



56

Hibridismos na
ficção contemporânea
lusó-brasileira

julho - dezembro 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 56:**

PAULO SALES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - UFG)

JORGE VICENTE VALENTIM (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS - UFSCAR)

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 SALES

JORGE VICENTE VALENTIM

CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO,
NÚMERO 56 - HIBRIDISMOS NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA LUSO-BRASILEIRA

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 56

Hibridismos na ficção contemporânea luso-brasileira

Sumário

Apresentação 6

PAULO SALES E JORGE VICENTE VALETIM

Dossiê

Autobiografia não escrita de Martha Freud,
de Teolinda Gersão: ‘A vitória contra a morte
e o apagamento’ ou ‘A iluminação como
metáfora do que se descobre’. Ou autobiografia
“inventada” ilumina a escuridão 17

ÂNGELA BEATRIZ DE CARVALHO FARIA

Ironia romântica e contemporaneidade: o jogo
ficção e realidade em “Uma simples flor nos
teus cabelos claros”, de José Cardoso Pires 40

CAMILA DA SILVA ALAVARCE

Representações da infância no Rio de Janeiro
no início do século xx: dialogos entre as
crônicas de João do Rio e a atuação do médico
Arthur Moncorvo Filho 72

MARCELE DOS SANTOS RIBEIRO MALAQUIAS

SUELY CAMPOS FRANCO

VIVIANE DA SILVA VASCONCELOS

“Na pele nova não será inscrita a experiência
verde e limosa”: a escrita inventiva de
Maria Isabel Barreno em *Os outros legítimos
superiores* (1970) 97

JORGE VICENTE VALENTIM

PENÉLOPE EIKO ARAGAKI SALLES

O ódio como meio de sobrevivência em <i>O apocalipse dos trabalhadores</i> , de Valter Hugo Mãe	129
ADRIANA GIRÃO CAMPITI BRAGA	
Representação de gênero: uma análise comparativa da narrativa Paiter Suruí “As primeiras mulheres” e o conto “Lenda de Namarói” de Mia Couto	149
LUANA GOMES PAGUNG	
O espaço como destino em <i>A origem dos dias</i> , de Miguel D’Alte	170
MILENA MAIA	
RENAN HENRIQUE MESSIAS DE PAULO	
Novíssima literatura portuguesa: narrativa e personagens fragmentados no romance <i>A tua melanina</i> de Stephanie Vasconcelos	194
SANDRA DE MELO SILVA	
MARIA JODAÍLMA LEITE	
Meu corpo é minha casa: visita ao romance <i>A gorda</i> , de Isabela Figueiredo	219
ROSEMARY GONÇALO AFONSO	
RESENHAS	
Uma clara leveza na “mais profunda crueldade da terra” (recurso e pobreza, de Tatiana Faia)	243
ANA MARQUES GASTÃO	
João de Melo e o conto: um novo clássico contemporâneo que atravessa <i>A nuvem no olhar</i>	252
ANTÓNIO JOSÉ BORGES	

Apresentação

Hibridismos na ficção contemporânea luso-brasileira

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1446>

As produções romanescas luso-brasileiras contemporâneas, sobretudo as produzidas a partir da segunda metade do século XX até as duas primeiras décadas do século XXI, têm sido constituídas e pensadas por meio de práticas de expansividade ultrapassando os limites do literário ou, ainda, como preferem alguns críticos, como literaturas fora de si. Essa perspectiva ficcional é circunscrita no processo de expansão da escrita de narrativas para além de seu próprio campo, haja vista que os prosadores contemporâneos desconfiguram os binarismos realidade *versus* ficção e verdade *versus* simulacro. Nos trabalhos dos ficcionistas recentes, a perspectiva do *jeu* (jogo) da *écriture* (escritura) derridiano é incorporada ao texto fictício que, por sua vez, passa a assumir outros suportes e outras funções, resultando, tal como definiu Wander Miranda (2014, p. 135-136), em “formas mutantes”. Esses textos multiformes são concebidos para além das categorias literárias estanques como as de autor, de obra, de estilo, de texto e de sentido. São composições híbridas e são e não são literatura, bem como são, ao mesmo tempo, ficção e realidade, haja vista que se tratam de trabalhos que produzem novas condições de produção e circulação que modificam modos de ler.

No que diz respeito à noção de hibridismo, Vladimir Krysinski (2012) ressalta que, no século XX, houve uma forte descanonização dos discursos hegemônicos coloniais e que, devido a esse questionamento, o hibridismo desempenha um papel tático. Expressão advinda das ciências biológicas, o conceito foi apropriado pela teoria e crítica literárias, com o intuito de explicar diferentes maneiras de escrever por meio da “mistura, [do] cruzamento, [da] junção ou [da] mestiçagem” (Krysinski, 2012, p. 233). No âmbito da narrativa ficcional, o hibridismo refere-se a composições que rompem fronteiras hierárquicas dos gêneros, bem como transgridem as normas estruturais estabelecidas pelos manuais clássicos de teoria da literatura.

