2012.

REIS, Amândio. Manuel Bivar, A Charca. *Forma de Vida*, Lisboa, 6 abr. 2022.

REIS, Carlos. Nota prévia. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 8, n. 8, p. 7-10, 2018.

REIS, João. *Cadernos da água*. Lisboa: Quetzal, 2022.

REIS, Patrícia. *Por este mundo acima*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

RELVAS, Rafaela. Banqueiros alertam para cenário “insustentável” na habitação. *Público*. 2 ago. 2025. Disponível em <https://www.publico>.

pt/2025/08/02/economia/noticia/banqueiros-alertam-cenario-insustentavel-habitacao-2142643. Acesso em: 5 dez. 2025.

SARAIVA, António José. *A cultura em Portugal I*, Lisboa: Gradiva, 1994.

SHAPIRO, Alan N. *Decoding digital culture with science fiction: hypermodernism, hyperreality, and posthumanism*. Bielefeld: transcript Verlag, 2024.

SILVA, Filipa Fonseca. *Admirável mundo verde*. Lisboa: Suma, 2024.

SILVA, Ivone Mendes da. *Dano e virtude*. Lisboa: Língua Morta, 2022.

TAYLOR-COLLINS, Nicholas. *Judge for yourself: Reading hypercontemporary literature and book prize shortlists*. Londres: Routledge, 2021.

### **MINICURRÍCULO**

**PAULO RICARDO KRALIK ANGELINI** é professor de Literatura Portuguesa na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com pós-doutorado na Universidade de Lisboa, é coordenador do curso de Letras: Língua Portuguesa na PUCRS e líder do Projeto de pesquisa (CNPq) Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: Redes e Enredos de Subjetividade. Organizador, junto de colegas, das obras *José Saramago: O inventor de bússolas; O outro: esse estranho; Inventário da infância: o universo não adulto na narrativa*, entre outras.

---

# Notícias da Índia... – Gil Vicente e a desmistificação do triunfo da expansão ultramarina portuguesa no Oriente

*News from India... – Gil Vicente and the demystification of the triumph of Portuguese overseas expansion in the East*

Rui Tavares de Faria

Universidade dos Açores / CECH – Universidade de Coimbra

## DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1424>

## RESUMO

A descoberta do caminho marítimo para a Índia, em 1498, é um dos marcos mais importantes da História de Portugal. Inicia-se um novo ciclo, cantado como triunfo e glória, que traz à pátria lusitana uma série de mudanças a vários níveis. Gil Vicente (c.1465-c.1536), contemporâneo desse fenómeno, é um dos autores que, no século XVI, procura mostrar, através da arte teatral, que os Descobrimentos e a expansão ultramarina também foram nocivos à sociedade portuguesa da era de quinhentos. Em mais do que uma peça, o dramaturgo condena, pela sátira e pela paródia, a ambição que levou tantos portugueses a deixar o país rumo às terras do Oriente, deixando ao abandono famílias e entes que ficaram à espera de um regresso (desde logo incerto). No presente artigo, comenta-se a desmistificação do triunfo da expansão ultramarina no *Auto da Índia*, peça que Gil Vicente fez representar pela primeira vez em 1509, em Almada, à Rainha D. Leonor (1458-1525).

**PALAVRAS-CHAVE:** Gil Vicente; Índia; Expansão; Triunfo; Desmistificação.

## ABSTRACT

The discovery of the sea route to India in 1498 is one of the most important milestones in the history of Portugal. A new cycle begins, celebrated as triumph and glory, which brings to the Lusitanian homeland a series of changes on various levels. Gil Vicente (c.1465-c.1536), a contemporary of this phenomenon, is one of the authors who, in the 16th century, shows through theatrical art that the Discoveries and overseas expansion were also harmful to Portuguese society of the 1500s. In more than one play, he condemns, through satire and parody, the ambition that led so many Portuguese to leave the country for the lands of the East, abandoning families and loved ones who were left waiting for a return (initially uncertain). This article discusses the debunking of the triumph of overseas expansion in *Auto da Índia*, a play by Gil Vicente first performed in 1509 in Almada, before Queen D. Leonor (1458-1525).

**KEYWORDS:** Gil Vicente; India; Expansion; Triumph; Demystification.

## INTRODUÇÃO

Considerada um documento de época de valor significativo, “a obra de Gil Vicente tem sido frequentes vezes sujeita a uma ‘leitura dirigida’ não só para caracterizar a vida de certos meios da sociedade portuguesa do início do século XVI como também para definir, ou ajudar a definir, a posição ideológica do autor” (Cruz, 1990, p. 7). Com efeito, a produção vicentina representa o tecido social português da era de quinhentos, seja por meio da teatralização do quotidiano da altura – através de episódios banais ou através de situações e acontecimentos históricos –, seja pela tipificação de figuras humanas que corporizam vícios e/ou virtudes com implicações no comportamento social. Gil Vicente está, portanto, atento à realidade sua contemporânea, e os seus autos deixam perceber a sua posição relativamente aos mais diversos âmbitos, político, económico, reli-

gioso, social, cultural e literário,<sup>1</sup> porque “a vida quotidiana (neles se) reflete em mais de um modo” (Camões, 2018, p. 55).

Por ter vivenciado e experienciado o impacto fulguroso dos Descobrimentos e da expansão ultramarina, o “pai do teatro português” tem naturalmente autoridade para se pronunciar acerca dos efeitos que, desde finais do século XV, a aventura marítima foi causando na sociedade portuguesa de então. Enquanto certos poetas e prosadores de quinhentos – como Luís de Camões (c. 1525-1580), João de Barros (c. 1496-1570), Damião de Góis (1502-1574) e Fernão Lopes de Castanheda (c. 1500-1559) – tendem a priorizar nas suas obras a façção triunfalista das descobertas, reconhecendo o heroísmo do “peito ilustre Lusitano” e enaltecendo os protagonistas dos feitos d’além-mar, outros há, como Gil Vicente (c. 1465-1536), Diogo do Couto (c. 1542-1616), Frei Bartolomeu dos Mártires (1514-1590) e Fernão Mendes Pinto (c. 1510-1583), que dão a conhecer o que de menos bom e o que de negativo essas mesmas descobertas trouxeram ao povo português.

É nesta perspectiva que se inscreve o *Auto da Índia* e não apenas, ou exclusivamente, na ideia de denunciar a infidelidade conjugal por via das cenas de adultério cometido pela protagonista, como assinalam alguns estudos e/ou verbetes (Cf. Braga, 1974, v. I, p. XX; Révah, 1997, p. 76). Na verdade, “aproveitando a chegada da armada de Tristão da Cunha, que partira em 1506 e regressa com cinco naus carregadas de milhares de quintais de especiarias, aljôfar e pedrarias, Gil Vicente constrói em 1509 o *Auto da Índia*” (Cruz, 1990, p. 256), precisamente uma década depois de ter sido descoberto o caminho marítimo para a Índia, para dar conta da outra face dos Descobrimentos. Este facto confere relevância e credibilidade à denúncia e à paródia que

---

<sup>1</sup> Para um estudo mais aprofundado, ver Costa (1989).

o dramaturgo faz da expansão ultramarina portuguesa no Oriente. Isto porque há proximidade cronológica entre a data da chegada dos portugueses à Índia, a expedição de Tristão da Cunha (c.1460-c.1540) – 1.º Senhor de Gestação e de Panóias, cavaleiro do conselho d’El-Rei D. Manuel I, explorador e comandante naval, nomeado, em 1504, o primeiro vice-rei e governador da Índia – e a representação da peça vicentina em 1509.

Assim, de modo a comentar fundamentadamente a desmistificação do triunfo das expedições lusitanas em território indiano que Gil Vicente se propõe representar no *Auto da Índia*, estruturamos a nossa reflexão em três partes, as quais correspondem, ao nível da estrutura interna da peça, aos três momentos em que se desenrola a ação dramática: 1. a partida; 2. a ausência; 3. o regresso. Em qualquer uma destas partes há notícias da Índia, implícitas e/ou explícitas, que devem ser consideradas para a revelação dos efeitos menos favoráveis e menos vantajosos que também advieram da expansão ultramarina no Oriente.

#### **A PARTIDA**

Moça            é porque se parte a armada? (v. 2)

Ama            eu hei de chorar por isso? (v. 4)

O momento que incide sobre a partida do marido de Constança para a Índia (v. 1-93)<sup>2</sup> reveste-se de importância não só para nos apresentar as personagens femininas da peça, a Ama e a sua Moça, como também para nos dar as primeiras notícias da Índia. Do diálogo que se desenrola entre as duas mulheres fica-se a saber: 1. da motivação que leva tantos portugueses às terras do Oriente; 2. da logística que

---

<sup>2</sup> As citações de *Auto da Índia* são feitas, ao longo do texto, apenas com referência ao número dos versos.

tal viagem implica em termos familiares e domésticos; e 3. do modo como reagem os que ficam em relação aos que se vão.

É motivado pela ambição e pelo desejo de enriquecer facilmente que o marido de Constança – assim como muitos outros portugueses – embarca na armada de Tristão da Cunha rumo “à sua negra canela” (v. 31). A perífrase metonímica através da qual a Ama se refere à Índia (“negra canela”) evidencia um dos principais motivos que impulsionaram a busca pelo território oriental: o interesse estratégico na rota comercial das especiarias.<sup>3</sup> Raras e caras, as especiarias eram muito apreciadas na Europa da época. As mais importantes – pimenta, gengibre, cravo e canela – davam lucros generosos, pelo que a ideia de poder enriquecer à custa do comércio de especiarias seduziu, durante várias décadas, os portugueses, levando-os a partir com destino às terras desconhecidas do Oriente com o objetivo de melhorar em termos financeiros e económicos.

As notícias que vinham da Índia suscitavam a curiosidade dos portugueses. A expectativa de um futuro melhor na pátria lusitana é o estímulo que alenta o marido de Constança, e também a jovem Moça que, apesar de ter ficado em casa, não se esquece da possibilidade de uma melhoria risonha, a troco da cumplicidade que mantém com a patroa em matéria de omissões e outros assuntos (v. 46-54):

Ama	Cantando vem ela e leda.
Moça	Dai-m’alvíssaras senhora já vai lá de foz em fora.
Ama	Dou-te ãa touca de seda.
Moça	Ou quando ele vier dai-me do que vos trazer.

<sup>3</sup> Para um estudo mais aprofundado acerca do assunto, consulte-se a recente obra de Crowley (2025).

Ama            Ali muit'ieramá  
                   agora há de tornar cá  
                   que chegada e que prazer.<sup>4</sup>

Pelo que é dado a entender, a Índia está associada à ideia de riqueza e prosperidade, notícia que até circula entre criados e criadas. As réplicas da Moça atrás transcritas supõem um desejo que encerra, pelo menos, dois sentidos: a convivência com o *modus uiuendi* adúltero da patroa Constança há de garantir-lhe uma boa recompensa e, ato contínuo, a obtenção de alguma compensação da Índia pode abrir portas a outras oportunidades de vida a quem se encontra ao serviço doméstico de um patronato ambicioso, mas, no fundo, remediado. Das palavras da Moça “poderemos retirar pormenores e linhas de força que, se, por um lado, refletem o quotidiano e as aspirações que tal acontecimento provoca, por outro fornecem-nos dados sobre a experiência vivida e, sobretudo, um julgamento dessa mesma realidade” (Cruz, 1990, p. 257).

Paralelamente, a partida para a Índia implica preparativos. Na peça vicentina, não se refere o que terá levado o marido da protagonista. Sabe-se que a Ama andou “a amassar e biscoutar” (v. 29), isto é, a fazer pão torrado cozido duas vezes – o pão era assim processado para durar mais tempo, por causa da duração das viagens –, nada mais se esclarece quanto à bagagem do marido. Já para quem fica, a partida rumo à Índia implica deixar (bem) abastecido o agregado familiar (v. 64-66), conforme recorda a Moça: “Todos ficassem assi / leixou-lhe pera três anos / trigo azeite mel e panos”.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Para as citações do *Auto da Índia* (2002), segue-se a edição publicada sob a direção científica de José Camões.

<sup>5</sup> Sobre os alimentos e a alimentação no século XVI, ver Fernandes (2002).

Curioso é verificar como os objetivos que motivam a partida do marido continuam a ser os mesmos que, na atualidade, desencadeiam fluxos migratórios. Se os Descobrimentos e a expansão ultramarina constituem o momento a partir do qual os portugueses começaram a abandonar a pátria sob pretextos vários, de entre os quais se destaca o enriquecimento rápido (e fácil), ao longo dos séculos e até nos dias de hoje o cenário não nos é de todo estranho. Perdido o Império da Índia, o povo português voltou-se para o Brasil e para as colónias africanas. Fonte de riqueza, mas também causa de vitupérios, como a escravatura e a tirania, os territórios por onde os portugueses passaram foram outras “Índias”, cujas notícias que chegavam à pátria coincidiam, afinal, com as mesmas que Gil Vicente procura dar na sua peça de 1509.

Mais recentemente, também se tem assistido em Portugal a situações semelhantes. Se, na década de 40/50 do século passado, a tendência era os portugueses emigrarem para certos países europeus, como a França e a Alemanha, ou para o Estados Unidos e Canadá, e aí suprirem a mão-de-obra nos sectores socioprofissionais direcionados a gente menos escolarizada, no novo milénio a partida de jovens licenciados e especializados para países do médio oriente, como os Emirados Árabes Unidos, ou para certas latitudes do norte da Europa ou da América, com vista à empregabilidade e à melhoria da vida económica e profissional, assume-se como uma espécie de atualização do enredo do *Auto da Índia*.<sup>6</sup> É caso para se dizer que Gil Vicente teatralizou no seu drama um ideário intemporal.<sup>7</sup> A

---

<sup>6</sup> Consulte-se, a propósito, os dados, as informações e os testemunhos que constam do Observatório da Emigração, disponíveis em <https://observatorioemigracao.pt/>.

<sup>7</sup> Sobre o carácter intemporal da peça vicentina, ver Alves (2002).

partida justifica-se porque a pátria não oferece as condições que a inviabilizam.

### A AUSÊNCIA

Ama            Quem há tanto d'esperar? (v. 81)  
                  Partem em Maio daqui  
                  quando o sangue novo atiča  
                  parece-te que é justiça? (v. 91-93)

De acordo com a fala da Moça antes transcrita (v. 64-66), prevê-se que o marido de Constança fique ausente durante, pelo menos, três anos. Que notícias da Índia haverá ao longo desse período? De que forma a jovem esposa as receberá? Tanto quanto nos diz a peça de Gil Vicente, não há novas do Oriente enquanto o homem se encontra fora, o que não invalida uma série de hipóteses que resultam de uma hermenêutica fundamentada do que se pode deduzir e ler nas entrelinhas da peça.

A falta de notícias da Índia fica a dever-se a vários fatores. Primeiramente, há a considerar a circunstância óbvia: a distância. Não havia mensageiros que se ocupassem de dar notícias às famílias dos que partiam com a esperança de uma melhoria de vida. A aventura que estes anónimos viviam não era de todo relevante para quem estava ao serviço direto da Coroa portuguesa. Por isso, aqueles que rumavam à Índia iam com uma certeza: a de talvez não poder nunca regressar.

Depois, pelo modo como Constança caracteriza a sua relação conjugal, dizendo à Moça que trai o marido mesmo quando ele vai pescar, é de supor que ele lhe correspondesse na mesma moeda. O mesmo é dizer que, na Índia, seria provável que os homens se envolvessem com outras mulheres (Cf. v. 480-487). Apesar de não haver, no que toca à época de Gil Vicente, testemunhos rigorosos acerca

dessa questão, sabe-se que, na era moderna, foi – e será ainda – frequente os emigrantes – que também se ausentaram da pátria rumo a terras desconhecidas – constituírem uma segunda família no destino para onde partiam.<sup>8</sup> Assim, a haver notícias da Índia relativas a esse assunto seriam porventura relatos de envolvimento extraconjugais dos homens portugueses com mulheres nativas.

Como não as há, pelo menos de forma direta e explícita no auto vicentino, pôde Constança aproveitar e aproveitar-se (d)a ausência do marido, dando-se ao desfrute de receber em sua casa um castelhano e um antigo namorado de nome Lemos. Ciente de que o marido pode nem sequer regressar da Índia – o que era, no fundo, vontade sua –, a Ama “mostra que não nutre nem amor nem devoção por ele e deixa claro que o tempo em que ficará sozinha será de alegria e prazer” (Palla, 2014, p. 109) e dá a entender precisamente isso à Moça, quando lhe diz (v. 74-80):

Ama           estará bem graciosa  
                   quem se vê moça e formosa  
                   esperar pola ira má.  
                   I se vai ele a pescar  
                   mea légua polo mar  
                   isto bem o sabes tu  
                   quanto mais a Calecu.

Em terceiro lugar, importa ter em conta que as uniões conjugais não dependiam da correspondência sentimental entre marido e mulher. Não existindo paixão e/ou amor entre os cônjuges, como nos parece que não havia entre Constança e o marido, a falta de no-

---

<sup>8</sup> Leia-se, a propósito, o estudo de Matos, Dias e Almeida (2009) sobre o lugar da mulher na vida de esposa do emigrante, numa perspetiva atual e/ou mais recente.

tícias de quem partia para outras paragens, fosse para a Índia ou para outro qualquer apeadeiro do conjunto das rotas marítimas que percorriam os navegadores portugueses, não causava preocupação a quem ficava na terra-pátria. A peça de Gil Vicente sugere esta linha hermenêutica: como a esposa se vê sem o marido, não reclama notícias dele, e procura viver a sua mocidade. Na obra *O Amor em Portugal na Idade Média*, a autora refere que,

paralelamente ao amor subjugado às normas sociais, convencionais e familiares, existia um amor praticado mais livremente por cada um e para seu próprio prazer. Não podemos esquecer que, em todo este período, a mobilidade masculina era uma constante, fosse pela guerra ou pelo comércio, ou, mais tarde, pela atração das descobertas. Muitos destes homens eram casados, deixando as suas mulheres e filhos durante, por vezes, longos meses ou anos (Oliveira, 2020, p. 158).

As considerações de Oliveira mostram que “a mobilidade masculina” é propícia à prática de infidelidades conjugais. Na peça vicentina, evidencia-se que acontecem de facto e são cometidas por quem fica em casa, para que se torne “alvo de disputa verbal direta ou de debate plurivocal (...) o estatuto da mulher na sociedade da época, repartida entre os impulsos que as circunstâncias favorecem e os deveres impostos pela moralidade da sociedade” (Cardoso Bernardes, 2006, v. I, p. 163), mas sugere-se, aquando do regresso do marido, que também sucedam nos territórios para onde partem os homens casados. O fenómeno das Descobertas e da expansão ultramarina terá promovido efetivamente os casos de adultério. Desde que a ausência do cônjuge masculino tenha permitido à mulher subsistir e/ou viver bem, não se justificam notícias nem da Índia, nem de Portugal, seja a respeito do que for.

Mais uma vez Gil Vicente estimula a reflexão sobre um tópico que não é exclusivo da era de quinhentos. A ausência de um dos cônjuges, seja por longos períodos ou por um breve momento que seja, pode suscitar a infidelidade como resposta a impulsos físicos e a desejos sexuais que não são refreados pelo amor ou pela paixão. O marido da Ama não precisou de ir à Índia para que ela o traísse. A temática do adultério é recorrente no panorama geral da literatura portuguesa. Já a poesia trovadoresca galaico-portuguesa glosava a infidelidade amorosa tanto ao nível sentimental, como se verifica nalgumas cantigas de amigo,<sup>9</sup> como ao nível satírico, conforme se pode ler em certas cantigas de escárnio e maldizer,<sup>10</sup> e o filão foi sendo recuperado e recriado por autores de todos os tempos, tendo alcançado talvez no século XIX o protagonismo estruturante da prosa romanesca.<sup>11</sup>

Por se tratar de um tópico antropológico e sociológico comum a qualquer época e sociedade, o adultério é ainda uma circunstância com impacto na atualidade e na sua base continua a estar, como causa fundamental, a ausência de um dos elementos que compõem a relação conjugal. Assim, o *Auto da Índia* é apenas mais um exemplo ou mais um caso (ficcional?) de que a traição amorosa é promovida pela falta de notícias que, na peça em apreço e noutras situações reais, não são dadas ou reclamadas por nenhum dos cônjuges. Embora se possa admitir que a confiança dispensa qualquer notícia ou con-

---

<sup>9</sup> Leia-se, apenas para dar alguns exemplos, as cantigas “Quando se foi meu amigo” (B 827, V 413), de Afonso Anes de Cotom, ou “Non chegou, madr’, o meu amigo” (B 531, V 169), de D. Dinis, nas quais a traição e a mentira são o tema dominante.

<sup>10</sup> Ver as cantigas “Dade-m’alvíssara, Pedr’Agudo” (B 1639, V 1173), de Pero da Ponte, “Dom Pero Núñez era em Cornado” (B 1468, V 1078), de João Airas de Santiago, nas quais se parodia a figura do marido traído.

<sup>11</sup> Cf. Velez (2001), Outeirinho e Oliveira (2020).

tacto entre o par, o silêncio e a ausência física acabam por condenar a relação sentimental. Neste sentido, ganha autoridade e crédito o adágio popular que dita “longe da vista, longe do coração”, o mesmo é dizer que a ausência arrefece a chama da paixão e pode levar à prática do adultério.

### **O REGRESSO**

Moça        Ai, senhora! Venho morta:  
              noss'amo é hoje aqui.  
Ama         Má nova venha por ti  
              perra excomungada torta. (v. 384-387)

A reação de Constança ao regresso do marido confirma o desinteresse que ela não escondeu durante a sua ausência. Mas é a partir desse momento que há efetivamente verbalização de notícias da Índia, desta feita pela boca do retornado. O diálogo que entre ele e ela se trava é particularmente importante para se perceber a desmistificação do triunfo expansionista que Mestre Gil se propõe representar no seu auto.

Em primeiro lugar, são os perigos experimentados durante a travessia marítima que constituem as notícias que o marido conta à mulher (v. 429-430): à pergunta da Ama “Ora como vos foi lá?”, responde o Marido: “Muita fortuna passei.”

Por “fortuna” entenda-se o conjunto de circunstâncias ou acontecimentos que, no caso da personagem, se revelam pouco propiciatórias. Na verdade, o advérbio “muito”, anteposto a “fortuna”, sugere o tamanho esforço despendido (ou medo sentido) pelo homem perante as contrariedades e as situações adversas da navegação, por causa das condições meteorológicas, leitura que se confirma quando, poucos versos depois, o marido continua a informar Constança do que sucedeu à armada (v. 438-441; 457; 460-463):

Marido      E nós cem léguas daqui,  
                  saltou tanto sudoeste,  
                  sudoeste e oes-sudoeste,  
                  que nunca tal tormenta vi.  
                  (...)
   
                  Durou-nos três dias.  
                  (...)
   
                  Fomos na volta do mar  
                  quase quase a quartelar:  
                  a nossa Garça voava,  
                  que o mar s'espedaçava.

Consciente das dificuldades com que se depararam os navegadores e aventureiros portugueses da altura, parece-nos que Gil Vicente questiona, por meio dessas intervenções do marido retornado, se valerá a pena rumar com destino à Índia – ou a outras paragens – em nome da ambição e da ganância.<sup>12</sup> De certo modo, o dramaturgo antecipa a desmistificação triunfalista dos Descobrimentos apregoada pela personagem Velho do Restelo de *Os Lusíadas* (Cf. Canto IV, est. 94-104).

As notícias prosseguem, ainda sobre a viagem, e dão a conhecer a ação dos marinheiros numa das escalas antes de atracarem em território indiano (v. 464-467):

---

<sup>12</sup> De acordo com informação disponibilizada pelo Instituto Camões relativamente às navegações portuguesas, pode ler-se o seguinte: “A longa rota percorrida pelos navios portugueses desde a viagem de Vasco da Gama, entre Lisboa e a Índia, por via do Cabo da Boa Esperança, transformou-se, por vezes, num palco de catástrofes. De acordo com as estimativas feitas, admite-se que nos séculos XVI e XVII naufragou um navio em cada cinco dos que partiram com destino à Índia. Se limitarmos o período ao século XVI e à primeira metade do XVII, a percentagem de perdas atingiu quase 25%” (Koiso, c2002-2005).

Marido      Fomos ao rio de Meca,  
                 pelejámos e roubámos,  
                 e muito risco passámos  
                 à vela, e árvore seca.

Não constituem motivo de orgulho as informações dadas pelo marido de Constança. No “rio de Meca”, i.e., no Mar Vermelho, segundo nota de Marques Braga (1974, p. 114), os portugueses pilharam, conduta pouco digna para quem é tomado e cantado como herói, paradigma de coragem e ousadia. Notícias semelhantes são as que dá Fernão Mendes Pinto na sua *Peregrinação*,<sup>13</sup> testemunho autobiográfico que valida o relato da personagem vicentina.

Paralelamente, voltam a ser notícia os momentos tormentosos a que está sujeita a frota. De novo o marido refere o “muito risco [que] passámos / à vela”, o mesmo é dizer que as velas das embarcações se rasgaram por causa dos ventos fortes e outras condições meteorológicas desfavoráveis à navegação. Há, no fundo, uma atitude de autocomiseração por parte do homem de Constança que, pela segunda vez, aponta os perigos vividos no mar com recurso ao advérbio de intensidade “muito”. Não é essa a imagem de heroicidade que a memória coletiva conserva do navegador português de antanho. Camões destaca a coragem e a superioridade do povo lusíada, quando recorda, no final do Canto I, est. 105-106, tudo o que de tormentoso os nautas experimentaram ao longo da viagem:

---

<sup>13</sup> No capítulo 54 da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, “Dos mais trabalhos que passámos nesta ilha e da maneira como milagrosamente nos salvámos”. Ora, a “maneira como milagrosamente” se salvaram foi através do saque de uma embarcação de chins, estratégia arquitetada por António de Faria (1479-1548), conhecido navegador português e explorador das terras do Oriente.

Ó grandes e gravíssimos perigos,  
 Ó caminho de vida nunca certo,  
 Que aonde a gente põe sua esperança  
 Tenha a vida tão pouca segurança!

No mar tanta tormenta e tanto dano,  
 Tantas vezes a morte apercebida!  
 Na terra tanta guerra, tanto engano,  
 Tanta necessidade avorrevida!  
 Onde pode acolher-se um fraco humano,  
 Onde terá segura a curta vida,  
 Que não se arme e se indigne o Céu sereno  
 Contra um bicho da terra tão pequeno?<sup>14</sup>

Acerca da estadia na Índia, a curiosidade de Constança recai sobre a conduta do marido em termos de fidelidade conjugal (v. 484-492):

Ama	Alembra-vos eu lá?
Marido	E como.
Ama	Agora, aramá: lá há índias mui fermosas; lá faríeis vós das vossas e a triste de mi cá, encerrada nesta casa, sem consentir que vizinha entrasse por uma brasa, por honestidade minha.

As hipóteses levantadas pela Ama de “lá há(ver) índias mui fermosas” e de marido “lá” fazer das suas solicitam notícias sobre os comportamentos e as relações sociais que os portugueses tinham

<sup>14</sup> Cita-se a partir da edição organizada por Maria Vitalina Leal de Matos (2017).

em território indiano com os nativos. A resposta do retornado inclui, novamente, expressões reveladoras do desencanto que a Índia lhe causou (v. 493-497):

Marido      Lá vos digo que há fadigas,  
                  tantas mortes, tantas brigas,  
                  e p'rigos descompassados,  
                  que assi vimos destroçados,  
                  pelados como formigas.

Por outras palavras, as expectativas criadas em torno de uma terra promissora de riquezas fáceis saem defraudadas. A imagem que a personagem nos dá da Índia é a imagem de um território hostil, onde “há fadigas, / tantas mortes, tantas brigas, / e p'rigos descompassados”, notícias pouco animadoras, portanto, para quem possa querer aventurar-se rumo ao Oriente na esperança de ali encontrar um tesouro que o tornará rico, esperança que é também a de quem fica e aguarda (v. 498-500):

Ama            Porém vindes vós mui rico.  
Marido        Se não fora o capitão,  
                  eu trouxera a meu quinhão  
                  um milhão vos certifico.

Depois de, até ao momento, a Ama só ter ouvido relatos de notícias pouco animadoras, seria merecedor que a boa-nova de ter regressado rico fosse verbalizada pelo marido, mas essa expectativa esvai-se, lograda, pela notícia de que o capitão da armada, ou seja, Tristão da Cunha, se tinha apoderado do quinhão dos marinheiros que com ele embarcaram. Daí se supõe que havia corrupção e usurpação do poder por parte de quem chefiava as expedições marítimas às terras descobertas e achadas pelos portugueses durante os séculos XV e XVI.

Através da conversa entre Constança e o marido acabado de regressar da Índia,

veicula Gil Vicente vários pontos negativos desta empresa: os tormentos durante a viagem, a guerra constante que deixa os homens ‘destroçados’, o roubo que os Portugueses levam a efeito, a voracidade do capitão da arma e dos interesses dos intervenientes em conseguir maior quinhão. Depreende-se, desta forma, que, na empresa da Índia, é a busca de riqueza o objetivo fundamental e, neste caso, a guerra serve para sustentar uma empresa comercial, marcada pelo saque e pelo roubo (Cruz, 1990, p. 258).

O relato do marido pressupõe que épico é, na verdade, ele ter regressado vivo – e “gordo para espantar”, segundo as palavras da Moça –, facto que nem sempre sucedeu a muitos dos que deixaram Portugal rumo ao Oriente. É nesta linha de ideias que fazem sentido as considerações de Rómulo de Carvalho, o qual refere que o marido da Ama

é o representante dos portugueses anónimos que foram realmente à Índia, suportaram a dureza e as provações da viagem, lutaram desesperadamente contra todas as adversidades, delapidaram, violaram e conseguiram regressar ao lugar de onde tinham partido, agora abandonados e esquecidos, enquanto muitos outros se perderam pelo caminho, golpeados, apodrecidos, afogados, sem de si deixarem memória (Carvalho, 1995, p. 95).

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Documento social afeto a uma época específica, o *Auto da Índia* assume-se como obra de referência para se ter conhecimento de uma realidade, ou faceta, muitas vezes ocultada pelos autores portugueses: os Descobrimentos e a expansão ultramarina não são apenas triunfos da História de Portugal, há também a versão do que não correu tão bem e, por isso, não foi digno de glorificação ou enaltecimento. A peça vicentina põe a descoberto circunstâncias reais que abalam a visão otimista que tem perdurado acerca dos feitos

portugueses na época das Descobertas. Segundo Luciana Stegagno Picchio,

é a outra face do imperialismo: não mais os cavaleiros da Fé montados em seus cavalos, de vitoriosas espadas em riste, mas a arraia-miúda, para quem o Oriente é o mais das vezes negócio magro, no qual se se salva a pele se perde a mulher pelo menos. Este povo não fala de cruzadas e apenas diz: 'Fomos ao rio de Meca, pelejámos e roubámos.' É um povo na oposição, cujo murmúrio de protesto é suficientemente alto para até nos *Lusíadas* ficar registado (Picchio, 1969, p. 67).

Assim sendo, tanto para o historiador moderno da época dos Descobrimientos como para o estudioso da literatura portuguesa da era de quinhentos, o *Auto da Índia* afigura-se, considerando os testemunhos de que se dispõe, um texto valioso para a compreensão dos efeitos nocivos que a empresa e expansão ultramarinas acarretaram para a sociedade portuguesa, não só a que viveu e experienciou o fenómeno das Descobertas, mas também a que sucedeu a esse período. Afinal, o presente reflete os atos passados, tenham sido motivo de glória e exaltação, tenham sido causa de vitupérios e de crises a diversos níveis.

RECEBIDO: 26/10/2025

APROVADO: 04/11/2025

## REFERÊNCIAS

ALVES, Hélio. Vicente, Shakespeare e a arte do tempo no *Auto da Índia*. *Revista de Guimarães*, n. 112, p- 333-358, jan-dez 2002.

BRAGA, Marques. Prefácio a Gil Vicente. In: VICENTE, Gil. *Obras Completas. Volume I*. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora: 1974. p. IX – LXXXI.

CAMÕES, José de. Gil Vicente e o teatro português de Quinhentos. In: CARDOSO BERNARDES, José Augusto; CAMÕES, José de (Coord.). *Gil*

- Vicente. Compêndio. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra-Imprensa Nacional: 2018. p- 49-66.
- CARDOSO BERNARDES, José Augusto. *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente. Volume I*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- CARVALHO, Rómulo de. *O texto poético como documento social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- COSTA, Dalila Pereira da. *Gil Vicente e sua época*. Lisboa: Guimarães Editora, 1989.
- CROWLEY, Roger. *A rota das especiarias. A disputa do século XVI que moldou o mundo*. Lisboa: Presença, 2025.
- CRUZ, Maria Leonor García. *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*. Lisboa: Gradiva, 1990.
- FERNANDES, Isabel Maria. Alimentos e alimentação no Portugal Quinhentista. *Revista de Guimarães*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, p. 125-215, 2002.
- LEAL DE MATOS, Maria Vitalina (ed.). *Obras completas de Luiz Vaz de Camões. I Volume. Épica & Cartas*. Organização, introdução e notas de Maria Vitalina Leal de Matos. Silveira: E-Primatur, 2017.
- KOISO, Kioko. História Trágico-Marítima. *Navegações Portuguesas*, Instituto Camões, 2002-2005. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/navegaport/fo4.html>. Acesso em: 26 out. 2025.
- LOPES, Graça Videira (ed. coord.). *Cantigas medievais galego-portuguesas. Corpus integral profano. Vol. 1*. Lisboa: Fundação para a Ciência e Tecnologia/Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.
- MATOS, Emiliane; DIAS, Carlos; ALMEIDA, Agnes. Reflexões sobre o lugar da mulher na vida de esposa do emigrante. *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, v. 20, n. 2, p. 16-29, 2009.
- OLIVEIRA, Ana Rodrigues. *O Amor em Portugal na Idade Média*. Lisboa: Manuscrito, 2020.
- OUTEIRINHO, Fátima; OLIVEIRA, Teresa Martins de (orgs.). *Práticas e memórias de exclusão: o romance de adultério no século XIX*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2020.
- PALLA, Maria José. *Dicionário das Personagens do Teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Chiado Editora, 2014.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação. Volume I*. Edição cotejada com a 1.<sup>a</sup> edição de 1614. Leitura atualizada, introdução e anotações de Neves Águas. Edição comemorativa do 4.<sup>o</sup> centenário da morte de Fernão Mendes Pinto. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1996.

RÉVAH, Israel S. Auto da Índia. In: PRADO COELHO, Jacinto do (dir.). *Dicionário de Literatura. 1.<sup>o</sup> Volume*. Porto: Figueirinhas: 1997. p. 76.

VELEZ, Maria Amélia. *O adultério casto*. Um olhar sobre o romance do século XIX. Évora: Universidade de Évora, 2001.

VICENTE, Gil. *As Obras de Gil Vicente*. Ed. sob a direção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa/Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 2002. 5 v.

### **MINICURRÍCULO**

**RUI TAVARES DE FARIA** é doutorado em Literatura Portuguesa (2009), pela Universidade do Porto, e em Estudos Clássicos, Ramo de Poética e Hermenêutica (2023), pela Universidade de Coimbra. Atualmente, é Professor Auxiliar Convidado na Universidade dos Açores e Investigador Integrado do CECH – Universidade de Coimbra e do CEHu – Universidade dos Açores. É autor de livros, capítulos de livros e artigos sobre a sua área de investigação.

---

## Descalça vai uma ninfa: a propósito de um vilancete de Camões<sup>1</sup>

*Barefoot goes a ninfa: regarding a vilancete by Camões*

Alexandra Tavares dos Santos Barroso  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mônica Genelhu Fagundes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (RGPL)

### DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1409>

### RESUMO

Neste artigo, mobilizamos o conceito-imagem da *Ninfa*, postulado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, para pensar a performance da personagem feminina que aparece no poema “Descalça vai para a fonte”, de Luís de Camões. Leanor, a moça que caminha pelo vilancete, apresenta características do complexo figural que foi nomeado por Warburg como *Pathosformel*, uma estratégia para sugestão de movimento em figuras pintadas ou esculpidas que servia como meio de representar, na superfície da tela ou da pedra, um *pathos* interior. Caracterizada por cabelos ao

---

<sup>1</sup> O texto é resultado da bolsa de pesquisa “Cleonic Berardinelli” referente ao edital de bolsas para pesquisador júnior (2024/2025) do Real Gabinete Português de Leitura (RGPL). A bolsa é voltada para projetos em desenvolvimento pelo Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB) do RGPL.

vento, vestes drapeadas e pés em posição de caminhar, a fórmula migra pela História da Arte, incorporada a uma série de personagens de épocas, espaços culturais e suportes muito diversos. As chamadas *Ninfas* se caracterizam, portanto, como uma espécie de sobrevivência fantasmal que atravessa o tempo, produzindo cruzamentos de diferentes épocas históricas. Reconhecendo a Leonor camoniana como uma *Ninfa*, refletimos sobre as implicações da aparição dessa figura na obra do poeta português.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leonor; Camões; Ninfa; Aby Warburg.

### **ABSTRACT**

In this paper, we mobilize the image-concept of *Ninfa*, postulated by German art historian Aby Warburg, to consider the performance of the female character who appears in Luís de Camões' poem "Descalça vai para a fonte". Leonor, the girl walking through the villancet, displays characteristics of the figural complex Warburg termed *Pathosformel*: a strategy for suggesting movement in painted or sculpted figures that served as a means of representing, on the surface of the canvas or stone, an inner pathos. Characterized by windblown hair, draped garments, and feet in a walking position, the formula migrates throughout art history, incorporated into a series of characters from very diverse eras, cultural spaces, and media. The so-called *Ninfa* are therefore characterized as a kind of ghostly survival that traverses time, creating intersections of different eras. Recognizing Camões' Leonor as a *Ninfa*, we reflect on the implications of this figure's appearance in the Portuguese poet's work.

**KEYWORDS:** Leonor; Camões; Ninfa; Aby Warburg.

Uma imagem curiosa atravessa a História da Arte, despertando os olhares mais atentos. Trata-se de uma figura de vestes esvoaçantes e drapeadas, cabelos ondulados pelo vento e pés desnudos, ou quase, que avança em passos ligeiros. No final do século XIX, quando se debruçava sobre a Renascença florentina, o historiador alemão Aby Warburg a notou inicialmente em duas telas: *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de Sandro Botticelli, estudadas em sua tese de doutora-

do. Reconhecendo, na representação das personagens femininas desses quadros, estratégias que os artistas da Antiguidade Clássica utilizavam para a representação do movimento, em figuras dançantes que, por sua vez, encarnavam intensas e, muitas vezes, antagônicas paixões como desejo e luto, Warburg identificou uma fórmula e um traço de sobrevivência: vestígio do passado afluindo em outros tempos.

A mesma e sempre outra figura foi sendo reencontrada pelo estudioso em mais e mais obras: telas, afrescos, painéis em relevo, esculturas, e também em objetos como selos e moedas, depois fotografias documentais, produzidos em espaços e épocas muito distintos. Com seu passo apressado, ela parecia peregrinar pela História da Arte, nunca como o elemento central e triunfante das representações, mas como um fantasma assombrando suas margens e fazendo ressurgir tempos antigos, mortos, desafiando a lógica linear e sequencial do tempo e a visão uniforme de cada presente como totalidade coerente e apaziguada. Coadjuvante, mas insistente, vinda de longe, inquieta e fluida, a personagem lembrou a Warburg as ninfas clássicas: discretas, mas quase onipresentes nas imagens da Antiguidade. Assim, a figura herdou o seu nome e passou a encarnar, como uma alegoria teórica, o fenômeno de sobrevivência (*Nachleben*), crucial na concepção de História da Arte warburguiana: não um trajeto em linha reta de rumo certo ao futuro, mas percurso arriscado por um terreno acidentado, como as vestes pregueadas da *Ninfa* que o atravessa. Entre repetições e metamorfoses, ela se deixa reconhecer pelo movimento, pelo modo de representá-lo e por sua implicação de sentido: deslocado para o que Warburg chamava “elementos acessórios”, periféricos, como cabelo, panejamentos e pés, esse movimento se intensifica, incorporando uma significação para além do efeito dos passos, da dança ou do vento: é afetação exterior de afetos interiores. Daí a elaboração do conceito warburguiano de *Pathosformel* – fórmula de Pathos – de que a *Ninfa* passaria também a ser imagem.

Warburg colecionou aparições da *Ninfa*. Ela é o tema de uma série de pranchas do seu *Bilderatlas Mnemosyne*,<sup>2</sup> onde podemos vê-la em sua curiosa coreografia pelos palcos da História:

**Figura 1** – Prancha 46 do *Bilderatlas Mnemosyne*.



Fonte: Warburg (1927-1929).

Na Prancha 46 (Fig. 1), Warburg incluiu uma cópia de um afresco de Domenico Ghirlandaio (Fig. 2) representando o nascimento de São João Batista. Parte de um conjunto produzido pelo pintor para adornar a capela da família Tornabuoni na Igreja de Santa Maria

<sup>2</sup> The Warburg Institute ([20--]).