Nas ficções mais recentes, constatamos uma miscelânea de dicções heterogêneas que revelam heterotopias, isto é, outros lugares e espaços cuja ideia de ficção, que seria autônoma e independente, aparece suplantada por uma arte outra, afigurando-se como parte do mundo. Essa abertura do heterocosmo fictício aos diversos campos do saber resulta, muitas vezes, em criações inclassificáveis que revelam um dispositivo da montagem que os constrói e se realiza “por meio de cortes [...], de migrações e sobrevivência das ‘figuras’ em que os eventos narrados se transformam” (Kiffer; Garramuño, 2014, p. 13). Tal tendência à expansividade, tão comum nas ficções luso-brasileiras e também africanas de língua portuguesa recentes, se a pensarmos segundo a perspectiva da pós-autonomia, propõe o abandono de categorias exegéticas tradicionais ou mesmo estanques dentro do que a teoria e a crítica literárias, sobretudo até a metade do século XX, costumavam se ocupar.

Não obstante, essa guinada da natureza pós-autônoma da ficção tem raízes mais profundas, principalmente se voltarmos nossa atenção a dois textos fundamentais da crítica literária do século XX: “A morte do autor” (1968) e “O que é um autor?” (1969), respectivamente de Barthes e de Foucault. Aliás, ambos, influenciados pela descon-

trução, já conferiam destaque à recepção, à pluralidade de sentidos e ao aspecto inacabado da obra em detrimento da autoridade do autor externo. O que se resulta dessas problematizações dos pensadores pós-estruturalistas e que se verifica no cenário da novíssima ficção de língua portuguesa é a constatação de uma proliferação de narrativas altamente híbridas, indisciplinadas e que se valem de outras formas e meios.

Essa perspectiva do hibridismo também pode ser pensada por meio das práticas da pós-autonomia, teorizada por Josefina Ludmer (2007), em seu texto “Literaturas postautónomas”. Neste, o ensaísta destaca a ambivalência de textos ficcionais produzidos nas últimas décadas que se posicionam, ao mesmo tempo, dentro e fora do que tradicionalmente se denomina literatura e ficção. Trata-se de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras e que apresentam construções linguísticas questionadoras que põem em xeque os limites aos quais certos gêneros pertenciam e que passaram, então, a apostar na inespecificidade e, também, no hibridismo de gêneros, de discursos e de dicções. Podemos considerar, então, que há uma interpenetração entre a noção de instalação e a de literatura, já que, nesse tipo de ficção, encontramos partes compostas de fragmentos, fotografias e/ou discursos de outras áreas do conhecimento. O texto ficcional torna-se, por conseguinte, uma instalação. Logo, não há como distinguir o que seria verdade ou simulacro. Isto posto,

nessa indistinção pessoal se imbrica também a indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar os limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida (Garramuño, 2014, p. 21).

Nesses textos de natureza híbrida, deparamo-nos com um trânsito de diferentes tipologias textuais com as quais se “fabricam realidades” através do discurso. Ora, a perspectiva da pós-autonomia evidencia, essencialmente, a “dissolução das fronteiras (ou o reconhecimento de que elas nunca existiram senão como na ficção necessária para a sustentação do paradigma), entre gêneros literários, entre realidade e ficção, entre o dentro e o fora do texto, entre a literatura e outras formas de expressão” (Andrade *et al.*, 2018, p. 168).

Somam-se a essas desierarquizações dos limites da escrita de ficção mais substancialmente a partir dos anos 1960, no que diz respeito mais pontualmente ao romance português contemporâneo, algumas especificidades da era da globalização que passaram a nortear o trabalho do escritor. Miguel Real (2012), em seu incontornável *O romance português contemporâneo (1950-2010)*, aponta algumas categorias fundamentais para pensarmos a respeito dos contextos que propiciam refletir sobre o intenso hibridismo na conjuntura das obras romanescas contemporâneas. São elas:

1. A internacionalização do conteúdo do romance, pelo fato dos autores e seus leitores estarem em uma sociedade globalizada e, por essa razão, a ficção “não retrata já um Portugal fechado sobre si próprio, antes um Portugal europeu, global, com tendências sociais e problemas psicológicos semelhantes aos dos europeus” (Real, 2012, p. 19);
2. A alteração do estatuto social do autor, uma vez que o novo escritor, refletindo o feroz individualismo presente na sociedade portuguesa a partir da década de 1980, é encarado mais como um “ídolo social (uma *star* da literatura), um ícone cultural, com página na internet e grupo de ‘fãs’ no *facebook*, do que como um intelectual lúcido, cuja obra e palavra se assumiriam como sismógrafos da realidade social e moral da comunidade” (Real, 2012, p. 25);
3. A demanda de um novo cânone, com uma abertura cultural para a predominância de uma literatura europeia, cosmopolita,

de caráter lúdico, realizada plenamente através dos novos autores emergidos nas décadas de 1980 e 1990 (Real, 2012, p. 30).