Novella, o painel retrata uma cena religiosa incorporada ao cenário burguês, incluindo personagens que podem ser reconhecidas como membros daquele que era um dos mais importantes clãs da burguesia florentina, fazendo convergirem e conviverem, harmoniosamente e bem articulados, os dois poderes que sustentavam a Florença renascentista.

**Figura 2** – *O Nascimento de São João Batista.*



Fonte: Ghirlandaio (1486-1490).

Uma figura estranha invade, porém, o quadro doméstico. A serva que adentra o quarto da parturiente pela margem direita vem apressada. Seu passo, flagrado a meio pelo pintor, que se detém no desenho dos pés calçados com sandálias leves, é enérgico e parece tornar a personagem capaz de produzir um vento próprio, que só para ela sopra, deixando imóveis as outras senhoras bem comportadas que povoam a cena. Ela vem vestida como uma deusa pagã, com panejamentos brancos, quase azulados, que se drapeiam e enfunam com o *pathos* que a anima. A mão direita apoia levemente a bandeja de frutas que traz à cabeça, como para evitar que tombe em meio ao turbilhão. Essa personagem não escaparia ao olhar de Warburg,

ou, antes, sequestraria o seu olhar. Foi ela que inspirou aquele que é considerado o seu principal texto sobre a *Ninfa*: uma correspondência fictícia com seu amigo linguista André Jolles, que viria a compor um projeto sobre a *Ninfa* florentina nunca concluído.

Numa carta, Jolles confessa a Warburg ter caído em perdição – “Que aconteceu? *Cherchez la femme*, meu caro” (Warburg, 2018, p. 67). Na ficção criada pelos amigos, Jolles teria caído de amores pela desconhecida que captura o seu olhar no afresco de Ghirlandaio, e contaria com Warburg para lhe esclarecer quem seria aquela mulher formidável que parecia abalar e mesmo transformar, com sua passagem, o cenário ao redor:

[...] próxima à porta aberta, corre, ou melhor, voa, ou melhor, paira o objeto dos meus sonhos, que começa, porém, a assumir dimensões de um fascinante pesadelo. Trata-se de uma figura fantástica, ou melhor: de uma serva, antes, de uma ninfa clássica com um prato de maravilhosos frutos exóticos na cabeça, que entra no quarto tremulando o seu véu. [...] O que significa esse modo de caminhar leve e vivaz e, ao mesmo tempo, muito movimentado, esse enérgico marchar a passos largos? [...] O chão da minha amada parece perder a natural característica de imobilidade para assumir uma elasticidade ondeante, como se fosse um prado inundado pelo sol primaveril, um terreno flutuante similar a grossas almofadas de musgo de um sombreado caminho verde no bosque (Warburg, 2018, p. 68).

A perturbação amorosa manifestada por Jolles parece dever-se, sobretudo, à impressão de que, vendo a encantadora mulher pela primeira vez, a reconhecia:

certo é que, quando a vi pela primeira vez, tive a estranha sensação que nos invade às vezes quando observamos uma lúgubre paisagem de montanha, quando lemos os versos de um grande

poeta, ou quando estamos apaixonados. Em resumo, perguntei-me: ‘Onde já a vi?’ (Warburg, 2018, p. 69).

“Quem é? De onde vem? Talvez já a tenha encontrado antes, 1500 anos atrás?” (Warburg, 2018, p. 70-71). A repetição, variada pelas metamorfoses, constitui a *Ninfa* tanto quanto os elementos da fórmula de *pathos*. A sua força de atração vem precisamente da experiência de reconhecimento que a combinação desses aspectos provoca: os traços da fórmula e sua sobrevivência, a condição mesma de serem sobreviventes, a impressão de uma familiaridade fantasmal que daí advém. Algo conhecido e caro retorna do passado, misteriosamente, como sintoma de um desejo recalcado, e dessa dupla distância apela a nós.

“Quando lemos os versos de um grande poeta...” (Warburg, 2018, p. 69) também reconhecemos uma *Ninfa*. Suas roupas são diferentes daquelas da serva de Ghirlandaio, mas, como as dela, figam o olhar de quem a observa; seu penteado segue outra moda, mas os cabelos ainda incorporam seu *pathos*; seus pés seguem caminhando e estão ainda mais expostos, descalços pisam um solo de fato transmutado em prado primaveril e verdejante:

Descalça vai para a fonte  
 Leanor, pela verdura;  
 vai fermosa e não segura.

Leva na cabeça o pote,  
 o testo nas mãos de prata,  
 cinta de fina escarlata,  
 sainho de chamalote;  
 traz a vasquinha de cote,  
 mais branca que a neve pura;  
 vai fermosa e não segura.

Descobre a touca a garganta,  
Cabelos de ouro o trançado,  
fita de cor de encarnado...  
Tão linda que o mundo espanta!  
Chove nela graça tanta,  
Que dá graça à fermosura;  
vai fermosa e não segura.  
(Camões, 1986, p. 83).

Leonor aparece em três composições de Camões, sendo nomeada em duas: “Descalça vai para a fonte” e “Na fonte está Leonor”. Um terceiro poema é associado a ela pelas características atribuídas à figura descrita ao longo dos versos: “Descalça vai pola neve”.<sup>3</sup> Embora neste texto nos debrucemos sobre o primeiro vilancete, é irresistível notar a errância da personagem no espaço da própria obra camoniana. Em excursões mais largas, Leonor migra também pela história da literatura portuguesa, sendo citada por outros poetas, que releem os versos de Camões, em gestos de repetição e metamorfose muito afins aos percursos da Ninfa. António Gedeão a faz percorrer outros terrenos em seu “Poema da autoestrada” e Ana Hatherly, muito significativamente, produz uma série de variações camonianas no conjunto “Leonorana”.

Tornando ao poema de Camões, pode-se fazer um breve comentário a respeito da forma. É feliz que seja um vilancete, com sua estrutura de mote e voltas, tão afeita a uma figura que é fórmula e variações. Com versos em redondilha maior, a glosa tem duas estrofes de sete versos que desenvolvem o mote de três versos. Este condensa o tema que será abordado nas estrofes, trazendo consigo termos que

---

<sup>3</sup> A respeito do conjunto de poemas, veja-se o artigo de Alleid Machado (2023): “A representação do feminino na tríade camoniana de ‘Lianor’ e no ‘Poema da Autoestrada’ de António Gedeão”.

merecem desde logo ser destacados: em primeiro lugar, o adjetivo “descalça”. Esse termo, que abre o poema, está em posição de ênfase, e é seguido do verbo “ir” conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo. Juntos lançam, logo de partida, a imagem já familiar de uma figura feminina em movimento. O segundo e o terceiro termos a destacar são “fermosa” e “não segura”. É possível depreender simplesmente que Leonor é uma moça atraente aos olhos do poeta – se quisermos assim chamar o observador – e que está em perigo, embora a princípio não pareça haver justificativa para essa insegurança. É possível que ela estivesse com medo de andar sozinha, ou temesse ir descalça, pois poderia vacilar em seus passos ou machucar seus pés desprotegidos. O destino de Leonor, porém, talvez possa explicar melhor a sua insegurança: ela vai para a fonte.

Certamente não é a primeira vez que uma moça portuguesa vai à fonte. Já no cancionero medieval, elas se levantavam ao alvorecer e para lá iam, “eno alto”, lavar cabelos e camisas, encontrando cervos que “volvian a augua” ou ventos que lhes desviavam as roupas. Suas *madres* bem sabiam que ali tardavam “por amigo”. “Mentir, mia filha, mentir por amigo”, desmascara uma mãe astuta, com a competência de um crítico bom leitor de metáforas: metalinguagem autorreflexiva que revela a metalinguagem enquanto discurso de segundas intenções (no dizer de Helder Macedo), que sustenta a construção semântica das cantigas de amigo em sua articulação de planos – narrativo, metafórico e simbólico. Será talvez muito severa a implicação da mentira, mas a mãe sabe perfeitamente decodificar, muito provavelmente por experiência própria, o dizer poeticamente codificado da filha: “Cervos do monte volvian a augua”, figuração de um encontro cuja concretude sensível e cujas implicações transformadoras o verbo “volviam” abarca, e no qual a própria moça é representada pela água (até então) pura da fonte e o namorado, pelos cervos do monte, com seu papel fálico.

Não cabe mapear a origem – a fonte! – da *Ninfa*, antes reconhecê-la em seus retornos, sempre (des)semelhantes. Como pontua Helder Macedo em seu estudo sobre “Descalça vai para a fonte”:

não se sabe se Camões, poeta quinhentista português de origem galega, poderia ter tido conhecimento directo dos textos recolhidos nos cancioneiros medievais galego-portugueses. No entanto, o lirismo trovadoresco teve continuidade na literatura portuguesa quinhentista, como é evidenciado por esta pequena obraprima, que tem sido justamente celebrada pela sua extraordinária visibilidade pictórica (Macedo, 2017, p. 87).

Seja o vilancete de Camões releitura consciente de cantigas de amigo ou persistência vestigial do tema, num carácter mais sintomal como comporta a dinâmica das sobrevivências de Warburg, que pensava a citação como manifestação de um inconsciente do tempo em forma de imagem, a questão é que seus versos encenam a migração de uma rapariga (não mais) medieval pelo renascimento português, um tanto como o afresco de Ghirlandaio encenava a migração de uma deusa pagã pelo humanismo florentino. Leanor poderia ser vista, portanto, como imagem sobrevivente de antigos cantares, que lhe teriam ensinado os muitos riscos – com as devidas conotações eróticas – de uma ida à fonte. Ela segue, porém, como o poeta, *errando todo o discurso dos seus anos*. Se levarmos em consideração o sentido de fonte como origem, desenha-se um percurso cíclico, espiralar de Leanor, sempre a ir para a fonte, vinda não se sabe de onde, mas sim de *quando* já a encontramos antes; de muito tempo atrás, de outras tantas fontes da tradição.

Em sua leitura, Helder Macedo traz ainda uma outra possibilidade de sentido para a condição “não segura” da moça, recorrendo a uma explicação do Professor Sebastião Tavares de Pinho:

como demonstra com vários exemplos, ‘segura’ pode significar ‘sem cura’, ou seja, ‘sem cuidado’, e ‘cuidado’ como equivalente à ‘coita’ dos amorosos que é um tópico recorrente na poesia medieval galego portuguesa. A litotes ‘não segura’ não significaria portanto insegurança ou incerteza, mas o desassossego causado pelo amor. E Sebastião Tavares de Pinho conclui: ‘Leonor vai a caminho da fonte, o *locus amoenus* do encontro dos enamorados, cheia de alegria e beleza e profundamente movida pela coita de amor.’ Creio que esta bem fundamentada interpretação erudita acrescenta uma importante dimensão que, no entanto, não exclui, mas complementa, as outras significações mais correntes de ‘segura’ (Macedo, 2017, p. 86).

Seria, portanto, o amor, ou o medo do amor – de um amor fortemente associado à sexualidade, pela referência das cantigas de amigo –, o que moveria Leanor. E esse *pathos*, impulso que anima o seu movimento, bem ao modo da *Pathosformel* warburguiana, expressa-se intensificado, ao se deslocar para os acessórios da moça. No vilancete de Camões, as roupas e o cabelo de Leanor, além dos seus pés que caminham descalços, recebem atenção extrema. Como a serva de Ghirlandaio, ela parece ter despertado a paixão daquele que a observa.

Para além de descrever a figura de Leanor em seu percurso, a voz poética, embalada por um olhar ávido, como de mal disfarçado voyeurismo, inscreve nos adornos da moça uma tensão entre esconder e mostrar (a chave do erotismo, na semiótica de Barthes), decoro e sedução, recato e vulnerabilidade. O pote que ela leva – temerariamente – sobre a cabeça, provavelmente para guardar a água que buscaria à fonte, está aberto (detalhe crucial para o desfecho do poema, como veremos mais adiante), o que sabemos porque suas mãos estão ocupadas em carregar o testo (a tampa), que momentaneamente não serve ao seu uso de fechar. A touca, que deveria cobrir sua cabeça, é mencionada porque lhe descobre a garganta e os cabelos trançados. Ela usa cinta, mas esse adereço que lhe cinge a cintura protetora-

mente, também num sentido simbólico, é vermelho, cor que remete ao sangue e às paixões, manchando o branco da vasquinha, símbolo de pureza, como o poema explicita ao comparar a veste, e por contiguidade a própria Leonor, à “neve pura”. Isso também se observa a respeito da fita, que amarra seus cabelos “de ouro”: se o louro, tradicional das musas, remete ao espiritual, a “cor de encarnado” é metáfora cromática muito naturalizada, mas que explicita justamente a relação com o carnal.<sup>4</sup> Os adornos surgem, assim, ora numa espécie de desvio de função – deslocamento expressivo, que, na percepção de Warburg, era gerador de intensidade e desdobramento de sentido (Didi-Huberman, 2013, p. 208)–; ora incorporando uma “simultaneidade contraditória” (Didi-Huberman, 2013, p. 208): se o que deveria cobrir, esconder, conter, ao mesmo tempo descobre, revela, liberta, estes efeitos são exacerbados e investidos de significação. Leonor, como a Ninfa warburguiana, “acaba reunindo tudo isso em seu próprio corpo: torna-se, ela mesma, um debate, uma luta íntima de si para consigo, um nó de conflito e desejo impossível de desatar, uma antítese transformada em marca” (Didi-Huberman, 2013, p. 226).

Por fim, a sequência descritiva do poema, que “veste” Leonor para o leitor, é também um movimento de a despir, com a voz poética destacando, peça a peça, cada adereço que compõe o seu traje. Esse jogo dialético, engenhoso e muito espirituoso do poema lembra uma observação de Georges Didi-Huberman sobre o que ele chama “paradoxo da Ninfa”:

---

<sup>4</sup> Não será porventura absurdo lembrar aqui o conto, originalmente medieval, de Chapeuzinho (ou Capuchinho) Vermelho, outra menina que andava pela verdura, diante do olhar faminto de um Lobo Mau (que não era apenas lobo e não estava apenas faminto), atraído pelo seu acessório cor de encarnado, imagem que se desdobra em carne, sangue e consumação sexual no desfecho da história: Chapeuzinho e sua avó são comidas pelo Lobo, no duplo sentido do termo.

aérea, mas essencialmente encarnada, esquiva, mas essencialmente tátil. Assim é o belo paradoxo da *Ninfa*, cujo emprego técnico é muito bem revelado, aliás, pelo texto de *De pictura*: basta, explica Alberti, fazer soprar um vento sobre uma bela figura envolta em drapeados. Na parte do corpo que recebe o sopro, o tecido cola-se à pele, e desse contato surge algo como o modelo do corpo nu. Do outro lado, o pano se agita e se desdobra livremente no ar, de forma quase abstrata. É a magia das dobras: tanto as Graças de Botticelli quanto as mênades antigas reúnem essas duas modalidades antitéticas do figurável: o ar e a carne, o tecido volátil e a textura orgânica. De um lado, o drapeado lança-se sozinho, criando suas próprias morfologias em volutas; de outro, ele revela a própria intimidade – a intimidade movente/comovente – da massa corporal. Não poderíamos dizer que qualquer coreografia cabe inteira entre esses dois extremos? (Didi-Huberman, 2013, p. 220).

Não poderíamos dizer, por nossa vez, que a poesia de Camões cabe inteira entre esses dois extremos? Como afirma Helder Macedo, o verso três vezes repetido, no mote e nas voltas “vai ferosa, e não segura” faz “uma descrição objectivada da coexistência do espiritual e do carnal, tão cara a Camões” (Macedo, 2017, p. 90) e prossegue: “a significação totalizante do vocabulário do poema corresponde ao tópico camoniano da reconciliação do espírito com a carne – ou, mais radicalmente – da consagração do espírito na carne, recorrente em vários sonetos e canções” (Macedo, 2017, p. 91). Concordando inteiramente com a leitura de Helder Macedo, interessante será notar que essa reunião dialética de corpo e espírito é operada, no vilancete de *Leonor*, por uma *Pathosformel* – sobrevivência de um antigo ainda mais longínquo que o tempo das cantigas.

O presente que domina a temporalidade do poema – todos os seus verbos estão no presente do indicativo – guarda muitos tempos distintos. *Leonor* é flagrada pela voz poética a meio caminho de um percurso que ela nunca termina. O poema captura um instante do seu imparável movimento, mas esse instantâneo (como fotográfico, que passe o ana-

cronismo) está carregado de tempo. A cena faz pensar numa leitura que Giorgio Agamben faz das videoinstalações de Bill Viola, ponto de partida para um texto sobre a *Ninfa* warburguiana e a imagem dialética de Walter Benjamin. Agamben descreve a experiência de uma exposição intitulada *Passions*, realizada no Getty Museum de Los Angeles:

[...] à primeira vista, as imagens sobre a tela pareciam imóveis, mas, depois de alguns segundos, elas começavam, quase imperceptivelmente, a se tornar animadas. O espectador percebia então que, na verdade, elas tinham estado o tempo todo em movimento e que somente a extrema lentidão, dilatando o movimento, as fazia parecer imóveis. (...) Era como se, entrando nas salas de um museu onde estavam expostas as telas de antigos mestres, estas comessem miraculosamente a se mover. (...) Quando, no final, o tema iconográfico foi recomposto, e as imagens parecem parar, elas estão, de fato, carregadas de tempo até quase explodir, e é justamente essa saturação (...) que lhes imprime uma espécie de tremor, que constitui sua aura particular. (...) Se tivéssemos de definir em uma fórmula a contribuição específica dos vídeos de Viola, poderíamos dizer que eles não inserem as imagens no tempo, mas o tempo nas imagens (Agamben, 2012, p. 19-21).

Gostaríamos de pensar que Leanor, à semelhança das imagens de Viola, incorpora o tempo como sua substância mesma, arrastando consigo, pelo seu eterno presente, outras épocas, valores e suas contradições, saturando-se dessas tensões. Tempos diversos se dobram uns sobre os outros nas pregas da sua vasquinha – Helder Macedo lembra que a vasquinha é “uma saia com pregas na cintura”, e nos faltava um drapeado... –, cujo branco mais branco que a neve pura bem poderia sugerir o vulto de um fantasma, para a coerência desta leitura. É ainda Agamben (2012, p. 33) a alertar que “as imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral”. É também por ser

imagem, portanto, que Leonor não vai segura. Como *Ninfa*, forma que transporta memória, não em cortejo de triunfo, antes como fantasma não redimido, ela se constitui como uma imagem dialética, autenticamente história, assim pensada por Benjamin:

a marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma época determinada, indica sobretudo que elas só chegam à legibilidade numa época determinada. E o fato de chegar à legibilidade representa certamente um ponto crítico determinado no movimento que as anima. (...) Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Pretérito com o Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagética. Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida – quero dizer, a imagem no Agora da recognoscibilidade – traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso que subjaz a toda leitura (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 1998, p. 182).

Em seu percurso pelo solo instável da História, Leonor nunca chega à fonte, centro do cenário de tantas cantigas medievais; como a serva de Ghirlandaio, está a caminho, permanece à margem, ainda por chegar. Esse lugar marginal, *excêntrico*, é decisivo para sua performance crítica. Retomando uma observação de Warburg em seu estudo sobre Botticelli, Didi-Huberman (2013, p. 22) lembra que:

passam-se muitas coisas perturbadoras nas margens dos quadros da Renascença, como na *Primavera*, onde vemos, à direita, saindo do bosque, Zéfiro fecundando a ninfa Clóris, e esta desde logo a ‘vomitar’ os seus filhos sob a forma de um rosário de flores que se lhe escapam da boca...

Figura 3 – *A Primavera*.

Fonte: Botticelli (1482).

O erotismo perturbador dessa cena periférica assombra e abala a aparência idílica do tema d'*A Primavera* (Fig. 3), bem como põe em crise a visão hegemônica da arte e do mundo do Renascimento como regidos por equilíbrio, serenidade e lucidez. Essa “situação incompreensível” que se insinua na margem direita da tela aflora como um sintoma, corpo estranho (uma das definições de Freud) na superfície harmoniosa, tensionada e posta em risco, não mais segura ela própria. O que vemos nesse canto do quadro? Perseguição e fuga, assédio e apelo, um rapto, qualquer coisa sombria em meio à natureza em festa, um estupro? A imagem encarna esse conflito em ação; percebê-la na sua operação dialética depende de um reconhecimento, de uma leitura atenta ao que é vestígio, ao que está fora da ordem e não se deixa assimilar por ela; uma leitura atenta não ao símbolo, mas ao sintoma.

Estaria Camões, ao insistir que *Leonor* não ia segura, reconhecendo a dissonância que ela comportava, como sintoma de um passado recalçado, resto que não se afina nem à imagem harmoniosa e apaziguada que as cantigas mostravam da Idade Média, nem às supos-

tas luzes do Renascimento? Em meio à beleza dos amores graciosos das cantigas, dito por fontes, cervos, ventos, verdes pinhos e flores, haveria sinais de perversidade ou violência eclipsada, só reconhecível anacronicamente? No Agora de sua recognoscibilidade, aqueles símbolos se rasgariam em sintomas? Haveria “conflitos em ação na imagem” daqueles *fremosos cantares*, como nos adereços de Leonor? Etimologicamente “a luminosa”, seria Leonor, em sua passagem, o relampejar de um Outrora que encontra o Agora para formar uma constelação? Aquela que assinala um momento de perigo, quando reconhecida pelo poeta de um tempo que ele próprio sabia ser de crise? Talvez possamos, nós, reconhecer Leonor como imagem, figuração encarnada, da própria poesia de Camões, que atravessa tempos diversos e se faz atravessada por eles. Lidando, sempre criticamente, com a herança medieval, com a experiência renascentista e com a consciência maneirista, essa poesia *vai fermosa e não segura*.

Retomemos o trançado dos cabelos de Leonor, imagem cuja morfologia dá a ver uma imbricação de contradições como trabalho visual. Para além da simbologia tradicional do cabelo como imagem da sexualidade feminina e, por outro lado, da relação com a espiritualidade dada pelo ouro de sua cor, convém lembrar o que Warburg via na representação do arranjo dos cabelos da *Ninfa*: esvoaçantes ou entrançados, eles *serpenteavam*, insinuando visualmente uma crueldade da semelhança, deixando entrever um aspecto monstruoso na beleza inocente, fatal antagonismo dela própria. Um esboço de Michelangelo pode dar ideia dessa operação visual. No retrato de Cleópatra (Fig. 4), as tranças em volutas sobre a cabeça e caindo sobre os ombros se confundem – por uma operação visual – com as serpentes que se enrolam em seu peito e vão morder seu seio, envenenando-a.

**Figura 4** – Cleópatra.

Fonte: Michealangelo (1535).

Uma analogia dilaceradora como essa que a imagem dá a ver – formas devorando formas, dizia Didi-Huberman, examinando a crueldade das semelhanças – não é redutível à lógica agregadora e estável do símbolo. Também no vilancete de Camões, a composição conflituosa da figura – do figurino – de Leanor não pode ser sintetizada, antes resulta num excesso que desestabiliza e transtorna: ela é “tão linda que o mundo espanta”. Uma reação em cadeia, desencadeada pela *Ninfa*: seu Pathos interior repercute nos adornos, que o fazem repercutir no cenário que a cerca e na própria economia da representação. Didi-Huberman (2013, p. 27) nota que “ela abre graciosamente as convenções simbólicas do espaço que atravessa e modifica com uma espécie de inocência perversa”.

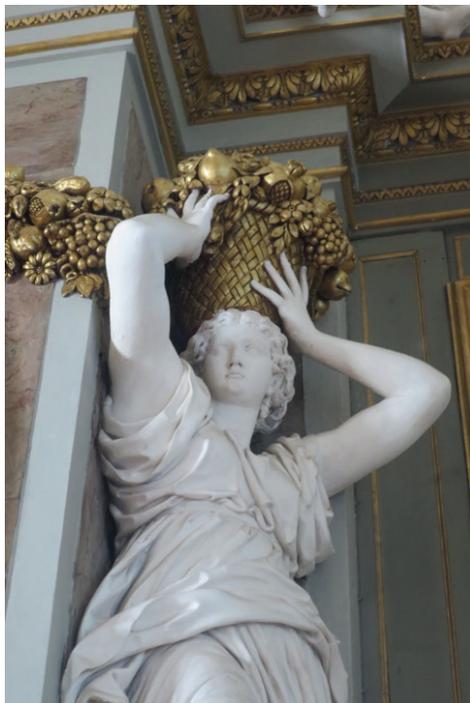
Cheia de graça é a Leanor de Camões: “Chove nela graça tanta / que dá graça à fermosura”. Para além de confirmar a beleza de Leanor, os versos sugerem uma implicação religiosa: a moça é consagrada pelo poema, numa espécie de ritual profano que a eleva espiritualmente.

Esta é, porém, apenas uma primeira leitura, que se desdobra e dialética pela intervenção do caráter sobrevivente da figura, que traz para o poema o imaginário das cantigas de amigo, com seu discurso de segundas intenções. Temos de nos lembrar, no entanto, que esse imaginário e esse modo de representação sobrevivem no poema de Camões metamorfoseados, ao modo da *Nachleben* warburguiana. Se a economia simbólica das cantigas de amigo nos ensinava a lê-las articulando um plano narrativo, de sentidos concretos, tautológicos – em que a fontana fria é uma fonte, o cervo é um cervo, o vento é vento –, a um plano metafórico em que a fonte é também a moça em sua pureza e em sua intimidade, e o cervo e o vento são também os fálicos amigos que virão ter com ela eroticamente e assim transformá-la, no vilancete de Camões esse jogo de significação é engenhosamente, senão perversamente, invertido.

Por muito naturalizada a metáfora, a chuva se anuncia nos versos antes por seu sentido figurado do que por seu significado literal. Ocorre-nos inicialmente a abundância de graça – acentuada pela repetição da palavra em versos seguidos – sugerida pelo verbo “chove” do que o abalo atmosférico que ele efetivamente denota. E, no entanto, a precipitação, tardia que seja, do segundo sentido, consequência de um mundo excitado pela passagem de Leonor, vem abalar aquela primeira leitura – de laivos religiosos e elevados, que ignorava o que Didi-Huberman chamaria “a terra baixa do sintoma” – com uma nova e muito diversa alusão metafórica. Assim, “corrigindo” o engano de ler o plano simbólico ignorando a circunstância narrativa, rasgamos o símbolo tão bem-comportado e desvendamos outra cena. À afetação do mundo que se espanta, corresponde um efeito atmosférico: cai chuva sobre Leonor e dentro do pote – aberto – que ela transporta sobre a cabeça, e que será preenchido de líquido, ou, mais precisamente, de uma graça que transforma a condição fermosa – bela, mas também pura – da moça. Os versos encenariam,

portanto, uma sequência de excitação sexual, ejaculação e fecundação, por contiguidade. Talvez valha a pena arriscar aqui a lembrança da saudação do Anjo Gabriel a Maria, logo após a concepção: “Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco”. E recordar ainda que, semanas depois dessa também singular concepção, seria Isabel, antes de ser aquela parturiente do afresco de Ghirlandaio, a primeira a saber e anunciar que Maria carregava um fruto em seu ventre. Não é nada estranho à *Pathosformel* que os dramas viscerais se representem no exterior do corpo, em suas bordas ou em seus acessórios. O pote fértil de Leanor é ele próprio forma sobrevivente de cestas, bandejas, cornucópias repletas de frutas, levadas, ao longo dos séculos, por tantas *Ninfas*. Sobreviventes elas mesmas de tempos mortos, elas transportam a primavera, potência de (re)nascimento, como graça – maldição e bênção – que as assinala.

**Figura 5** – Canéfora da Chaminé do Château Maisons-Laffitte.



Fonte: Daniel-Peccadille (2017).

De anacronismos, repetições e metamorfoses é feito o percurso da *Ninfa* e dos seus reconhecimentos ao longo do tempo. Notada por suas vestes e por seus cabelos, agitados por seus passos e por seu *pathos*, ela segue, errante, pela História, pela arte e pela poesia, a nos espantar.

RECEBIDO: 08/08/2025

APROVADO: 05/10/2025

### REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

BOTTICELLI, Sandro. *A Primavera*. 1482. 1 têmpera sobre madeira.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa I: Redondilhas*. Edição de Maria de Lurdes Saraiva. Volume 1. 2. ed. Lisboa: INCM, 1986.

DANIEL-PECCADILLE, Johanna. *Detalhe de um dos canéforos da lareira do grande salão do castelo de Maisons à Maisons Lafittes*. 2017. 1 foto. Disponível em: [https://br.wikipedia.org/wiki/Restr:Can%C3%A9phore\\_de\\_la\\_chemin%C3%A9e\\_du\\_ch%C3%A2teau\\_de\\_Maisons.jpg](https://br.wikipedia.org/wiki/Restr:Can%C3%A9phore_de_la_chemin%C3%A9e_du_ch%C3%A2teau_de_Maisons.jpg). Acesso em: 02 dez. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ao passo ligeiro da serva (Saber das imagens, saber excêntrico)*. Tradução de R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011.

GHIRLANDAIO, Domenico. *O Nascimento de São João Batista*. Santa Maria Novella, Florença. 1486-1490. 1 afresco.

MACEDO, Helder. Dois vilancetes de Luís de Camões na tradição medieval galegoportuguesa. In: MACEDO, Helder. *Camões e outros contemporâneos*. Lisboa, Editorial Presença, 2017. p. 78-94.

MACHADO, Alleid Ribeiro. A representação do feminino na tríade camoniana de “Lianor” e no “Poema da autoestrada” de António Gedeão.

*Desassossego*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 245-265, jan.-jun. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p245-265>. Acesso em: 10 ago. 2025.

MICHEALANGELO. *Cleópatra*. Circa ,1535. 1 desenho a lápis.

THE WARBURG INSTITUTE. *Bilderatlas Mnemosyne*. Londres, (1927-1929). Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne>. Acesso em: 26 nov. 2025.

WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo*. Escritos inéditos – volume 1. Organização e tradução de Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. *Prancha 46 do Bilderatlas Mnemosyne*. 1927-1929

### MINICURRÍCULOS

**ALEXANDRA TAVARES DOS SANTOS BARROSO** é graduanda em Letras-Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi bolsista do Real Gabinete Português de Leitura de agosto de 2024 a julho de 2025, tendo recebido a Bolsa Cleonice Berardinelli, sob orientação de Gilda Santos e Mônica Genelhu Fagundes.

**MÔNICA GENELHU FAGUNDES** é Professora Associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É Bacharel e Licenciada em Letras (Português/Literaturas) pela UFRJ, Mestre e Doutora em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. É Regente da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros (triênio 2023-2026) e membro do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura.

---

## Machado poeta na imprensa oitocentista: o primeiro suporte e o soneto à Petronilha

*Machado poet in the 19<sup>th</sup> century press: the first support and the sonnet to Petronilha*

Cristiane Nascimento Rodrigues

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia  
do Sul de Minas

### DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1380>

### RESUMO

Este artigo contém uma breve apresentação do *Periódico dos Pobres*, folha editada por um português radicado no Brasil e que serviu de suporte para a primeira publicação literária do autor de *Dom Casmurro* (1899). E, leia-se, aqui, uma análise do soneto dedicado à senhora Petronilha, o poema “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A, composto quando o poeta tinha apenas quinze anos e estampado no periódico em 3 de outubro de 1854. A análise literária considera os aspectos poéticos, retóricos, linguísticos e temáticos. Nesse sentido, busca-se evidenciar de que modo a estrutura do poema colabora para o elogio à mulher casada, cuja imagem se construiu conforme os valores da sociedade burguesa do Segundo Reinado. O primeiro texto poético machadiano é um produto artístico, vinculado ao contexto histórico-político-social e cultural do Brasil Império, que legitima e divulga uma determinada representação de mulher. Essa imagem circulava no *Periódico dos Pobres* assim como em outras folhas do período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis; Poesia; Retórica; *Periódico dos Pobres*; Soneto.

## ABSTRACT

This article contains a brief presentation of the *Periódico dos Pobres*, a newspaper published by a Portuguese man living in Brazil and which served as a support for the first literary publication of the author of *Dom Casmurro* (1899). And, read here, an analysis of the sonnet dedicated to Mrs. Petronilha, the poem “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A, composed when the poet was only fifteen years old and published in the newspaper on October 3, 1854. The literary analysis considers the poetic, rhetorical, linguistic and thematic aspects. In this sense, it seeks to highlight how the structure of the poem contributes to the praise of the married woman, whose image was constructed according to the values of the bourgeois society of the Second Empire. Machado’s first poetic text is an artistic product linked to the historical, political, social and cultural context of the Brazilian Empire, which legitimizes and disseminates a certain representation of women. This image circulated in the *Periódico dos Pobres* as well as in other newspapers of the period.

**KEYWORDS:** Machado de Assis; Poetry; Rhetoric; *Periódico dos Pobres*; Sonnet.

## INTRODUÇÃO

Machado de Assis (1839-1908) iniciou sua carreira literária muito jovem, aos quinze anos, quando o instrumento para se lançar na carreira das letras era o jornal. Provavelmente auxiliado por um amigo português,<sup>1</sup> enviou seu primeiro texto literário para o *Periódico dos Pobres*, editado por outro luso, o empresário Antônio Maximiano Morando. Então, no dia 3 de outubro de 1854, a folha popular recebeu o “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A, dedicado a uma senhora casada identificada como Petronilha no último verso.

A folha de A. M. Morando, como muitos outros periódicos que circulavam no Rio de Janeiro em meados do século XIX, possuía um

---

<sup>1</sup> Francisco Gonçalves Braga (Braga, 1836 - Rio de Janeiro, 1860), um literato que, segundo Jean-Michel Massa (2009, p. 111), foi um “exemplo imitado, copiado e, digamos a palavra certa, plagiado” por Machado.

caráter pedagógico, no sentido de, retoricamente, instruir seu leitor, agradando-o. Assim, até mesmo os textos poéticos deleitavam, ao mesmo tempo que contribuíam para a divulgação e a legitimação dos valores da sociedade burguesa oitocentista.

O soneto machadiano enaltece a senhora Petronilha, destacando suas riquezas, isto é, suas virtudes, que a fazem ser um bom exemplo de esposa e filha. Semelhante aos panegíricos poéticos oferecidos às princesas e rainhas da época, o poema valoriza uma determinada imagem de mulher, colaborando com a missão civilizatória de seu suporte, dada pelo contexto histórico, político e social do Segundo Reinado. Assim, leia-se uma breve apresentação do *Periódico*, seguida de uma análise do poema de Machado de Assis.

### **O PERIÓDICO DOS POBRES**

O *Periódico dos Pobres* circulou no Rio de Janeiro entre 1850-1856 e 1870-1871. Trissemanal, era composto por quatro páginas e produzido na tipografia<sup>2</sup> do empresário Antônio Maximiano Morando, editor da folha. É possível que A. M. Morando tenha se inspirado em jornais lusos para a escolha do título. Conforme Jorge Pedro Sousa (2010, p. 27-28), em 1826, em Portugal, surgiu o *Periódico dos Pobres*, primeiro diário popular português de sucesso, que circulou até 1846, essencialmente veiculando conteúdo noticioso, com o uso de linguagem coloquial. Seguiram-se outras folhas inspiradas em seu modelo, como o *Periódico para os Pobres* (Lisboa, 1827), o *Periódico dos Pobres no Porto* (Porto, 1834) e o *Periódico do Pobre* (Lisboa, 1837).

---

<sup>2</sup> Localizada na Rua dos Ourives, nº 21, e posteriormente transferida para a Rua da Vala, nº 25, quando o empresário comunicou a presença de seu escritório na Rua do Ouvidor, nº 158, aos seus assinantes (*Periódico* [...], 1850b, p. 1). Tanto a tipografia dos *Pobres* como o escritório mudaram de endereço nos anos seguintes. A princípio, as assinaturas adiantadas tinham o valor de 600 réis mensais ou de 40 réis avulso.

Em 15 de abril de 1850, a primeira edição do *Periódico dos Pobres* fluminense informou aos leitores que vinha substituir a folha diária *O anunciador*<sup>3</sup>. Publicada a partir de fevereiro do mesmo ano, essa folha, como o título evidencia, sobretudo veiculava anúncios comerciais, marítimos, teatrais, de emprego, venda e aluguel de imóveis e de escravos. A parte destinada ao entretenimento era secundária, como prova o comunicado do quarto número: “damos hoje algumas poesias e folhetim, *por faltar-nos anúncios para preencher a folha*” (Ao respeitável [...], 1850, p. 1, grifo nosso).

A seção “Folhetim” de *O anunciador* trazia poesias e romances românticos portugueses ou franceses traduzidos ao português. A maioria dos poemas era reprodução de poetas portugueses contemporâneos, como João de Lemos, Luís Augusto Palmeirim, A. Cabral Couceiro, Augusto Lima, José Freire de Serpa e Augusto Emilio Zaluar. Além disso, a folha publicava versos não assinados ou assinados com as iniciais de nomes, os quais, em sua maioria jocosos ou melancólicos, eram oferecidos a um amigo ou a uma amada. Alguns versos tinham a amizade como tema e, às vezes, o eu lírico convidava o leitor, familiarmente chamado de “compadre”, para glosar. Os demais eram frequentemente construídos para a expressão dos sentimentos de amor e saudade.

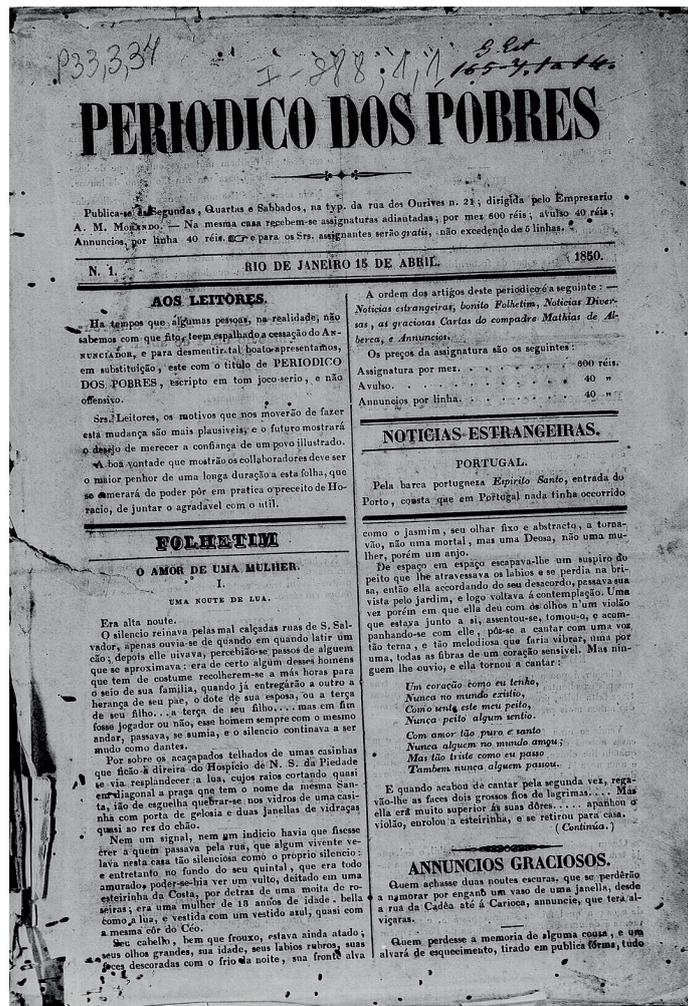
O *Periódico dos Pobres* se diferenciava de *O anunciador* por publicar uma maior quantidade de textos noticiosos e de entretenimento, diminuindo e levando os anúncios para a terceira e quarta página, até quase cessar essa parte comercial. Sobre isso, é possível que essa redução não tenha sido almejada pelo editor, uma vez que, inúmeras vezes, o periódico solicitou aos seus assinantes o envio de anúncios que seriam publicados de forma gratuita.

---

<sup>3</sup> *O annunciador*, aqui atualizado ortograficamente.

Acerca do primeiro número do *Periódico dos Pobres* (Fig. 1), há um espaço para informes aos leitores na primeira página, seguido pela seção “Notícias Estrangeiras” (sobre Portugal e França), que se estende pela segunda página. O “Folhetim” está presente no rodapé, sendo continuado por “Anúncios Graciosos” que também aparecem na página seguinte. A segunda página contém, ainda, a seção “Teatro” e um poema. No entanto, a principal novidade somente aparece na terceira página. Trata-se da seção “Periódico dos Pobres” que igualmente ocupa a última página finalizada por máximas e mais anúncios.

Figura 1 – Primeira edição do *Periódico dos Pobres*.



Fonte: *Periódico dos Pobres* (1850a, p. 1).

A partir do segundo número, nota-se uma padronização na organização das seções. Trazida para a primeira página, a marca registrada da folha, a seção “Periódico dos Pobres” continha cartas fictícias em que o remetente, o “pobre comerciante” Mathias Alberca, expunha e comentava acontecimentos da Corte, de outras províncias brasileiras e notícias estrangeiras tomadas de outros jornais para um “compadre da roça”. Nessas crônicas, de forma descontraída, o narrador discorria sobre fatos cotidianos relacionados à política, aos teatros, aos bailes, ao comércio e, até mesmo, no que concerne às relações familiares e sociais. Acionando uma tradição, a da epistolografia antiga, o narrador (o *orador*) dirigia-se, por meio de apóstrofe, a um público leitor (o *auditório universal*<sup>4</sup>) informalmente convocado. Nesse sentido, a voz discursiva lançava mão do recurso retórico *captatio benevolentiae* a fim de angariar a complacência de seu interlocutor.