Pensando nessas questões inerentes à ficção produzida, sobretudo, desde 1950, que interferem diretamente no labor do escritor contemporâneo, o presente número da *Revista Convergência Lusíada*, intitulado *Hibridismos na ficção contemporânea luso-brasileira*, recebeu importantes contribuições que examinam as multiformes manifestações da narrativa luso-brasileira e também africanas de língua portuguesa, investindo nas diversas formas de hibridismo, seja nas articulações entre ficção e escritas de si, seja nas aproximações entre ficção e ensaio, ficção e história, ficção e outras artes. As contribuições dos articulistas se valem da análise de obras de nomes fortes da ficção contemporânea afro-luso-brasileira, tais como os de José Cardoso Pires, Maria Isabel Barreno, Teolinda Gersão, Valter Hugo Mãe, Isabela Figueiredo, Stephanie Vasconcelos, Miguel d’Alte e Mia Couto. Passemos, então, à apresentação dos textos que compõem o dossiê.

Abre o número sobre Hibridismos luso-brasileiros o artigo “*Autobiografia não escrita de Martha Freud*, de Teolinda Gersão: ‘A vitória contra a morte e o apagamento’ ou ‘A iluminação como metáfora do que se descobre’”. Ou autobiografia “inventada” ilumina a escuridão¹, de autoria de Ângela Beatriz de Carvalho Faria, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A estudiosa apresenta uma instigante reflexão sobre o romance de Teolinda publicado em 2024. A ficção híbrida é baseada na memória cultural e na arte do arquivo, resultados da leitura, durante três anos e meio que Teolinda fez da cor-

1 Título original da Conferência proferida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em outubro de 2025, para obtenção da titularidade em Literatura Portuguesa.

respondência entre Sigmund Freud e pessoas muito próximas a ele. Através de uma “escrita de si”, em primeira pessoa, Ângela destaca que a romancista optou pela temática do duplo, ao assumir-se como Martha Freud, através de um sedutor e interminável jogo de espelhos que visa dessacralizar a eminente figura do “Pai” da Psicanálise. Em seu estudo, a ensaísta ressalta ainda que, ao rasurar o tradicional gênero autobiográfico, o relato baseia-se no ato de pensar, em que o espaço da interioridade e da afetividade deve ser dito para existir e escapar da censura.

O segundo texto do dossiê, “Ironia romântica e contemporaneidade: o jogo ficção e realidade em ‘Uma simples flor nos teus cabelos’, de José Cardoso Pires”, é assinado por Camila da Silva Alvarce, da Universidade Federal de São Carlos. O ensaio apresenta a leitura do conto de Cardoso Pires ao dialogar o modo como a referida narrativa se organiza e o conceito romântico de ironia romântica, enfatizando aspectos importantes como a construção do efeito de sentido de simultaneidade e do jogo ambíguo ficção e realidade. Camila Alvarce ressalta que o conto de Cardoso Pires apresenta um jogo de tensões entre realidade e ficção engendrado pela ironia romântica – jogo este muito favorecido, no conto analisado, pela presença do recurso da *mise en abyme* (Dällenbach, 1979). A seu ver, o espelhamento e a reflexividade oriundos da estrutura de narrativas de encaixe potencializam os efeitos de sentido da ironia romântica, ampliando os espaços da ambiguidade ao colocar não apenas “lado a lado”, mas “uma dentro da outra” narrativas, personagens e situações que – postas em diálogo, tão ao gosto da ironia – oscilam entre semelhança e dessemelhança / proximidade e afastamento / realidade e ficção.

Em seguida, temos o estudo “Representações da infância no Rio de Janeiro no início do século XX: diálogos entre as crônicas de João do Rio e a atuação do médico Arthur Moncorvo Filho”, de autoria de Marcele dos Santos Ribeiro Malaquias (RGPL/UERJ), Suely Campos

Franco (RGPL/UFRJ) e Viviane da Silva Vasconcelos (RGPL/UERJ). A partir do acervo do Real Gabinete Português de Leitura, as autoras buscaram o descritor “infância” e, por meio desse levantamento, se depararam com o cronista João do Rio (1881-1921), especialmente com o texto “Crianças que matam”, e com o médico Arthur Moncorvo Filho (1871-1944), com o *Histórico de Proteção à Infância* (1500-1922). O artigo destaca que a análise das produções desses autores sustentou a hipótese de que, à época, a proteção e a assistência à infância constituíam uma urgência social, evidenciando a relevância das investigações nesse campo.