A partir do segundo número da folha, vê-se, também, que na sequência das duas seções fixas, “Periódico dos Pobres” e “Folhetim”, fazem-se presentes textos diversos como artigos históricos, de divulgação científica e de sabedoria popular, poemas, máximas etc., sempre acompanhados dos anúncios. Assim, essa folha popular, devido à publicação de diferentes gêneros e de variados assuntos, alinhava-se ao caráter pedagógico dos periódicos da época. Desde a implantação da imprensa no Brasil, oficialmente iniciada em 1808, esses aumen-

---

<sup>4</sup> Retomando Perelman e Tyteca, Reboul (2004, p. 93) comenta que a noção de “auditório universal” é um artifício, pois, ao planejar a argumentação do discurso retórico, o orador considera seu público como um grupo “não particular, sem paixões, sem preconceitos”. Nas suas palavras: “o orador sabe bem que está tratando com um auditório particular, mas faz um discurso que tenta superá-lo, dirigido a outros auditórios possíveis que estão além dele, considerando implicitamente todas as suas expectativas e todas as suas objeções” (Reboul, 2004, p. 93-94).

tavam em número, no afã de divulgar os conhecimentos úteis para a educação e ilustração da população local.

É possível encontrar a influência da retórica antiga já na primeira edição do *Periódico dos Pobres*. Na primeira página, o redator assim escreveu sobre seu veículo: “escrito em tom joco-sério, e não ofensivo” e “que se esmerará de poder pôr em prática o preceito de Horácio, *de juntar o agradável com o útil*” (*Periódico* [...], 1850a, p. 1). No trecho, nota-se que o objetivo do autor da folha era agradar (*delectare*) e instruir (*docere*) seus leitores e ouvintes, como o fizeram os poetas da Antiguidade. Nas palavras do antigo poeta e filósofo romano, os “poetas desejam ou ser *úteis*, ou *deleitar*, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida” (Aristóteles; Horácio; Longino, 2005, p. 65, grifo nosso), e mais, “arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor” (Aristóteles; Horácio; Longino, 2005, p. 65). No *Periódico dos Pobres*, o princípio horaciano se cumpre por meio da publicação de crônicas informativas, escritas em tom de chiste; de desafios poéticos; de artigos históricos; e de outros gêneros textuais também propícios para o divertimento e a instrução moral, como as charadas, máximas e anedotas.

O periódico se mostrava distante de lutas partidárias, como mostra o comunicado que se repetiu nos números seguintes: “o editor participa às pessoas que quiserem dar artigos joco-sérios para serem inseridos nesta folha, que os receberá gratuitos, não sendo *políticos* ou *ofensivos*” (*Periódico* [...], 1850b, p. 1, grifo nosso). Sobre esse comentário, é importante lembrar que, desde 1821, quando foi permitida a liberdade de imprensa durante o governo de D. Pedro I, até 1841, quando o período regencial finalizava,

[...] o Brasil vivenciou uma fase de discussão e de debates políticos travados entre os diversos partidos e seus projetos políticos para a nação, em um cenário recheado por agitações, insultos, desquali-

ficações, difamações pessoais, perseguições, prisões, deportações e atentados (Gagliardo, 2016, p. 51).

Nos jornais políticos desse período, vê-se, nitidamente, o emprego de uma linguagem mais agressiva. É principalmente a partir de 1841, isto é, após o Golpe da Maioridade, que a imprensa literária e científica floresce. O aumento dos títulos de jornais e revistas de divulgação das descobertas técnicas, científicas e das novidades artísticas foi proporcionado pela estabilidade política e o apoio do Imperador. E a escrita dessas publicações, regulares ou não, foi realizada por homens de letras impulsionados por uma missão pedagógica. Os redatores brasileiros de meados do século XIX tinham como finalidade oferecer os saberes, as ideias e os conhecimentos diversos aos seus leitores, no sentido de que esses últimos se atualizassem conforme os padrões de educação, civilização e progresso da Europa.<sup>5</sup> No seu *Periódico dos Pobres*, A. M. Morando expressava a pretensão de se manter afastado dos debates políticos e dos ataques pessoais, visando apenas instruir e agradar seus leitores.

Quanto à ideologia presente na folha, pode-se perceber a defesa de valores relativos ao governo monárquico, como ocorria na maior parte dos periódicos publicados, no Brasil, durante o Segundo Reinado, que, à vista disso, sobreviviam por mais tempo. Nos textos veiculados no *Periódico*, manifestavam-se discursos patrióticos e religiosos, com o fim de persuadir os fluminenses a confiarem no governo e a continuarem trabalhando com afinco, em prol de suas famílias e

---

<sup>5</sup> Segundo Vinícius Cranek Gagliardo (2016, p. 64), “a partir de 1840, com o declínio dos debates políticos na imprensa, a literatura e o literato ganharam cada vez mais prestígio, e o público leitor interessado em literatura se expandiu, tanto por meio da proliferação de vários periódicos desta natureza quanto pela edição de um número cada vez maior de livros no Brasil”.

para a prosperidade de todos. Inclusive, lembrando o fato de que o título do jornal possivelmente provinha de periódicos portugueses, é interessante mencionar que tal prática é idêntica à ocorrida com o primeiro jornal publicado no Rio de Janeiro, em 1808, pela Imprensa Régia: a *Gazeta do Rio de Janeiro*. O periódico do Frei Tibúrcio José da Rocha retirava seus textos da *Gazeta*, “de Lisboa ou de jornais ingleses” (Sodré, 1966, p. 23-24), com o fim de aprazer a Coroa, seu mecenas. Sobre a *Gazeta do Rio de Janeiro*, comentou John Armitage:

por meio dela só se informava ao público, com toda a fidelidade, do estado de saúde de todos os príncipes da Europa e, de quando em quando, as suas páginas eram ilustradas com alguns documentos de ofício, notícias dos dias, natalícios, odes e panegíricos da família reinante. Não se manchavam essas páginas com as efervescências da democracia, nem com a exposição de agravos. A julgar-se do Brasil pelo seu único periódico, devia ser considerado um paraíso terrestre, onde nunca se tinha expressado um só queixume (Armitage *apud* Sodré, 1966, p. 23).

Nessa mesma linha conservadora, o *Periódico dos Pobres* parecia ser pensado e direcionado para os portugueses que constantemente emigravam para o Brasil, visto que muitas notícias eram colhidas em folhas portuguesas;<sup>6</sup> artigos e crônicas constantemente mencionavam Lisboa e outras cidades lusas; e o amor à pátria se manifestava em versos saudosos e de exaltação à História e ao governo de Portugal. Sobre esse último aspecto, veja-se o seguinte panegírico

---

<sup>6</sup> Como exemplo, leia-se a nota “Notícias de Portugal”: “recebemos os – Pobres – e o – Nacional do Porto –, cujas folhas vinham no navio – Almirante do Cabo – que arribou a Lisboa, e ali se conservaram até à saída da Galera - Camponeza – por quem as recebemos. As notícias são atrasadas, por isso não copiaremos senão o que encontrarmos mais interessante” (Notícias [...], 1851, p. 1).

poético, dedicado ao aniversário da rainha Maria II, filha primogênita de D. Pedro I:

Quatro de abril  
Natalício de S. M, a rainha de Portugal

Oh! dia sempre prezado  
Para sempre de glória,  
Na posteridade ficas  
Gravado na Lusa História.

Vem oh! fama apregoar  
Com tua trombeta doiro,  
De MARIA o natalício  
Para os Lusos um tesouro.

Excelsa filha de Pedro  
Herói não houve igual,  
Herdeira como Rainha  
Da corôa de Portugal.

O êxtase deste dia  
Eco faz a léguas mil,  
E lá mesmo com transporte  
Festejam o QUATRO D'ABRIL.

M. S. d'Azevedo  
(Azevedo, 1851, p. 1).

Nesse canto laudatório, desenvolvido em quadras rimadas de versos heptassílabos, o primeiro imperador do Brasil é simbolizado como um “herói” e sua filha é qualificada como “excelsa”, sublime ou elevada, por sua descendência real. Conforme o eu lírico, o dia do nascimento daquela que foi a rainha de Portugal e dos Algarves entre 1826-1828 e 1834-1853 é metaforicamente celebrado como uma riqueza, um “tesouro”, ficando marcado na história do país como

um motivo de orgulho, isto é, de “glória”. Assim, tem-se o emprego de uma linguagem grandiloquente para enaltecer os governantes. E não só a rainha de Portugal foi homenageada nas folhas do periódico. O imperador D. Pedro II, seu irmão, também foi louvado no seu aniversário, com versos do próprio A. M. Morando (Morando, 1851a, p. 1), revelado como proprietário e principal redator dos *Pobres* no início de 1851 (Morando, 1851b, p. 1).

Como em outros periódicos brasileiros de variedades, de meados do século XIX, em que se pode ver a presença de um discurso pedagógico, composto por redatores que se orientavam por ideais europeus de civilização e progresso, no *Periódico dos Pobres*, é possível encontrar prescrições que visavam educar os leitores para um bom convívio social. Como verificou Vinícius Cranek Gagliardo (2016, p. 16), nesses jornais, as intervenções diziam respeito a três aspectos principais: “o aspecto ‘externo’ (o corpo), o aspecto ‘interno’ (a moral) e as práticas cotidianas (os costumes)”. No *Periódico dos Pobres*, pode-se ver muitas crônicas que descrevem física e moralmente as mulheres, ensinando-lhes, conforme os manuais que circulavam na época, quais deveriam ser os cuidados com o corpo, as atitudes tomadas nas reuniões sociais e os comportamentos entendidos como adequados ao exercício dos papéis de mulheres solteiras, esposas, mães e viúvas. Em uma crônica, por exemplo, intitulada “Dedicado às senhoras”, lê-se o seguinte:

não são as mais belas mulheres que inspiram as mais violentas paixões, e sim aquelas que possuem virtudes em grão eminente, como seja a bondade, beneficência, ingenuidade que supõe inocência. [...].

Ser fiel ao amor, é trabalhar por multiplicar os próprios prazeres; ser fiel às belas, é querer morrer de langor. [...].

A natureza, formando as mulheres, ajuntou n’elas tudo o que podia fazer a nossa felicidade: deu-lhes às senhoras a beleza, por-

que nós tínhamos a força, e porque servindo-as, aliviando a elas o fardo da vida, que por elas nos devemos fazer amar, deu-lhes as graças do espírito, porque nós tínhamos o juízo e a memória que deviam servir-nos para sentirmos a doçura de seus discursos, e conservarmos a lembrança d'eles (Esmeralda, 1850a, p. 3-4).

O texto ensina que as virtudes “bondade, beneficência, ingenuidade” estão acima da beleza física feminina. Além disso, ao tratar da “natureza” delas em comparação com a deles, o autor atribui às mulheres, por oposição, fraqueza física e falta de juízo que seriam compensadas por “beleza” e “graças do espírito”.<sup>7</sup> Do mesmo modo, predomina um discurso que pretende persuadir os homens a cuidarem e protegerem suas mulheres, “aliviando a elas o fardo da vida” (Esmeralda, 1850a, p. 4), muito provavelmente no que diz respeito à questão financeira, pois somente eles trabalhavam fora do ambiente doméstico. Neste outro trecho, o ato de maternas, à época atribuído apenas à mulher, é eloquentemente louvado:

[...] o amor maternal é a única felicidade que excede a todas as promessas da esperança.

[...]As senhoras causam as delícias de todos os sentidos, só seu nome reanima a alma; sua potência quase que não tem limites, quando à *beleza* e às *graças* elas unem *virtudes* e *talentos*. (Esmeralda, 1850b, p. 2, grifo nosso)

---

<sup>7</sup> Conforme estudo do psiquiatra Jurandir Freire Costa (1979, p. 235), à época, “constatava-se que a mulher era mais frágil fisicamente que o homem. Dessa fragilidade, inferia-se a delicadeza e a debilidade de sua constituição moral, com a ajuda dos estereótipos correntes sobre a personalidade feminina. Procedimento semelhante era usado na descrição da ‘natureza’ masculina. A ‘força’ e o ‘vigor’ migravam do físico ao moral, marcando os traços sócio sentimentais da personalidade do homem”.

Assim, ambos os artigos parecem educar, sobretudo, as mulheres, para o cultivo de “virtudes” e o desenvolvimento de “talentos”, a fim de cumprir com alguns papéis sociais, principalmente aqueles relacionados ao lar.

A ideia de que o casamento dava um lugar de prestígio e poder ao homem era fundamentada por discursos da classe médica, os quais estavam em consonância com interesses do Estado. Desde a chegada da família real ao Brasil, os impressos passaram a estampar textos de diversos gêneros construídos com argumentos higiênicos, com vistas a justificar a necessidade de homens e mulheres, após o matrimônio, gerarem filhos saudáveis. Nesses textos, fez-se recorrente o discurso de que a família e a maternidade deveriam ser as únicas preocupações das mulheres, como se pode ver nestas passagens do estudo de Jurandir Freire Costa, intitulado *Ordem médica e norma familiar*:

a mulher (...) nascera para a família e para a maternidade: ‘A mulher (...) não é feita para figurar no liceu ou pórtico, nem no ginásio ou hipódromo; e seu destino sendo o de estabelecer o encanto e o doce laço da família, ainda sua vida inteira não era muita para os numerosos cuidados que esta reclama.’ Os sinais desta vocação eram perceptíveis desde a mais tenra idade: ‘Com efeito, desde sua infância a mulher começa a manifestar os doces sentimentos que a devem sucessivamente tornar amante, esposa e mãe. (...) Mais fraca a todos os respeitos (que o homem) é a mais própria a prodigalizar à família os cuidados que ela reclama de sua ternura e do seu afeto. A mole infância teria de sofrer muitas vezes se houvesse de esperar socorros tardios da fria razão; a voz imperiosa do sentimento induz a mulher a prestar-lhe amparo mais à sua fragilidade; este mesmo sentimento faz com que ela suporte com ânimo alegre os maiores sacrifícios em favor do seu filho, com consciência muitas vezes de não receber dele o menor sinal de gratidão (Costa, 1979, p. 239).

Outra prova do objetivo horaciano da folha em *agradar*, sendo *útil* à educação dos seus leitores e leitoras, conforme os valores daquela sociedade burguesa que tinha a família real como modelo, foi a publicação, na seção “Variedades”, em 1850, de cartas fictícias de uma senhora chamada Adelaide para a educação da amiga Amélia, buscando dar conselhos quanto aos cuidados com os filhos. Novamente, como na seção “Periódico dos Pobres”, o redator apostou na estratégia retórica de, em estilo mais oral e familiar, dirigir-se a uma interlocutora fictícia, que representava o *auditório universal*, para convencê-la a agir de determinada maneira. A. M. Morando volta-se a esse público leitor (que se pretendia formado por mulheres, uma vez que eram elas as principais responsáveis pela educação e pelo cuidado dos filhos), apresentando argumentos baseados ora na ciência, ora no senso comum.

O *Periódico dos Pobres*, como o título indica, provavelmente queria angariar a atenção de um leitor ou ouvinte oriundo das camadas mais humildes da população. Nas crônicas veiculadas nessa folha, os interlocutores eram frequentemente associados aos simples comerciantes da cidade do Rio de Janeiro, aos moradores das zonas rurais, aos jovens estudantes e às mulheres pobres. Não se buscava informar, entreter e aperfeiçoar os saberes dos grandes negociantes e das damas das elites cariocas. Ao longo dos anos de publicação, os locutores fictícios das crônicas da página inicial, que expressavam a opinião do redator, foram mudando e se alternando, provavelmente porque se pretendia educar, principalmente, o público leitor feminino.<sup>8</sup> O periódico de A. M. Morando passou a incluir cada vez mais personagens femininas para o diálogo e a discussão das notí-

---

<sup>8</sup> A busca pela atenção do público leitor feminino pode ser a causa de, no último ano de circulação do *Periódico dos Pobres*, a edição da folha passar a ser identificada como sob os cuidados de uma mulher, nomeada Etelvina Maria do

cias. Nesse sentido, as cartas de Mathias Alberca para seu compadre, presentes na importante seção “Periódico dos Pobres”, passaram a alternar com a publicação de diálogos entre outros dois personagens: o mestre Braz sapateiro que visitava sua tia Andreza Fagundes para trazer-lhe novidades. A tia, uma mulher madura, simbolizava a experiência, e, nesse sentido, sua presença e poder de discussão afirmavam a necessidade de instrução e de conhecimento do público feminino sobre os acontecimentos locais, nacionais e estrangeiros.

A folha se transformou tanto que as cartas de Mathias Alberca e os diálogos entre Braz e sua tia deram espaço para a publicação da coluna “Visita das priminhas”, iniciada em 1851 e que perdurou até os últimos números do periódico, em 1871. Nela, a crônica semanal era tecida mediante o diálogo entre duas mulheres, que, como os personagens fictícios anteriores, comentavam, de maneira subjetiva, acontecimentos da Corte e notícias retiradas de outros jornais. Por intermédio das vozes femininas, construídas com linguagem infantil (devido ao intenso uso de diminutivos, por exemplo), criticavam-se alguns hábitos da população e a negligência dos governos. As priminhas denunciaram a entrada sem controle de migrantes estrangeiros e o abuso dos comerciantes sobre seus empregados, os caixeiros; porém, seus principais assuntos eram os bailes, os teatros, as modas e as festas.

A partir de 1853, a folha passou a conter um desenho litografado no espaço superior da primeira página. A imagem (Fig. 2) é o retrato do interior de um ambiente familiar: a sala de estar. No centro, há uma mulher sentada diante de uma pequena mesa e, no canto esquerdo, uma outra em pé, ao lado da porta de entrada. O desenho é bem

---

Amor Divino. Nesse ano, a folha também passou a circular com o subtítulo de “O querido das moças”.

detalhado, mostrando um espaço em que os móveis e objetos decorativos seguem a moda europeia, considerada, à época, de *bom tom* e como sinônimo de poder, prestígio social e riqueza. Há um piano, um espelho, luxuosas cortinas e até mesmo o teto da casa aparenta haver sido minimamente decorado. Sobre a mesa, um vaso de flores e objetos que podem ser instrumentos de costura (uma caixinha, um tecido e uma tesoura). A influência da cultura civilizatória europeia também aparece na vestimenta e aparência das mulheres. Elas usam longos e volumosos vestidos, lenços e leque; estão com os cabelos presos em forma de penteados e sua postura corporal é altiva.

O padrão da moda europeia, principalmente francesa, frequentemente aparecia nos periódicos da época. É possível ver isso tanto nos textos escritos, quanto nas imagens que recheavam as páginas a fim de movimentar o comércio e, mais que isso, instruir a população local sobre os objetos, os trajes e os costumes mais *civilizados* do momento. No que diz respeito à indumentária feminina, a “aparência das mulheres era considerada símbolo do prestígio da família, fosse quando elas recebiam pessoas em sua casa ou quando eram convidadas de outrem” (Gagliardo, 2016, p. 96), assim coube “ao belo sexo o papel de ressaltar a riqueza e o poder da família, usando suas vestes e adornos para isso” (Gagliardo, 2016, p. 96). Ademais, os jornais e revistas prescreviam que, em público, as senhoras deviam se apresentar com os cabelos presos, mostrando que eram damas “respeitáveis” (Gagliardo, 2016 p. 89-100).

**Figura 2** – Cabeçalho do *Periódico dos Pobres*.



Fonte: *Periódico dos Pobres* (1853, p. 1).

A inserção dessa imagem comprova o sucesso entre as leitoras da seção “Visita das priminhas”. O desenho vinha ilustrar a coluna fixa que aparecia na primeira página e que se alargava, muitas vezes, até a terceira. A imagem também colaborava com o objetivo do jornal de divulgar as modas estrangeiras de decoração,<sup>9</sup> as vestimentas, os hábitos, os costumes etc.

<sup>9</sup> Na década de 1850, no Brasil, o piano tornou-se uma mercadoria-fetiche porque era símbolo de luxo e de *status*. “De alto valor agregado e de imediato efeito ostentatório – as duas características que fazem desde então a felicidade respectiva dos importadores e dos consumidores brasileiros de renda concentrada –, o piano apresentava-se como o objeto de desejo dos lares patriarcais. Comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incharacterístico e inauguravam – no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas – o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar” (Alencastro, 1997, p. 47).