A quarta contribuição é nomeada “Na pele nova não será inscrita a experiência verde e limosa’: a escrita inventiva de Maria Isabel Barreno em *Os outros legítimos superiores* (1970)” e assinam, em dupla autoria, Jorge Vicente Valentim (UFSCar) e Penélope Eiko Aragaki Salles (UFSCar). A leitura empreendida pelos articulistas ressalta que *Os outros legítimos superiores* pode ser compreendido por meio do que Eduardo Prado Coelho (2004, p. 70) entende como “lógica mental dos anos 60: a clausura de um labirinto infinito ou a metatextualidade de um texto que eternamente se bifurca”, sublinhada pelo próprio Eduardo Prado Coelho (2004) como um dos paradigmas criadores da década de 1960. Valentim e Aragaki Salles consentem que, nessa obra, a fragmentação, o fluxo de consciência, a não nomeação de espaços e personagens, o investimento e a devassa sobre os pensamentos das personagens, misturando-os aos do próprio narrador, propiciam essa climatização labiríntica à escrita de *Os outros legítimos superiores*, justapondo categorias genológicas e estéticas distintas, valendo-se, inclusive, da hibridização.

O quinto e o sexto artigo são intitulados, respectivamente, “O ódio como meio de sobrevivência em *O apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe”, de Adriana Girão Campiti Braga, da Universidade Federal Fluminense, e “Representação de gênero: uma análise

comparada da narrativa Paiter Suruí ‘As primeiras mulheres’ e o conto ‘Lenda de namarói’, de Mia Couto”, de autoria de Luana Gomes Pagung, da Universidade Federal de Rondônia. No texto de Campiti Braga, deparamo-nos com a leitura da narrativa *O apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe, publicada em 2008. De acordo com a ensaísta, apesar de as mulheres-a-dias Maria da Graça e Quitéria serem as protagonistas, o comportamento do imigrante ucraniano Andriy provoca, desde o início, grande impacto no leitor. Deslocado de sua terra natal, em razão da pobreza imposta pelos conflitos políticos e pela crise humanitária deles decorrente, Andriy migra para Portugal, mais especificamente para Bragança, uma cidade de fronteira pertencente à antiga província Trás-os-Montes e Alto Douro. Campiti Braga ressalta, ainda, que esse fluxo migratório de eslavos (ucranianos, russos e búlgaros), intensificado a partir do ano 2000, tem, como objetivo principal, a sobrevivência que se dá, sofrivelmente, por intermédio do trabalho na construção civil e na agricultura, setores que assimilam essa mão de obra barata. Já no artigo de Luana Gomes Pagung, há uma proposta de análise comparativa da intertextualidade temática que perpassa as duas narrativas de continentes tão distantes e, ainda assim, culturalmente análogos: o continente americano, com “As primeiras mulheres”, texto de autoria coletiva e tradição oral pertencente ao povo indígena brasileiro Paiter Suruí, coletada e traduzida por Betty Mindlin em *Vozes da origem*; e o continente africano, com o conto “Lenda de Namorói”, de autoria de Mia Couto em *Estórias abensonhadas*, uma narrativa inspirada na tradição oral moçambicana. Com esta comparação, examina-se como o feminino e o masculino são simbolicamente construídos nas duas narrativas cosmogônicas e sua articulação como elemento determinante nas relações de gênero e apoderamento do espaço social.

Dando continuidade aos hibridismos na ficção recente em língua portuguesa, Milena Maia, da PUC São Paulo, e Renan Henri-

que Messias de Paulo, da Universidade Federal de São Carlos, contribuem com o estudo “O espaço como destino em *A origem dos dias*, de Miguel d’Alte”. Na leitura proposta, ambos destacam a articulação entre espaço, paisagem e metaficção para a leitura da narrativa em estudo. À luz da tensão entre criação literária e realidade, a leitura do romance evidencia os modos pelos quais a narrativa constrói uma geografia existencial marcada pelo deslocamento contínuo do protagonista, Tomás Franco, entre espaços rurais e urbanos para além das fronteiras de Portugal. Para os autores, esses lugares funcionam como instâncias de sentido que moldam estados de consciência, afetos e modos de estar e perceber o mundo.