Com relação aos versos, vê-se o contrário de *O anunciador*, pois o *Periódico dos Pobres* publicava mais poemas de autoria de leitores, diminuindo a reprodução de versos copiados de folhas portuguesas. Muitos possuem motes que podem ser invenções do editor, em forma de desafio poético, ou que podem ser versos enviados pelos leitores. Os poemas apareciam, com frequência, nas terceiras e/ou quartas páginas. Eram formados, principalmente, por versos metrificadas e rimados, e tinham, constantemente, o amor como tema. São inúmeros, aqueles dedicados a uma ilustríssima senhora que podia ou não ser uma amada. Entretanto, não só o amor parecia ser relevante para ser cantado pelos poetas colaboradores da folha, pois outro sentimento fazia-se presente nos diversos poemas: a saudade. Não se pode esquecer que o *Periódico dos Pobres* se dirigia à colônia portuguesa estabelecida no Rio de Janeiro. Dessa maneira, os exilados se identificavam com os versos que cantavam lembranças da infância passada na pátria lusa e dos familiares e amigos deixados além-mar. E os versos que não eram tomados pela tristeza tematizavam a amizade.

### **O PRIMOGÊNITO SONETO**

Pois bem, foi no *Periódico dos Pobres*, que, aos quinze anos, Machado de Assis publicou o seu primeiro poema na imprensa, o qual mostrou-se simpático à tradição clássica, porque se apresentou sob a forma fixa do soneto camoniano e se alinhou à finalidade do jornal de “pôr em prática o preceito de Horácio, [isto é] *de juntar o agradável com o útil*” (*Periódico [...]*, 1850a, p. 1), no sentido de servir como recreio aos leitores, ao mesmo tempo que popularizava certos valores da cultura retórica. O poema vinha colaborar, portanto, com a missão pedagógica e civilizatória da folha de A. M. Morando.

Publicado em 3 de outubro de 1854, o “Soneto” à Ilma. Sra. D.P.J.A é um panegírico poético dedicado a uma mulher de nome Petronilha, como registrado no último verso.<sup>10</sup> Leia-se o poema:

*A’ Ilma. Sra. D. P. J. A.*

1. Quem pode em um momento descrever
2. Tantas virtudes de que sois dotada
3. Que fazem dos viventes ser amada
4. Que mesmo em vida faz de amor morrer!
  
5. O gênio que vos faz enobrecer,
6. Virtude e graças de que sois c’roada;
7. Vos fazem do esposo ser amada –
8. (Quanto é doce no mundo tal viver!)
  
9. A natureza nessa obra primorosa
10. Obra que d’entre todas as mais, brilha
11. Ostenta-se brilhante e majestosa!
  
12. Vós sois de vossa mãe a cara filha
13. Do esposo feliz, a grata esposa,
14. Todos os dotes tens oh – Petronilha –

J. M. M. Assis

(Assis, 1854, p. 4).

Anunciada no título, a forma escolhida é o clássico soneto italiano, muito praticado em língua portuguesa desde o século XVI,<sup>11</sup> e que,

<sup>10</sup> Recentemente, Ricardo Costa de Oliveira (2023, p. 5-6), após pesquisas genealógicas, identificou “D. P. J. A.” como sendo Dona Petronilha Júlia de Almeida e Silva, casada com Emídio Fernandes da Silva desde 1843.

<sup>11</sup> De acordo com o *Tratado de metrificacão portuguesa*, o soneto italiano é composto por quatorze versos distribuídos em quatro estrofes. As duas primeiras

conforme consta no compêndio *Poética: para uso das escolas* (1843), “pede muita nobreza e elevação de pensamento. Deve ser *aberto com uma chave de prata, e fechado com outra de ouro*” (Carneiro, 1859, p. 41),<sup>12</sup> significando que a primeira estrofe apresenta o tema e a última concentra a ideia principal. No primeiro quarteto do poema à Petronilha, é possível ver que o motivo central do texto poético é elencar as “virtudes” da homenageada, as quais, conseqüentemente, provocam um intenso sentimento de “amor” nos “videntes”.

Nessa primeira estrofe, o emprego da palavra “videntes”, que serve como metonímia para pessoas, colabora para que se atinja um efeito poético na estrofe, pois, unida às palavras “virtudes” e “vida” (todas fortemente acentuadas nos versos), ecoa o som representado pela letra “v”, dando maior destaque tanto ao assunto do poema, as “virtudes” da senhora, quanto à “viveza”, ou melhor, à intensidade do amor despertado naqueles que convivem com ela. Segundo o eu lírico, em tom declamatório e de maneira a arrematar a primeira estrofe, a musa possui virtudes: “Que mesmo em vida faz de amor morrer!” (Assis, 1854, p. 4). Assim, mediante o emprego de hipérbole e da aproximação de termos opostos, “vida” e “morte”, isto é, do uso de antítese, ambos configurados para a expressão de uma ideia paradoxal, dá-se maior força à pintura do caráter da elogiada, despertando um sentimento de admiração no leitor ou ouvinte.

Com relação ao ritmo do poema, dois andamentos acentuais se alternam na maioria dos versos. Como exemplo, leiam-se os dois primeiros: verso 1: “Quem *pode* em um momento *descrever*”; e verso 2:

---

são quartetos e as duas últimas, tercetos. O verso escolhido é o decassílabo e as rimas seguem a sequência ABBA ABBA CDC DCD (Castilho, 1851, p. 122).

<sup>12</sup> No início do compêndio, o autor escreveu que a primeira edição desse livro foi publicada em 1843 e, a essa, seguiram novas edições em 1848, 1851, 1855 e em 1859.

“Tantas virtudes de que sois dotada”. No primeiro, são acentuadas a 2ª, 6ª e a 10ª sílaba e, no segundo verso, a 4ª, 8ª e a 10ª sílaba, portanto, alternam-se versos decassílabos heroicos e sáficos. O verso 8: “(Quanto é doce no mundo tal viver!)”, por sua vez, apresenta acentuação na 3ª, 6ª e na 10ª sílaba, chamando a atenção do ouvinte para a mudança de ritmo e, conseqüentemente, para a exclamação que se dá por meio de sinestesia, uma vez que se trata de um modo de viver “doce” e, então, prazeroso ou agradável. Esse último andamento acentual, destoante dos demais versos heroicos e sáficos que concorrem no poema, aparece ainda no verso 13: “Do esposo feliz, a grata esposa” (Assis, 1854, p. 4). Logo, apoiando-se no ritmo, o eu lírico se mantém a uma distância segura da senhora casada, mesmo depois de ter comentado que o modo como ela vive no mundo é “doce”. Isso mediante o uso do recurso do parêntesis, que, em textos poéticos dessa época, normalmente era empregado a fim de que o poeta inserisse um comentário muito pessoal.

Quanto ao metro empregado no soneto de Machado de Assis, inicialmente, é preciso recordar que, durante o século XIX, nos países de língua portuguesa, vigoraram dois sistemas de versificação, com o detalhe de que o sistema antigo foi, gradativamente, perdendo espaço para o novo, até a sua extinção entre os poetas. José Américo Miranda, retomando Péricles Eugênio da Silva Ramos, assim explicou como funcionava o antigo padrão de contagem silábica da poesia luso-brasileira, produzida nos anos que antecederam a segunda metade do Oitocentos:

na tradição da língua portuguesa, língua de ritmo grave, em que se ouve sempre (ou quase) um som fraco depois do último forte, a medida dos versos era feita incluindo-se na contagem das sílabas uma última sílaba átona (existisse ela ou não, ou fossem duas). Em outras palavras, depois da última sílaba tônica do verso, sempre se contava mais uma (Miranda, 2021, p. 134).

Por meio da publicação, em 1851, do *Tratado de metrificaco portuguesa*, o retor e poeta Antnio Feliciano de Castilho recomendou que, na contagem silábica, fosse considerada somente a última tnica do verso, não importando se houvesse uma ou duas tonas posteriores. Nas suas palavras:

[...] advertimos que nós contamos por sílabas de um metro, as que nele se proferem até à última aguda ou pausa, e nenhum caso fazemos da uma ou das duas breves, que ainda se possam seguir; pois chegado ao acento predominante, já se acha preenchida a obrigação (Castilho, 1851, p. 18).

Assim, esse novo procedimento<sup>13</sup> imitava a contagem silábica da língua francesa, língua aguda, e, portanto, constituída por uma maioria de vocábulos que têm acento na última sílaba. A reforma castilhiana produziu duas consequências, explicadas por Miranda:

[...] em primeiro lugar, os versos que hoje designamos por certo número de sílabas eram sempre designados pelo número imediatamente acima do atualmente usado – por exemplo, os versos decassílabos eram chamados de hendecasslabos, e o verso de redondilha maior era o octosslabo [...]; em segundo lugar, há importantes consequências na medição dos versos compostos – que produzem incongruências entre o sistema antigo e o novo (Miranda, 2021, p. 134).

E, de acordo com o crítico, apesar de ter ainda usado, posteriormente, a nomenclatura antiga para os versos, Machado de Assis prontamente adotou o novo sistema de versificação para a construção de suas composies poéticas (Miranda, 2021, p. 134-135). No soneto

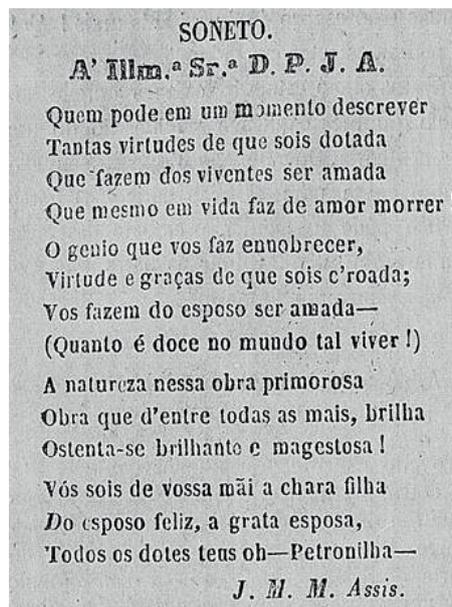
---

<sup>13</sup> Conforme Miranda (2021, p. 136), “sabe-se, entretanto, que a ideia já circulava na teoria do verso português: Miguel do Couto Guerreiro, em 1784, no seu *Tratado de versificação portuguesa*, entendia do mesmo modo a métrica de nossa língua”.

à Petronilha, os versos, conforme a nomenclatura antiga, recebem a denominação de hendecassílabos, sendo, desse modo, segundo o novo sistema de versificação, classificados como decassílabos.

A respeito da forma de tratamento utilizada para se dirigir à interlocutora, em sinal de respeito e polidez, o eu lírico emprega o pronome pessoal “vós”, cumprindo com o decoro exigido pelo tema cantado.<sup>14</sup> Entretanto, como observou Magalhães Júnior (2008, p. 24-32), em tom de crítica, no último verso, encontra-se o emprego do pronome pessoal “tu”. A presença desse pronome, indicando informalidade, destoa do tratamento formal anteriormente dirigido à homenageada. Veja-se o poema retirado das páginas do jornal:

**Figura 3** – “Soneto” à Ilma. Sra. D. P. J. A. no *Periódico dos Pobres*.



Fonte: Assis (1854, p. 4).

<sup>14</sup> Sobre o pronome, lê-se na *Gramática histórica da língua portuguesa*: “o pronome *vós* caiu em desuso, quer para denotar pluralidade de pessoas, quer como tratamento de polidez; conserva-se todavia nas preces, no estilo oratório, na poesia, na linguagem de ficção quando a pluralidade não se refere a seres humanos e no estilo oficial” (Said Ali, 1931, p. 94).

Sabendo que o *Periódico dos Pobres*, assim como outros periódicos oitocentistas, tinha como missão veicular os conhecimentos úteis, em forma de entretenimento, para a educação moral de seus leitores, é possível supor que o poeta tenha empregado o pronome “tu”, no último verso, como forma de ensinar a maneira de se aproximar de uma senhora.<sup>15</sup>

Como já observado, no primeiro quarteto, ressalta-se, como tema, que a ilustríssima homenageada possui, como dotes, “virtudes” que inspiram muito amor.<sup>16</sup> No poema, a palavra “dote” pode trazer à cena o contexto cultural do período colonial, no que diz respeito ao casamento e à família patriarcal. No Brasil colônia, era prática comum que o matrimônio fosse realizado a partir de uma motivação política e/ou econômica. Nas elites rurais, geralmente o pai ou o irmão mais velho, o patriarca da família, escolhia o futuro cônjuge do filho ou da filha, desconsiderando qualquer sentimento de afeto que poderia ou não existir, pois buscava-se, mediante a união conjugal,

---

<sup>15</sup> Como se vê na imagem retirada do jornal, no último verso do poema, o emprego do pronome “tu” se dá por meio da inscrição do termo “teus”, seu possessivo correspondente. Galante de Sousa (1979, p. 18), quando identificou o soneto no *Periódico dos Pobres*, optou por transcrever “tens”, já que era comum os tipógrafos colocarem alguma letra invertida, por utilizarem o mesmo tipo para “u” e “n”. Essa é a transcrição consagrada, no entanto, caso se considere a possibilidade de o poeta ter escrito “teus”, reforça-se a hipótese de que o autor estava ensinando seu interlocutor a se aproximar de uma senhora casada, pois, posposto ao substantivo “dotes”, denota familiaridade. Como consta na *Moderna gramática portuguesa*, a “posposição (do possessivo) ocorre no estilo solene, em prosa ou verso, e, em nome de pessoas ou de graus de parentesco, pode denotar carinho” (Bechara, 2009, p. 182).

<sup>16</sup> A propósito, no *Segundo Panegírico do Senhor Bom Jesus do Calvário* (1832), do Frei Monte Alverne, consta o seguinte pensamento: “[...] a virtude é o único título de ilustração de que o homem pode justamente gloriar-se” (Alverne *apud* Duran, 2010, p. 164).

aumentar ou preservar a riqueza das famílias (Gagliardo, 2016, p. 111). As moças eram entregues aos futuros maridos, levando consigo uma determinada quantia. É bem provável que esse costume tenha perdurado, no Brasil, século XIX afora, como apontou Evaldo Cabral de Mello (1997, p. 414): “quanto à associação entre patriarcalismo e ruralidade, a família de sobrado urbano foi tão patriarcal quanto a de casa grande rural”.<sup>17</sup>

Diante dessa prática, é possível que os indivíduos mais pobres se sentissem inferiorizados e preocupados com o que ofereceriam a um futuro cônjuge. Nesse sentido, pressupondo que a homenageada não tivesse tanto poder aquisitivo, uma vez que o poema saiu no *Periódico dos “Pobres”*, o eu lírico parece tranquilizar a Petronilha quanto ao seu dote “imaterial”, ou seja, quanto às suas qualidades morais, consideradas suficientes para um bom e feliz casamento. Ademais, o texto poético acaba ensinando às leitoras e aos leitores qual deve ser o verdadeiro dote.

No segundo quarteto, têm-se, como provas da dignidade da mulher, quais são suas virtudes: o “gênio” e as “graças”.<sup>18</sup> Com a informação de que esses atributos “enobrecem” e “coroam” a homenageada, pode-se inferir que a caracterização do caráter de Petronilha tenha passado pelo âmbito da religião católica e tenha relação com o modelo representado pela família real no Brasil (Mauad, 1997, p. 185).

---

<sup>17</sup> E conforme o psiquiatra Jurandir Freire Costa (1979, p. 216), “o contrato conjugal era, de fato, um mero relé no intercâmbio de riquezas. [...]. Sem dote, a mulher estava voltada ao celibato. A tal ponto chegou a vinculação do dote ao casamento que, em muitos documentos coloniais, os termos eram empregados como sinônimos”.

<sup>18</sup> O “gênio” pode se referir ao espírito ou dom natural para dominar algo; ou inspirar as artes; e as “graças”, aos benefícios concedidos por Deus (Grande dicionário Houaiss (online)).

Um primeiro significado do verbo “enobrecer” leva à associação com a nobreza, a classe (em sociedades hierárquicas) formada por membros ligados à figura do rei, considerado um indivíduo sagrado. E como metáfora, o verbo atribui as características de elevação e beneficência ao espírito da dama. Da mesma forma, um dos significados do verbo “coroar” tem relação com a realeza, ou melhor, com a cerimônia sagrada de coroação de reis e príncipes, podendo simbolizar, no poema, que a musa é abençoada, e, por isso, possui grande poder e autoridade.

Como destacado pelo eu lírico, na segunda estrofe, as características morais da Petronilha interessam ao “esposo”, porque são elas que a fazem “ser amada”. Com um selecionado vocabulário culto e um cuidado com a organização da frase, o texto poético legitima um dos principais papéis sociais atribuídos à mulher durante o século XIX, isto é, a função de ser uma boa esposa. Além de ter um *gênio* calmo, compassivo e benevolente, as senhoras deveriam se responsabilizar por todos os afazeres domésticos, pelos serviços de costura e bordado e deveriam se dedicar aos rituais religiosos, porque delas dependia o funcionamento da boa sociedade e, dessa forma, o progresso da nação (Gagliardo, 2016, p. 120). Ao cuidarem sozinhas do lar e dos filhos, elas abriam espaço para que seus maridos pudessem trabalhar, com afinco, fora de casa. Nesse sentido, os periódicos oitocentistas reiteravam a importância que as mulheres tinham naquela sociedade burguesa em ascensão, principalmente quando elas aceitavam o casamento e a maternidade como únicos objetivos de vida.

No soneto machadiano, a senhora ganha contornos mais hiperbólicos na terceira estrofe. Metaforizada em obra “primorosa” da natureza, “brilhante” e “majestosa”, ela é descrita como superior aos outros seres humanos. É quase uma divindade, uma soberana que inspira respeito e admiração. Aliás, a interjeição “oh”, presente na última estrofe, e sugestiva desse olhar de veneração à Petronilha, já

ecoa desde o primeiro terceto, por meio do emprego de assonância, que se manifesta pela presença da vogal “o”, de som abertíssimo. Veja-se:

A natureza nessa obra primorosa  
 Obra que d’entre todas as mais, brilha  
 Ostenta-se brilhante e majestosa!  
 (Assis, 1854, p. 4, grifo nosso).

Dessa forma, tem-se a ampliação da caracterização da musa com imagens que remetem ao sagrado cristão, mais especificamente à Virgem Maria, e à família real, pois não se pode esquecer que *vossa majestade* era uma das formas de tratamento que poderia ser dirigida aos reis e imperadores (Bechara, 2009, p. 166).

Como conclusão, no último terceto, por meio dos epítetos “cara” filha e “grata” esposa, o poema acaba valorizando e ensinando que as mulheres devem ser sempre amáveis com sua família de origem, e também devem expressar gratidão ao esposo pelos seus cuidados, que, à época, caracterizavam-se como a quase total proteção financeira. Diga-se, novamente, o verso que encerra o soneto “*com chave de ouro*” (Carneiro, 1859, p. 41), “Todos os dotes tens oh – Petronilha –” (Assis, 1854, p. 4), atesta que o amor é mais que necessário como dote, dispensando riquezas materiais.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, nota-se, em todo o poema, o cumprimento do decoro<sup>19</sup> para homenagear a Petronilha, cuja imagem é construída conforme valo-

<sup>19</sup> *Decoro* é a adequação, realizada pelo autor, do estilo ao gênero e ao tema abordado na criação artística. Nas palavras de Freire de Carvalho (1840, p. 200), “*Decoro em Eloquência* é a conveniência, ou a exata conformidade da expressão em geral com os pensamentos, e de ambas estas cousas com as pessoas, que no dis-

res da sociedade patriarcal de meados do século XIX. Considerando a linha editorial do periódico, que está de acordo com a política vigente e a influência da religião católica sobre a população, o soneto pode acabar afirmando alguns valores do Estado imperial, no sentido de atender aos interesses sociais de formação e manutenção da família brasileira, que passava a ter como um dos principais objetivos: gerar novos filhos saudáveis para a nação em formação. No texto poético, a interlocutora ganha características nobres e religiosas, devido ao bom cumprimento de suas funções sociais, isto é, de ser estimada filha e agradável esposa.

Por último, o soneto à Petronilha, primeiro e único do jovem Machado de Assis no *Periódico dos Pobres*, atende ainda à finalidade horaciana da folha em ser agradável e útil, uma vez que, deleitando-se com os ornatos hiperbólicos e ostentatórios presentes no texto poético, a leitora pode aprender que, para se casar, deve seguir o modelo da senhora D. P. J. A., a qual possui virtudes como a bondade e a pureza de espírito. E o leitor, por sua vez, também pode aprender quais devem ser as características de uma boa noiva.