Logo depois, a “Novíssima literatura portuguesa: narrativa e personagens fragmentados no romance *A tua melanina*, de Stephanie Vasconcelos”, é de autoria de Sandra de Melo Silva e de Maria Jodaílma Leite, ambas na PUC São Paulo. As estudiosas valem-se das tendências híbridas das narrativas contemporâneas na novíssima literatura portuguesa, bem como o romance escolhido como *corpus* apresenta um enredo de forte densidade emocional e poética, marcado por diálogos fragmentados, polifonia, intertextualidade, metaficção e jogos autorreferenciais, nos quais ficção e realidade se entrelaçam, ultrapassando uma linguagem centrada no eu para alcançar uma dimensão coletiva.

Por fim, encerra o dossiê o artigo “Meu corpo é minha casa: visita ao romance *A gorda*, de Isabela Figueiredo”, de Rosemary Gonçalo Afonso, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. De acordo com a leitura proposta, a protagonista enfrenta as dificuldades relacionadas ao excesso de peso, sendo vítima da opressão exercida por um padrão de beleza quase sempre inalcançável, numa sociedade gordofóbica e excludente. E porque os elementos de depreciação do indivíduo precisam ser entendidos no seu conjunto e não de forma isolada, numa perspectiva interseccional, Rosemary entende que

não podemos ignorar que ao excesso de peso se associa a condição de mulher, mais especificamente uma “retornada”, visto que a personagem se encontra entre os milhares de portugueses e portuguesas que, em decorrência das lutas pelas independências das últimas colônias mantidas no continente africano, “voltaram” para Portugal na década de 1970, sendo recebidos com animosidade e desconfiança pela população da metrópole.

O presente número da *Convergência Lusíada* conta, ainda, com duas resenhas críticas. A primeira é de autoria da Ana Marques Gastão, poeta, ficcionista e ensaísta portuguesa, que apresenta o livro *Recurso e pobreza*, da poeta contemporânea Tatiana Faia. A segunda resenha, assinada por António José Borges, do Centro de Estudos Globais/Universidade Aberta – Portugal, que apresenta a coletânea de contos *A nuvem no olhar*, do mais que reconhecido escritor português João de Melo, nos seus 50 anos de vida literária.

Por fim, estamos cientes de que os estudos compreendidos no dossiê *Hibridismos na ficção contemporânea luso-brasileira* serão fonte de pesquisa sobre o tema, tendo em vista a pluralidade de assuntos, formas e dicções que permeiam a narrativa contemporânea em língua portuguesa. Desejamos a todos uma excelente leitura!

Paulo Sales

Universidade Federal de Goiás

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Antonio *et al.* Pós-autonomia. *In:* PEDROSA, Celia *et al* (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 165-204.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In:* BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- COELHO, Eduardo Prado. Anos 60: as clausuras infinitas. *In:* COELHO, Eduardo Prado. *A razão do azul*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2004. p. 65-81.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. “*Poétique*” revista de teoria e análise literárias: *Intertextualidades*, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2006.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. Apresentação. *In:* KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 7-15.
- KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas de hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e apresentação Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 9, p. 230-241, nov. 2012.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas. *Ciberletras Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, [S. l.], n. 17, p. 236-244, jul. 2007.
- MIRANDA, Wander. Formas mutantes. *In:* KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 135-152.
- REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo (1950-2010)*. Lisboa: Caminho, 2012.

Introduction

Hybridisms in Contemporary Luso-Brazilian Fiction

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1446>

Contemporary Luso-Brazilian novels, especially between the mid-twentieth century and the first two decades of the twenty-first century, have displayed, in their construction and conception, different forms of expansiveness that transcend the boundaries of the literary or could be termed, as some critics put it, as literatures outside themselves. This approach in fiction stems from an expansion of narrative writing beyond its own field, with contemporary prose writers deconstructing the binary distinctions of reality versus fiction and truth versus simulacrum. In works by recent authors, the perspective of Derrida's *jeu* [play] in *écriture* [writing] is incorporated into fictional texts, allowing them to take on other formats and functions, resulting in what Wander Miranda (2014, p. 135–136) has termed “mutant forms.” These multiform texts go beyond rigid literary categories like “author,” “work,” “style,” “text,” and “meaning.” They are hybrid; they are and are not literature, just as they are fiction as well as reality, insofar as they produce new conditions of production and circulation that modify ways of reading.

As for the notion of hybridity, Wladimir Krysinski (2012) stresses that the twentieth century saw a strong movement towards the de-

canonization of the hegemonic colonial discourses—a questioning in which hybridism played a tactical role. This concept, originally from the life sciences, was appropriated by literary theory and criticism to explain different ways of writing that involved “mixing, crossing, joining, or blending” (Krysinski, 2012, p. 233). Within the realm of fictional narrative, hybridity refers to compositions that break through hierarchical genre boundaries and subvert the structural norms established in classic literary theory handbooks.