RECEBIDO: 04/06/2025

APROVADO: 16/06/2025

## REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2.

AO RESPEITÁVEL público. *O Annunciador*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1, 4 fev. 1850.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

---

curso intervêm, com a matéria, que no mesmo se trata, e com as circunstâncias do tempo, e do lugar”.

- ASSIS, Machado de. Soneto à Ilma. Sra. D. P. J. A. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 103, p. 4, 3 out. 1854.
- AZEVEDO, M. S. Quatro de abril. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, ano II, n. 39, p. 1, 5 abr. 1851.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.
- CARNEIRO, Bernardino Joaquim da Silva. *Poética: para uso das escolas*. 5. ed. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel, 1859.
- CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de eloquência nacional*. 2. ed. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1840.
- CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- DURAN, Maria Renata da Cruz. *Ecos do Púlpito: oratória sagrada no tempo de D. João VI*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- ESMERALDA, Francisco Velloza Carvalhal. Dedicado as Senhoras. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 77, p. 3-4, 17 out. 1850a.
- ESMERALDA, Francisco Velloza Carvalhal. Pensamentos dedicado as Senhoras. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 79, p. 2-7, 22 out. 1850b.
- GAGLIARDO, Vinícius Cranek. *Imprensa e civilização no Rio de Janeiro oitocentista*. 2016. Tese (Dourado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis: vida e obra (aprendizado)*. 2. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2008. v. 1.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. 2. ed. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2, p. 181-231.
- MELLO, Evaldo Cabral de. O fim das casas grandes. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte*

e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2, p. 385-438.

MIRANDA, José Américo. Basílio da Gama e Machado de Assis: Poetas. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 21, p. 132-168, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/173919>. Acesso em: set. 2022.

MORANDO, Antônio Maximiano. Ao natalício de S. M. Imperial: o senhor D. Pedro II. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, ano II, n. 137, p. 1, 2 dez. 1851a.

MORANDO, Antônio Maximiano. Ao respeitável público. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, ano II, n. 43, p. 1, 15 abr. 1851b.

NOTÍCIAS de Portugal. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 1, 27 fev. 1851.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. Primeiras dedicatórias de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 16, p. 1-18, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1983-68212023165>. Acesso em: mar. 2023.

PERIÓDICO DOS POBRES. Rio de Janeiro, n. 1, 15 abr. 1850a.

PERIÓDICO DOS POBRES. Rio de Janeiro, n. 14, p. 1, 15 maio 1850b.

PERIÓDICO DOS POBRES. Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 4 jan. 1853.

REBOUL, Oliver. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAID ALI, Manoel. *Gramática histórica da Língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1931.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUSA, José Galante de. Os primeiros versos de Machado de Assis. In: SOUSA, José Galante de. *Machado de Assis e outros estudos*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra; Brasília: INL, 1979. p. 17-20.

SOUSA, Jorge Pedro. (org.). *O pensamento jornalístico português: das origens a abril de 1974*. Portugal: LabCom, 2010. v. 1.

### **MINICURRÍCULO**

**CRISTIANE NASCIMENTO RODRIGUES** é docente no Instituto Federal do Sul de Minas (IFSULDEMINAS). Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos, é pesquisadora do Núcleo de Estudos Oitocentistas (NEO/UFSCAR). Recentemente publicou “Aspectos do Impressionismo literário no conto ‘Umas férias’, de Machado de Assis”, em *Impressionismo e Literatura* (v. II), organizado por Sandanello (EDUFMA, 2022). <https://orcid.org/0000-0001-5176-4340>

---

## As mulheres em Malheiro Dias: de Iracema a Maria do Céu

*The women in Malheiro Dias:  
from Iracema to Maria do Céu*

Marianna Pais Carvalho da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PLLB-RGPL

Andreia Alves Monteiro de Castro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PLLB-RGPL

### DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n55a1418>

### RESUMO

Este artigo propõe uma análise comparativa entre duas personagens femininas de destaque na obra de Carlos Malheiro Dias: Maria do Céu, protagonista do romance *Paixão de Maria do Céu* (1902), e Iracema, pseudônimo adotado pelo autor na coluna “Cartas de Mulher”, publicada na *Revista da Semana*. A investigação busca compreender como Malheiro Dias constrói representações do feminino em dois registros narrativos distintos – o romance histórico e o espaço jornalístico – revelando sua habilidade em transitar entre visões de mundo contrastantes. O estudo também busca estabelecer um diálogo com a *Iracema* (1865), de José de Alencar, sugerindo que a escolha do nome por Malheiro Dias constitui uma referência simbólica e crítica à tradição literária brasileira, ao mobilizar e transformar o imaginário da personagem indígena romântica, convertendo-o em uma figura urbana, moderna e cosmopolita.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Malheiro Dias; José de Alencar; *Paixão de Maria do Céu*; *Iracema*; *Revista da Semana*.

**ABSTRACT**

This article proposes a comparative analysis of two prominent female characters in the work of Carlos Malheiro Dias: Maria do Céu, the protagonist of the novel *Paixão de Maria do Céu* (1902), and Iracema, a pseudonym adopted by the author in the column “Cartas de Mulher”, published in *Revista da Semana*. The investigation seeks to understand how Malheiro Dias constructs representations of femininity in two distinct narrative forms – historical fiction and journalistic writing – demonstrating his ability to navigate contrasting worldviews. The study also aims to establish a dialogue with *Iracema* (1865), by José de Alencar, suggesting that Malheiro Dias’s choice of name serves as a symbolic and critical reference to Brazilian literary tradition. It does so by mobilizing and transforming the imagery of the romantic Indigenous heroine into a modern, urban, and cosmopolitan figure

**KEYWORDS:** Carlos Malheiro Dias; José de Alencar; *Paixão de Maria do Céu*; *Iracema*; *Revista da Semana*.

**INTRODUÇÃO**

Carlos Malheiro Dias (1875-1941) foi reconhecido no cenário literário luso-brasileiro do final do século XIX e primeira metade do século XX como uma figura de grande complexidade, cuja trajetória e produção intelectual espelham as tensões de um período marcado por profundas transformações sociais e políticas. Nascido no Porto, fruto da união entre o português Henrique Malheiro Dias e a brasileira Adelaide Carolina Araújo Pereira, o autor encarnou, em sua biografia, os entrelaçamentos culturais que viriam a constituir o cerne de sua obra: uma síntese viva de mundos distintos, ideias contrastantes e identidades em trânsito.

**Figura 1** – Capa da *Revista da Semana* n° 30, 1925.



Fonte: Coleção Carlos Malheiro Dias – Acervo do Real Gabinete Português Literatura.

Romancista, jornalista, crítico mordaz e defensor convicto da monarquia, Malheiro Dias notabilizou-se não apenas como escritor, mas também como um nome de destaque na imprensa brasileira, na qual desempenhou um papel fundamental na atualização de práticas jornalísticas. Sua atuação à frente da influente *Revista da Semana*, a partir de 1915, evidencia uma arguta percepção das dinâmicas editoriais e do público leitor, especialmente o feminino, que se tornaria um eixo central de sua produção.

Este artigo debruça-se sobre a construção do feminino na obra de Malheiro Dias, a partir da análise de duas de suas mais emblemáticas criações: Maria do Céu, a trágica protagonista do romance *Paixão de Maria do Céu* (1902), e Iracema, o audacioso heterônimo feminino

que assinava a coluna “Cartas de Mulher” na *Revista da Semana*. Ao transitar entre o registro ficcional e o jornalístico, o autor explora diferentes facetas da condição feminina, revelando tanto os limites impostos pela moralidade conservadora quanto as possibilidades de agência<sup>1</sup> e transgressão que emergiam na modernidade.

A análise comparativa entre essas duas personagens permite iluminar as contradições de um autor que, embora politicamente alinhado a ideais tradicionalistas, demonstrava uma surpreendente ousadia na representação de figuras femininas complexas e multifacetadas. A escolha do nome “Iracema”, em particular, é aqui interpretada como um ato de apropriação e ressignificação crítica de um dos maiores mitos fundadores da literatura brasileira, a “virgem dos lábios de mel” de José de Alencar. Ao deslocar a personagem do universo indianista para o cenário urbano e cosmopolita do Rio de Janeiro do início do século XX, Malheiro Dias não apenas dialoga, mas também subverte a tradição, transformando a mulher-mito em mulher-voz.

#### **A REVISTA DA SEMANA E O PÚBLICO FEMININO**

A *Revista da Semana*, fundada em 1900 por Álvaro de Tefé, inseriu-se no efervescente contexto de modernização da imprensa carioca do início do século XX. Reconhecida por seu ecletismo, que abarcava de crônicas de costumes a reportagens policiais, e por seu pioneirismo no uso da fotografia, a publicação passou por uma inflexão estratégica decisiva em 1915, quando foi adquirida por Carlos Malheiro Dias, Artur Brandão e Aureliano Machado.

---

<sup>1</sup> Segundo Anthony Giddens, em *Theory of Structuration* (1991), agência é a capacidade dos indivíduos de agir e produzir efeitos no mundo, mesmo dentro de estruturas sociais que os condicionam.

Essa mudança editorial, longe de configurar-se como mero expediente mercadológico, traduz uma inflexão estética e ideológica que revela muito da visão de mundo de Carlos Malheiro Dias. Já nesse momento, nota-se uma valorização crescente da figura feminina como eixo de interesse e reflexão, uma escolha que se tornaria recorrente em sua produção literária. Ao privilegiar a perspectiva das mulheres, o autor toca em discussões sobre representação e agência feminina no espaço público, revelando uma postura que, sob diversos aspectos, se mostra surpreendentemente progressista para um homem de seu tempo.

Em relação à revista, a orientação para o universo feminino manifestou-se na criação de seções como o “Jornal das Famílias”, dedicado a temas do âmbito doméstico, e o “Consultório da Mulher”, um espaço de aconselhamento sobre beleza e comportamento. Contudo, foi na coluna “Cartas de Mulher”, assinada pela misteriosa “Irace-ma”, que a revista atingiu seu ápice de ousadia e inovação. Sob este pseudônimo, Malheiro Dias construiu uma persona feminina moderna, espirituosa e surpreendentemente progressista para a época, que discorria sobre temas como o casamento, a moda, a educação dos filhos e o papel da mulher na sociedade com uma franqueza incomum.

Sobre a identidade da *Revista da Semana* sob o comando de Malheiro Dias, Castro e Ferreira (2023, p. 200) afirmam que:

a *Revista da Semana* passou também a publicar seções mais voltadas ao público feminino, como ‘Jornal das Famílias’, na qual eram abordados temas estritamente domésticos, como bordados, costura, receitas, higiene e educação; e ‘Consultório da Mulher’, assinada pela ‘especialista diplomada e internacionalmente conhecida’ Selda Potocka, que respondia às curiosidades sobre tratamentos de beleza, comentando e indicando produtos cosméticos às leitoras. Já em ‘Cartas de Mulher’, o foco é o debate sobre as mudanças do comportamento feminino no início do século XX, com desta-

que aos elogios e às polêmicas causadas pelos conselhos e opiniões progressistas de Iracema, pseudônimo do próprio Malheiro Dias.

### **IRACEMA: PERFORMANCE DE GÊNERO E A SUBVERSÃO DO CÂNONE**

A criação de Iracema como uma voz feminina autônoma e crítica representa um sofisticado exercício de performance de gênero, cuja análise pode ser enriquecida pelas teorias contemporâneas sobre identidade. A teoria da performatividade de gênero, desenvolvida por Judith Butler em obras como *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* – lançado em 1990 e traduzido para o português em 2003 –, oferece um instrumental teórico interessante para a compreensão dessa operação literária. Butler propõe que o gênero não é uma essência fixa, mas uma construção discursiva reiterada por atos performativos.

o fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a ‘integridade’ do sujeito. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (Butler, 1990, p. 182).

Nesse sentido, a escolha de Malheiro Dias por adotar um pseudônimo feminino para assinar suas crônicas pode ser interpretada como

uma forma de *cross-dressing*<sup>2</sup> textual, em que o autor não apenas se oculta, mas encena o feminino como experiência discursiva. Essa encenação ultrapassa o mero disfarce: instaura um espaço de enunciação no qual o feminino é vivido, questionado e reconfigurado.

Ao assumir a identidade de Iracema, Malheiro Dias constrói uma subjetividade de gênero que dialoga diretamente com suas leitoras, estabelecendo uma relação mais íntima, provocadora e crítica. A personagem não se limita a reproduzir os estereótipos femininos da época; ao contrário, ela se posiciona como sujeito pensante, capaz de refletir sobre sua condição e sobre os limites impostos à mulher na sociedade. Essa agência discursiva revela as fissuras das normas de gênero e os potenciais subversivos da escrita, transformando a crônica em um espaço de resistência simbólica.

Trata-se, portanto, de uma operação narrativa que articula representação, crítica e ficção. Iracema emerge como figura que desafia os limites impostos à voz feminina, não apenas ocupando um lugar na esfera pública, mas reconfigurando esse lugar por meio da performance textual. Ao tensionar os códigos da masculinidade autoral e da feminilidade representada, Malheiro Dias antecipa debates que só seriam plenamente desenvolvidos décadas depois, posicionando sua obra como um gesto radical de experimentação estética e política.

Essa “encenação” do feminino foi tão convincente que, por muito tempo, especulou-se sobre a verdadeira identidade da cronista. O

---

<sup>2</sup> O termo *cross-dressing* designa a prática de vestir-se com roupas associadas a outro gênero, gesto que questiona e reconfigura fronteiras culturais entre masculino e feminino. Em sentido figurado, falamos em *cross-dressing* literário para referir-se a estratégias textuais que operam uma travessia análoga: a assunção de vozes, estilos ou identidades alheias, que deslocam convenções e tensionam as noções de autoria, gênero literário e representação.

sucesso da Iracema ultrapassou os limites da ficção, e muitos leitores acreditaram que Iracema fosse uma mulher real. Entre os nomes mais cotados, figurava o da escritora Júlia Lopes de Almeida, presença marcante na imprensa da virada do século, atuante no cenário abolicionista e defensora de pautas progressistas. Júlia havia se consolidado como uma das vozes femininas mais influentes da Primeira República, publicando romances, crônicas e peças teatrais que abordavam temas como educação, direitos das mulheres, violência institucional e os dilemas da modernidade. Segundo Lopes *et al.* (2023, p. 129), “entre seus escritos, a presença de diálogos e monólogos satíricos alternadamente falados entre esposas e maridos é comum, também há críticas à sociedade burguesa da Belle Époque Brasileira, discursos feministas e abolicionistas”.

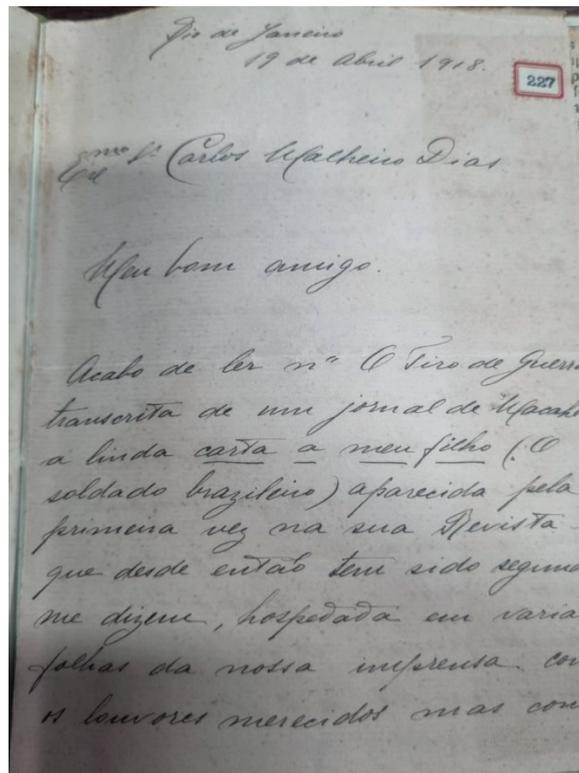
A revelação de que a voz por trás de Iracema era, na verdade, masculina, expõe a complexidade do jogo literário proposto por Malheiro Dias. Em uma carta datada de 19 de abril de 1918, a própria Júlia Lopes de Almeida solicita ao autor que esclareça o equívoco, em um tom que revela a cumplicidade e o reconhecimento da engenhosidade do artifício:

Meu bom amigo,

Acabo de ler n’*O Tiro de Guerra* transcrita de um jornal de Macaé a linda ‘Carta a meu filho’ (o soldado brasileiro) aparecida pela primeira vez na sua revista e que desde então tem sido segundo me dizem, hospedada em várias folhas da nossa imprensa com os louvores merecidos, mas com uma assinatura que lhe não compete. Imagino quantas vezes o meu amigo terá sorrido... rido mesmo ao ver a carta da sua colaboradora correr mundo firmada por nome alheio. Ficar-lhe-ei imensamente agradecida se declarar no próximo número da *Revista da Semana* que a autora desta página de prosa não é a signatária destas linhas. E se há mais tempo não lhe pedi esta declaração é porque sou talvez eu a única pessoa no Brasil a quem só agora conhece o prazer de admirar esse escrito

tão patriótico quanto encantador. Peço-lhe que transmita à admirável Iracema as minhas saudações e que acredite na alta e sempre viva admiração da sua colega e amiga muito grata (Almeida, 1918)<sup>3</sup>.

**Figura 2** – Carta de Júlia Lopes.



Fonte: Espólio de Malheiro Dias – Acervo do Real Gabinete Português Literatura.

<sup>3</sup>O termo *cross-dressing* designa a prática de vestir-se com roupas associadas a outro gênero, gesto que questiona e reconfigura fronteiras culturais entre masculino e feminino. Em sentido figurado, falamos em *cross-dressing* literário para referir-se a estratégias textuais que operam uma travessia análoga: a assunção de vozes, estilos ou identidades alheias, que deslocam convenções e tensionam as noções de autoria, gênero literário e representação.

A escolha do nome “Iracema” por Carlos Malheiro Dias também constitui um gesto de profunda significação intertextual. Ao evocar a personagem criada por José de Alencar, o autor estabelece um diálogo com um dos mitos fundadores da identidade nacional brasileira. A Iracema de Alencar, a “virgem dos lábios de mel”, encarna a natureza virginal e sacrificial, cujo destino trágico, marcado pela morte após a união com o colonizador branco, simboliza a gênese dolorosa da nação mestiça. Mais do que mulher, ela é corpo simbólico, figura mítica: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era tão doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado” (Alencar, 1997 [1965], p. 15).

Ao narrar o encontro amoroso (e fatal) entre Iracema e Martim, o colonizador português, Alencar constrói não apenas uma história de amor, mas uma alegoria da formação da identidade brasileira, baseada na mestiçagem e na conciliação entre natureza e civilização. O filho de Iracema e Martim, Moacir, é o “filho da dor”, metáfora pungente do nascimento da nação. Além disso, ao iniciar o romance pelo fim, com Martim carregando o filho após a morte de Iracema, Alencar imprime à narrativa um tom melancólico e elegíaco. A estrutura não se organiza em torno do suspense, mas da memória: o leitor não pergunta “o que vai acontecer?”, mas “como se chegou até aqui?”. Iracema precisa morrer para que o Brasil possa nascer, e sua morte torna-se o alicerce simbólico da pátria.

Paulo Franchetti, em sua leitura crítica, destaca a complexidade moral da personagem e os ritos que ela transgride:

Iracema comete várias faltas contra o seu lugar religioso e contra a religião da tribo: ela profana o bosque, para lá levando o estrangeiro; profana o segredo da jurema, oferecendo o licor em situação não-prevista pelo ritual; profana o seu corpo de virgem con-

sagrada; e, por fim, comete a profanação máxima, ao officiar os ritos sabendo-se impura e, portanto, proibida de o fazer. Embora Martim também seja culpado de profanação, pois violou as regras da hospitalidade, da forma como as coisas se passam no romance cabe a Iracema toda a responsabilidade pelos atos que levarão ao seu afastamento da tribo e à perseguição de Martim. (...) É Iracema que surge como culpada de infração à sua lei, duplamente: por oferecer a Martim o licor sagrado e por entregar se a ele, quando ele estava sob o efeito da droga e, portanto, sem condições de perceber a realidade do que acontecia, crendo viver apenas um sonho (Franchetti, 2006, p. 32).

Ainda que inscrita numa moldura sacrificial, Iracema é uma figura de grande densidade simbólica. Não é apenas um corpo passivo entregue ao destino: ela detém saberes ancestrais, conhece os ritos sagrados e toma decisões cruciais, entre elas, a de amar Martim e, ao fazê-lo, romper com sua comunidade. Seu amor implica perda: da função sagrada, do povo, da vida. Ao fim, Iracema morre, sozinha, em silêncio. Mas esse silêncio ecoa. A personagem permanece viva na memória literária como um emblema feminino ambivalente: símbolo de pureza e desejo, de origem e apagamento, de dom e ausência.

É justamente essa ambivalência que torna significativa a escolha de Malheiro Dias. Ao assumir o nome Iracema para assinar a coluna “Cartas de Mulher” na *Revista da Semana* – voltada ao público feminino urbano – o autor desloca a figura do campo alegórico para o espaço da crônica cotidiana. A Iracema de Malheiro Dias deixa de ser a virgem imolatória e se transforma numa mulher moderna, que escreve com desenvoltura sobre comportamento, relações, desejos e contradições de sua época. Trata-se de uma reinterpretação astuta, que reinscreve a personagem no presente e a utiliza como instrumento de provocação e debate social.

A nova Iracema não fala por meio de narradores masculinos, mas assume a voz direta da primeira pessoa. Ainda que seja uma invenção de um autor homem, sua escrita sugere empatia, perspicácia e, sobretudo, agência, algo ainda raro na imprensa brasileira do início do século XX. Essa operação revela muito da sensibilidade literária de Malheiro Dias, um autor que, embora defensor de convicções políticas conservadoras, como o monarquismo e a oposição à República, demonstrava ousadia ao representar figuras femininas com autonomia e complexidade. Em suas obras ficcionais e pseudônimos, como no caso de Iracema, percebe-se um esforço de dar forma a vozes femininas que não se contentam com o lugar da docilidade ou do apagamento. Ao contrário, são vozes que questionam, aconselham, ironizam e se posicionam diante das normas sociais e morais de seu tempo.

A escolha do nome Iracema, nesse contexto, pode ser lida também como uma crítica implícita às idealizações românticas do feminino. A personagem indígena de Alencar era, afinal, símbolo de uma mulher que amava, sofria e desaparecia. Já a Iracema de Malheiro Dias permanece: escreve, interfere, aconselha, provoca. Se na ficção do século XIX a mulher era muitas vezes símbolo e não sujeito, mito e não voz, na escrita de Malheiro Dias, ainda que mediada por um jogo literário de pseudônimos, ela assume o centro da fala/escrita. Ao criar uma personagem feminina que escapava das normas esperadas para as mulheres da imprensa da época, e ao fazê-lo com linguagem refinada, irônica e franca, Malheiro Dias transforma a crônica em espaço de experimentação de uma subjetividade feminina inesperada.

Por tudo isso, a escolha do pseudônimo Iracema adquire contornos mais profundos: não se trata apenas de uma homenagem a um clássico da literatura brasileira, mas de uma atualização crítica do imaginário do feminino nacional. Entre a virgem mítica do século

XIX e a cronista audaciosa do início do XX, desenha-se uma linha de continuidade e ruptura. É justamente nessa transição – da mulher-símbolo à mulher-voz – que se inscreve grande parte da relevância literária, simbólica e política dessa personagem reinventada.

### **MARIA DO CÉU: A PAIXÃO COMO ALEGORIA DA DECADÊNCIA NACIONAL**

Se a escolha do nome Iracema permitiu a Malheiro Dias atualizar criticamente um arquétipo feminino nacional, convertendo o símbolo silenciado em sujeito ativo de opinião, essa operação literária não foi isolada em sua obra. Em outro registro, menos irônico e mais trágico, ele continua a explorar figuras femininas como dispositivos narrativos capazes de condensar tensões sociais e políticas. É o que se vê em *Paixão de Maria do Céu* (1902), romance em que a protagonista, em vez de ocupar um espaço de fala pública como a cronista Iracema, corporifica a nação ferida, seduzida pelo estrangeiro e punida por sua deslealdade. Se Iracema aponta para uma possibilidade de reinvenção da mulher e da nação no espaço da modernidade, a jovem Maria do Céu encarna os perigos desse mesmo processo quando desvinculado da tradição. A mulher, em Malheiro Dias, é assim ao mesmo tempo linguagem e campo de batalha, espaço privilegiado para dramatizar a tensão entre fidelidade e ruptura, passado idealizado e presente em ruínas.

A obra de Carlos Malheiro Dias reflete uma profunda tensão entre tradição e modernidade, marcada por seu compromisso com ideais monárquicos e seu desencanto com os rumos da nação portuguesa, sobretudo diante do colapso simbólico que, para ele, a Proclamação da República representava. Convicto de que a monarquia era o alicerce moral e organizador da pátria, Dias via a modernidade política com desconfiança, associando-a à desordem institucional e ao esvaziamento dos valores que sustentavam a identidade nacional.

Essa perspectiva está fortemente presente em *Paixão de Maria do Céu*, romance ambientado no contexto das Invasões Napoleônicas e no momento simbólico da fuga da corte portuguesa para o Brasil. A cena do embarque da família real em Belém é descrita com um realismo carregado de ironia e desalento: o povo, passivo, assiste à partida dos seus soberanos como quem presencia o esvaziamento da própria história:

parecia o êxodo de um povo saltimbanco, aquele carregamento infundável de alfaias e troixas, entre o vaguear desatinado do povoléu, de tal maneira ao horror se aliava o grutesco e no pânico da tragédia se confundia a chacota da farsa. Sepúlveda caminhava sempre, envolto na capa, varando pelos tremedais e pelo vento. Os magotes de povo iam sucessivamente engrossando, empilhados no cais novo de António José Pereira, enchendo os conveses das embarcações, marinhando pelos mastros das catraias. Dali, já todo o espetáculo se abrangia até a torre de Belém. Nas águas sujas e revoltas do Tejo baloiçavam as duas corvetas *Andorinha* e *Urania*, os brigues *Vingança* e *Voador*, aparelhando à chuva os brancos velames que a ventania ondeava, e as escunas *Lebre*, *Curiosa* e *Esperança*, cujas proas cochilavam à ressaca. Em frente à torre amontoavam-se as alterosas naus de alto bordo e as fragatas belicosas, de cavername cintado de canhões, donde rompiam e se espalhavam até longe, nas asas do vento, relinchos de cavalos espavoridos e mugidos ecoantes de gados. Como nos preparativos de uma batalha heroica, dalgum *Matapan* glorioso, na grande cena oscilante do Tejo ia uma azáfama e tumulto estrondeantes, sob o pesado céu de borrasca, em redor dos vinte vasos de guerra. Comboios de aceleradas lanchas conduziam cargas; todas as naus desfraldavam velas, despejavam panos das vergas ou embarcavam soldados; e de um cardume de navios mercantes chegava o burburinho das tripulações pressurosas e afadigadas (Dias, 1902, p. 126-127).

Para Malheiro Dias, esse episódio não é apenas um fato histórico, mas, antes, o prenúncio da ruptura do pacto entre povo e nação, entre passado e futuro. A imagem da monarquia em retirada, abandonando a pátria à sua sorte, funciona como metáfora da decadência moral e política que, na sua visão, contaminaria Portugal nas décadas seguintes.

É nesse cenário de fratura simbólica que emerge Maria do Céu, figura que encarna, de forma pungente, os efeitos da dissolução dos valores tradicionais. Formada sob os preceitos da honra, da lealdade familiar e do amor à pátria, a jovem é arrastada por uma paixão estrangeira que a desvia de suas raízes e a precipita na ruína. Seu envolvimento com De Marmont, oficial francês que a seduz com promessas de amor e a convence a abandonar tudo para segui-lo, culmina em fuga e abandono em Paris, dramatizando não apenas uma queda individual, mas uma alegoria da própria nação: seduzida pelo que lhe é alheio, desorientada por modelos culturais e políticos exógenos, e vulnerável à erosão de seus fundamentos identitários:

a ideia de fugir, de que estava impregnada a carta de De Marmont, entrou no espírito de Maria do Céu como uma tentação. E o pensamento de que bastava abrir a portinha da betesga á meia noite, como uma porta encantada, para entrar nesse sonho de fadas, fazia-lhe bater muito apressado o coração. Nunca mais D. Joana a olharia como uma pecadora, e nunca mais, diante delia, na face branca, ergueria as pálpebras do seu olhar de ameaça (Dias, 1902, p. 299).

Além da paixão fulminante por De Marmont, a sensação de abandono é um grande motor para a decisão de Maria do Céu, que ao longo do romance vê-se isolada em Lisboa, esquecida pelo pai, e sem nenhum futuro feliz no horizonte:

mas desde a chegada a Lisboa, o próprio pai parecia abandoná-la e esquecê-la, absorvido na sua tarefa de conspirador, com dias inteiros de concentração e silêncio em que não se lhe descerravam os lábios. E esse gesto distraído de repulsa, com que a afastara antes de sair, caíra no coração de Maria do Céu como um cutelo. Tanta injustiça magoava a sua alma aflita e caprichosa, habituada ao amor e á carícia. Essas cóleras conflagradas contra ela eram uma dolorosa surpresa para o seu coração. Só a Genoveva a amava ainda. Mas só ela não bastava para a reter e salvar. Ao lado da sua velhice, uma mocidade lhe estendia os braços engrinaldados de flores. E já que a não queriam e tão injustamente a abandonavam, iria nesses braços para muito longe, para aquele país de heróis e de batalhas... (Dias, 1902, p. 300-301).

O retorno de Maria do Céu a Portugal, nos instantes finais do romance, carrega uma ambiguidade simbólica profunda. Enfraquecida, emagrecida e emocionalmente esvaziada após sua fuga para Paris e os longos dias de exílio moral, ela regressa não como figura heroica, mas como sombra do que foi – marcada pela paixão que a derrubou e pelo peso da culpa que a acompanha. No entanto, ao cruzar o limiar da casa paterna, é recebida com doçura pelas mulheres que ali permanecem, num gesto silencioso, mas carregado de significado. A pátria, figurada nesse espaço doméstico e nas mãos femininas que se estendem para acolhê-la, não responde com punição, mas com cuidado. Esse acolhimento sutil, longe de apagar a dor, inscreve-se como possibilidade de reconciliação: não com o passado idealizado, mas com uma memória ferida que encontra abrigo.

O gesto metaforiza uma ideia de nação que, apesar da traição, do abandono e da queda, ainda oferece abrigo e perdão. Nesse reencontro entre o corpo ferido da filha e o seio da “casa-mãe”, o romance insinua que o pertencimento à terra natal resiste à falha e que, mesmo desgastado, o elo simbólico entre mulher e pátria permanece capaz de sustentar uma reconciliação. O retorno de Maria do Céu é, assim,

menos uma restauração do que uma aceitação: não há redenção plena, mas há o abrigo; não há glória, mas há colo:

[a]s criadas ampararam Maria do Céu; ergueram as candeias para alumiar o corredor. Foi preciso enxotar os cães que a perseguiram e lhe embaraçavam os passos, reconhecendo a dona. E o lacrimoso cortejo deslisou com soluços e ais até a câmara de Maria do Céu, onde ardia a lamparina no santuário, e rescendiam as roupas a alfazema. As criadas correram a buscar luzes. Só então Maria do Céu apareceu em toda a sua decadência, como uma velhinha que tivesse envelhecido na juventude. Mal podia sustentar-se em pé. Nos seus olhos havia como que uma névoa que a deixava olhar para as luzes sem que as pálpebras tremessem; e as suas mãos pareciam entorpecidas, como se as tivessem exposto a uma geada (Dias, 1902, p. 378-379).

A punição final, a cegueira, não é, portanto, apenas uma escolha estética melodramática, mas uma afirmação simbólica: o corpo feminino, ao trair a pátria, é marcado para sempre. A pátria castiga, mas também acolhe; exige penitência, mas mantém aberta a possibilidade da redenção, desde que haja retorno à ordem:

impassíveis, os olhos de Maria do Céu fixavam-se na janela. Depois, voltaram-se para o lado de onde vinha a voz da ama e por sua vez poisaram nela, límpidos e imóveis. Parecia assombrada. Lentamente, com receoso vagar, retirou o braço de sob a roupa, tateou sobre os lençóis até encontrar a Genoveva. Mas a esse contacto, todo o seu corpo estremeceu violentamente, e um grito rouco, de terror e de angústia, saiu-lhe da boca como um estalar de coração. – Nossa Senhora! Eu não vejo! Eu estou cega, Genoveva! O sol iluminava-a toda. Mas em castigo de a ter deixado, nunca mais os seus olhos veriam a linda terra de Portugal (Dias, 1902, p. 384-385).

A trajetória de Maria do Céu, marcada pela sedução, queda, exílio e retorno, configura-se como uma narrativa profundamente alegórica da relação entre o sujeito feminino e a pátria em crise. Ao mesmo tempo em que dramatiza o impacto da influência estrangeira sobre os valores tradicionais, o romance insinua que o vínculo com a terra natal, ainda que ferido, permanece ativo, capaz de oferecer abrigo, mesmo que de não redenção. A cegueira final, longe de ser apenas punição melodramática, funciona como inscrição simbólica da transgressão: o corpo feminino que ousa romper com os limites impostos é marcado, mas não apagado. O gesto de acolhimento, silencioso e feminino, tensiona a lógica patriarcal da punição e propõe uma alternativa de reconciliação pela via do afeto e da memória. Assim, Maria do Céu não retorna para restaurar a ordem, mas para habitar suas ruínas, e é nesse espaço de fragilidade que o romance encontra sua potência crítica.

### CONCLUSÃO

Em um exercício comparatista, observamos que tanto *Paixão de Maria do Céu*, de Carlos Malheiro Dias, quanto *Iracema*, de José de Alencar, oferecem representações femininas profundamente marcadas pelo sofrimento e pela paixão destrutiva, funcionando como alegorias das transformações e rupturas nacionais em seus respectivos contextos históricos. Em ambas as narrativas, a mulher é apresentada como figura liminar, atravessada por forças masculinas e estrangeiras que a conduzem à morte ou à dissolução simbólica. Maria do Céu se apaixona por um coronel francês, De Marmont, durante as Invasões Napoleônicas, movimento que, na lógica do romance, é lido como um gesto de traição não apenas ao pai, D. António Sepúlveda, figura do fidalgo virtuoso, mas à própria pátria em colapso. Iracema, por sua vez, ao se entregar a Martim, colonizador português, rompe com seu papel de guardiã mítica da tribo tabajara e se

vê exilada, enfraquecida, morta, tendo antes gerado Moacir, o filho mestiço, símbolo da nova raça brasileira.

Ambas, Iracema e Maria do Céu, vivem o amor como tragédia, e seus sofrimentos não se limitam ao plano individual: são dramatizações do sacrifício necessário à emergência de novos paradigmas históricos. Iracema encarna o corpo originário da nação mestiça; sua dor funda simbolicamente o Brasil, num gesto de entrega que concilia o indígena e o europeu sob o signo da perda. Maria do Céu, por outro lado, representa o corpo em ruínas da aristocracia portuguesa; sua paixão, marcada pela desilusão e pelo abandono, expõe o colapso moral de uma elite incapaz de resistir à invasão estrangeira e ao caos político. Em ambas, o feminino é convocado como superfície simbólica sobre a qual se inscrevem os dilemas da modernidade e os impasses da identidade nacional.

Nessa perspectiva, o corpo feminino torna-se território de disputa simbólica. Em *Iracema*, celebra-se uma gênese nacional idealizada, ainda que trágica; em *Paixão de Maria do Céu*, assiste-se ao esfacelamento de um ideal aristocrático, cuja redenção só se vislumbra por meio do sofrimento e da expiação. Ambas são figuras liminares, entre eras, entre mundos, entre sistemas de valor, e revelam como a literatura pode inscrever o feminino como eixo de transformação histórica e cultural. A paixão, em ambas, não redime: destrói. A morte não é apenas desfecho narrativo, mas gesto simbólico que autoriza o prosseguimento da história, seja a da fundação do Brasil, marcada pela dor originária de Iracema, seja a da resistência e derrocada de Portugal, encenada pela decadência de Maria do Céu.

Ao recorrer ao feminino como suporte simbólico, os romances revelam uma estratégia literária recorrente: a inscrição do corpo da mulher como espaço de dramatização das crises e transições coletivas. Iracema, como corpo inaugural, representa uma gênese conciliatória sob o signo da perda; Maria do Céu, como corpo em ruínas,

encarna o colapso de um ideal aristocrático e a necessidade de expiação. Em ambos os casos, o feminino é convocado como espelho de projetos nacionais, ora em construção, ora em dissolução, e como veículo de uma pedagogia moral e política que tensiona os limites entre desejo e dever, entre liberdade e punição.

Esse olhar para a mulher como figura-síntese da pátria revela a sofisticação com que Malheiro Dias constrói seus romances. Sua literatura não se limita à reconstituição histórica ou à crítica do presente, mas funciona como espaço de elaboração simbólica de um projeto de nação. Um projeto que rejeita a ruptura republicana, resiste à modernização acelerada e insiste na permanência de uma ordem hierárquica baseada na memória, na fidelidade e no sacrifício. Ao mesmo tempo em que oferece personagens femininas complexas, Malheiro Dias nunca abandona a lógica conservadora que as define: suas mulheres podem errar, falar, desejar, mas precisam, ao final, aprender o peso da desobediência. Assim, sua obra articula uma visão de mundo em que política, literatura e gênero se fundem numa crítica densa à modernidade e à perda de uma ideia de pátria que, para ele, morria junto com a monarquia.

A escrita de Carlos Malheiro Dias revela a complexidade de um autor capaz de conduzir, com precisão quase cruel, o drama e o castigo de Maria do Céu, personagem que retorna à pátria fragilizada, marcada pelo sofrimento e pela culpa. Ao mesmo tempo, esse mesmo autor demonstra impressionante liberdade criativa ao imaginar, na figura de Iracema da *Revista da Semana*, uma mulher que rompe com os códigos tradicionais, cosmopolita, espirituosa e muito à frente de seu tempo. Ao reutilizar o nome consagrado por José de Alencar, Malheiro Dias estabelece um diálogo sutil, mas provocador, com a tradição literária brasileira. A Iracema de Alencar, embora não seja um corpo totalmente passivo, afinal, é ela quem enfeitiça Martim ao oferecer-lhe a beberagem, termina morta, vítima do en-

contro entre mundos irreconciliáveis. Já a *Iracema* de Malheiro Dias sobrevive, escreve, opina e desafia.

Essa reinvenção aponta para uma tensão central em sua obra: a de um autor profundamente inventivo, dono de um olhar agudo sobre os costumes e as transformações de seu tempo, mas que, paradoxalmente, permanece atado a ideias conservadoras, como a defesa da monarquia e de uma ordem moral já em processo de esgotamento. Nesse contraste entre rigidez e ousadia, entre norma e subversão, reside talvez o maior traço da genialidade de Malheiro Dias: sua capacidade de operar entre dois mundos, ora afirmando, ora minando os pilares que sustentavam o seu tempo, e, ao fazê-lo, inscrever no feminino não apenas a dor da história, mas também a possibilidade de sua reinvenção.

RECEBIDO: 18/09/2025

APROVADO: 08/10/2025

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1997 [1965].
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. [*Correspondência*]. Destinatário: Carlos Malheiro Dias. Rio de Janeiro, 19 abr. 1918. 1 carta.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- CASTRO, Andreia Alves Monteiro de; FERREIRA, Nicole Christine Costa. Que delícia de nação! A comunidade imaginada por Carlos Malheiro Dias no final do Oitocentos. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 50, p. 193-216, jul./dez. 2023.
- CHORÃO, João Bigotte. *Carlos Malheiro Dias na ficção e na história*. Instituto de Cultura e língua Portuguesa, Lisboa, 1992.
- DIAS, Carlos Malheiro. *Paixão de Maria do Céu*. Lisboa: A Editora, 1902.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 32.

GIDDENS, Anthony. *Theory of Structuration – A critical appreciation*. London: Routledge, 1991.

LOPES, Julia de Souza; GONÇALVES, Leandro Estevam; MELO, Letícia dos Montes; FACHIN, Phablo Roberto Marchis. Para um estudo da escrita feminina além do cânone: Teresa Margarida da Silva e Orta, Carmen Dolores e Julia Lopes de Almeida. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netli*, Crato, v. 12, n. 3, p. 198-218, set./dez. 2023. DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v12i3.1003>. Acesso em: 27 jul. 2025.

REVISTA da Semana 18 jul. 1925, Ano XXVI, n. 30. Rio de Janeiro: Editora Americana.

REVISTA da Semana 21 out. 1919, Ano XVIII, n. 50. Rio de Janeiro: Editora Americana.

### **MINICURRÍCULO**

**MARIANNA PAIS CARVALHO DA SILVA** é Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Graduanda Inglês/Literatura pela mesma instituição. Bolsista do Real Gabinete Português de Leitura.

**ANDREIA ALVES MONTEIRO DE CASTRO** é Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literatura Africanas de Língua Portuguesa da UERJ. Colíder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/ Real Gabinete Português de Leitura). Bolsista Prociência (UERJ), JCNE (FAPERJ) e PNAP(FBN).