More recent fictions display a miscellany of heterogeneous dictions that reveal different heterotopias—other places and spaces where the idea of fiction as autonomous and independent is supplanted by different art forms that take shape as part of the world. This opening of the fictional heterocosm to multiple fields of knowledge often gives rise to unclassifiable creations, built on a form of montage that involves “cuts [...], migrations, and the survival of the ‘figures’ into which the narrated events are transformed” (Kiffer; Garramuño, 2014, p. 13). If we consider this tendency toward expansiveness, which is such a feature of recent Luso-Brazilian and Portuguese-language African fictions, from a perspective of post-autonomy, we can see it as proposing an abandonment of the traditional or even rigid exegetical categories with which literary theory and criticism largely occupied itself, especially until the mid-1900s.

This shift toward the post-autonomous nature of fiction has roots that run deeper, especially if we turn to two founding texts of twentieth-century literary criticism: “The Death of the Author” (1968), by Barthes, and “What Is an Author?” (1969), by Foucault. In fact, under the influence of deconstructionism, both already emphasized reception, the plurality of meanings, and the unfinished nature of the work over the authority of the external author. What these problematizations by post-structuralist thinkers gave rise to—and what the very latest Portuguese-language fiction reveals—is a proliferation of extremely hybrid, unruly narratives that borrow liberally from other forms and media.

Alongside hybridism, we can also reflect on the same phenomena through the lens of post-autonomy, as theorized by Josefina Ludmer (2007) in “Post-Autonomous Literatures.” In this essay, Ludmer highlights the ambivalence of fictional texts produced in recent decades that are simultaneously situated both inside and outside what is traditionally termed “literature” or “fiction.” These are texts with extremely porous boundaries and linguistic constructions that defy the limits that once circumscribed certain genres, drawing on a non-specificity and hybridity of genres, discourses, and dictions. It could even be argued that the notions of “installation” and “literature” are intermingled in this type of fiction, since it is often composed of fragments, photographs, and/or discourses from different knowledge domains, turning the fictional into installation. So there is no way to distinguish between what is true and what is simulacrum. That said,

interwoven with this personal indistinction is also the indistinction or indifferenciation between the fictional and the real, as if in these texts—as in many other such practices of unbelonging—the refusal to operate in a closed way and to set boundaries between reality and fiction were a way of erasing the dividing lines between the autonomous world of the work and the outside world in which the work is read or perceived. (Garramuño, 2014, p. 21)

In these hybrid texts, we come across an interplay of different text types used to “fabricate realities” through discourse. Crucially, post-autonomy is a perspective that essentially highlights the “dissolving of boundaries (or the recognition that they never existed but as a fiction needed to bolster the paradigm) between literary genres, between reality and fiction, between the inside and outside of the text, between literature and other forms of expression” (Andrade et al., 2018, p. 168).

The work of writers started to be guided not only by these de-hierarchizations of the boundaries of fiction writing, which gained momentum as of the 1960s, particularly in the contemporary Portuguese novel, but also by certain characteristics of the era of globalization. In his seminal *O romance português contemporâneo (1950-2010)* (The contemporary Portuguese novel (1950–2010)), Miguel Real (2012) identifies some key categories that can be used to interrogate the contexts that allow us to reflect on the intense hybridity within the landscape of contemporary novels. These are:

1. The internationalization of the content of novels as authors and their readers become part of a globalized society, meaning that fiction “no longer portrays a Portugal closed in on itself, but a European, global Portugal with social trends and psychological problems similar to those of Europeans” (Real, 2012, p. 19);
2. Changes in the author’s social status, since the new writer, reflecting the feral individualism seen in Portuguese society since the 1980s, is viewed more as a “social idol (a literary star), a cultural icon, with a website and a group of ‘fans’ on Facebook, than as a lucid intellectual whose work and words might serve as seismographs of the social and moral reality in the community” (Real, 2012, p. 25);
3. Calls for a new canon, with a cultural openness to the predominance of a playful, cosmopolitan, European literature, realized fully through the work of new authors coming of age in the 1980s and 1990s (Real, 2012, p. 30).

Considering these features inherent to the fiction produced especially since 1950, which directly influence the work of contemporary writers, this issue of *Revista Convergência Lusíada*, entitled *Hibridismos na ficção contemporânea luso-brasileira* (Hybridisms in contemporary Luso-Brazilian fiction), has received important contributions that examine the many and varied manifestations of Luso-Brazilian and Portuguese-language African literature, focusing on various forms of hybridity, whether in the connections between

en fiction and self-writing, or in the intersections between fiction and essay, fiction and history, and fiction and other arts. The papers draw upon analyses of works by leading figures in contemporary Afro-Luso-Brazilian fiction, such as José Cardoso Pires, Maria Isabel Barreno, Teolinda Gersão, Valter Hugo Mãe, Isabela Figueiredo, Stephanie Vasconcelos, Miguel d'Alte, and Mia Couto. Let us now present the texts that make up the dossier.

This issue, on Luso-Brazilian hybridisms, opens with the article “*Autobiografia não escrita de Martha Freud*, de Teolinda Gersão: ‘A vitória contra a morte e o apagamento’ ou ‘A iluminação como metáfora do que se descobre’”. Ou autobiografia “inventada” ilumina a escuridão”¹ (Martha Freud Freud’s unwritten autobiography, by Teolinda Gersão: Victory over death and erasure or Enlightenment as a metaphor for what is discovered. Or invented autobiography lights the darkness), by Ângela Beatriz de Carvalho Faria, from the Federal University of Rio de Janeiro. In it, Carvalho Faria offers a thought-provoking reflection on Gersão’s 2024 novel. It is a work of hybrid fiction based on cultural memory and the art of archiving—the outcome of Gersão’s three-and-a-half-year-long reading of the correspondence between Sigmund Freud and those closest to him. As Carvalho Faria points out, in using first-person “self-writing,” Gersão chooses the theme of the double, taking on the identity of Martha Freud, in an endless, seductive game of mirrors that ultimately desacralizes the eminent figure of the “father” of psychoanalysis. Carvalho Faria further notes that with its blurring of the traditional genre of autobiography, the narrative is grounded in the act of thinking, in which the inner world and space of affect must be articulated in order to exist and escape censorship.

¹ Original title of a lecture given at the Faculty of Letters, Federal University of Rio de Janeiro, in October 2025, for the full professorship in Portuguese Literature.

The second text in the dossier, “Ironia romântica e contemporaneidade: o jogo ficção e realidade em ‘Uma simples flor nos teus cabelos’, de José Cardoso Pires” [Romantic irony and contemporaneity: The game of fiction and reality in ‘A simple flower in your hair,’ by José Cardoso Pires], is authored by Camila da Silva Alavarce, from the Federal University of São Carlos. The analysis of Cardoso Pires’s short story examines the way its narrative is structured and the concept of romantic irony, emphasizing key features of the work’s construction, such as the meaning effect of simultaneity and the ambiguity in the interplay between fiction and reality. Silva Alavarce further highlights how romantic irony is used to draw a tension in the story between reality and fiction—an interplay that Cardoso Pires heightens through his use of *mise en abyme* (Dällenbach, 1979). She argues that the mirroring and reflexivity fostered by the nested narrative structure augment the meaning effect of the romantic irony, amplifying the room for ambiguity by placing narratives, characters, and situations not just “side by side,” but “one inside the other,” and that these, once set in mutual interplay—a classic device for irony—oscillate between similarity and dissimilarity, proximity and distance, reality and fiction.

The next article, “Representações da infância no Rio de Janeiro no início do século XX: diálogos entre as crônicas de João do Rio e a atuação do médico Arthur Moncorvo Filho” [Representations of childhood in Rio de Janeiro in the early twentieth century: dialogues between the chronicles of João do Rio and the work of physician Arthur Moncorvo Filho], is by Marcele dos Santos Ribeiro Malaquias (State University of Rio de Janeiro), Suely Campos Franco (Federal University of Rio de Janeiro), and Viviane da Silva Vasconcelos (State University of Rio de Janeiro). The authors searched the Real Gabinete Português de Leitura archives using the keyword “childhood,” which yielded, among other things, records of the chronicler João do Rio (1881–1921), particularly his text “Children Who Kill,” and also the physician Arthur Moncorvo Filho (1871–1944), who wrote

Histórico de Proteção à Infância (1500-1922) (History of child protection (1500–1922)). The analysis contained in the article confirms the hypothesis that when these works were written, there was an urgent need for social care for children, underscoring the importance of research in this field.

The fourth article, “Na pele nova não será inscrita a experiência verde e limosa’: a escrita inventiva de Maria Isabel Barreno em *Os outros legítimos superiores* (1970)” [‘On new skin, the green and mud-died experience will not be inscribed’: the inventive writing of Maria Isabel Barreno in *Superior, legitimate others* (1970)] is coauthored by Jorge Vicente Valentim and Penélope Eiko Aragaki Salles, from the Federal University of São Carlos. Their analysis reveals how Barreno’s 1970 text can be understood through the prism of what Eduardo Prado Coelho (2004, p. 70) refers to as the “mental logic of the 1960s: the enclosure of an infinite labyrinth or the metatextuality of an eternally bifurcating text,” which Coelho himself sees as one of the creative paradigms of that decade. Valentim and Aragaki Salles agree that in this work, fragmentation, stream of consciousness, the non-naming of spaces and characters, the assailing and hijacking of the characters’ thoughts, blending them with those of the narrator themselves, foster this labyrinthine atmosphere in *Os outros legítimos superiores*, juxtaposing distinct aesthetics and genre categories, and even making use of hybridization.

The fifth and sixth articles are titled, respectively, “O ódio como meio de sobrevivência em *O apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe” [Hate as a means of survival in *The workers’ apocalypse*, by Valter Hugo Mãe], by Adriana Girão Campiti Braga, from the Federal University of Fluminense, and “Representação de gênero: uma análise comparada da narrativa Paiteir Suruí ‘As primeiras mulheres’ e o conto ‘Lenda de namarói’, de Mia Couto” [Gender representation: a comparative analysis of the Paiteir Suruí narrative “The first women” and the short story “Legend of Namarói” by Mia Couto,], by Luana Gomes Pagung, from the Federal University of

Rondônia. The former article contains an analysis of Valter Hugo Mãe's novel *O apocalipse dos trabalhadores*, published in 2008. According to Campiti Braga, although the day laborers Maria da Graça and Quitéria are the protagonists, the behavior of the Ukrainian immigrant Andriy has a profound impact on the reader from the very beginning. Displaced from his homeland by poverty spawned of political conflicts and the resulting humanitarian crisis, Andriy migrates to Portugal, more specifically to Bragança, a border town in the former province of Trás-os-Montes e Alto Douro. Campiti Braga further stresses that this outflow of Slav migrants (from Ukrainian, Russia, and Bulgaria), which has intensified since 2000, is driven primarily by the need to survive, forcing the migrants to take whatever work they can in civil construction and agriculture—both sectors that exploit cheap labor. Following this, in her article Gomes Pagung makes a comparative analysis of the thematic intertextuality that permeates two narratives from distant and yet culturally analogous continents: the Americas, with “The first women”—a text of collective authorship from the oral tradition of the Paiteer Suruí people in Brazil, collected and translated by Betty Mindlin in *Vozes da origem* (Voices of origin); and Africa, with the short story “Lenda de Namorói” (The Legend of Namorói), by Mia Couto, in the collection of short stories *Estórias abensonhadas* (Dreamed stories)—a narrative inspired by Mozambican oral tradition. Through this comparison, she examines how the feminine and the masculine are symbolically constructed in the two cosmogonic narratives and how they are articulated as determining factors in gender relations and the appropriation of social space.

Continuing the exploration of hybridisms in recent Portuguese-language fiction is the study by Milena Maia, from PUC São Paulo, and Renan Henrique Messias de Paulo, from the Federal University of São Carlos, titled “O espaço como destino em *A origem dos dias*, de Miguel d’Alte” (Space as destiny in *A origem dos dias*, by Miguel d’Alte). In their proposed reading, they highlight the interplay be-

tween space, landscape, and metafiction for interpreting the narrative under study. In light of the tension between literary creation and reality, the reading of the novel brings forth the ways in which the narrative develops an existential geography marked by the continuous displacement of the protagonist, Tomás Franco, between rural and urban spaces beyond the borders of Portugal. For the authors, these places function as instances of meaning that shape states of consciousness, affects, and ways of being and perceiving the world.

In the following article, “Novíssima literatura portuguesa: narrativa e personagens fragmentados no romance *A tua melanina*, de Stephanie Vasconcelos” [The very latest Portuguese literature: fragmented narrative and characters in the novel *A tua melanina*, by Stephanie Vasconcelos], Sandra de Melo Silva and Maria Jodaílma Leite, both from PUC São Paulo, draw on the hybrid tendencies of contemporary narratives in the most recent Portuguese literature. Furthermore, the plot of the novel chosen as the corpus is of great intense emotional and poetic density, marked by fragmented dialogues, polyphony, intertextuality, metafiction, and self-referential games, in which fiction and reality intermingle, transcending a language centered on the self to attain a collective dimension.

The final article in this dossier is “Meu corpo é minha casa: visita ao romance *A gorda*, de Isabela Figueiredo” [My body is my home: visiting the novel *A gorda*, by Isabela Figueiredo], by Rosemary Gonçalves Afonso, from the Federal Rural University of Rio de Janeiro. In this article, Gonçalves Afonso reports that the female protagonist faces difficulties related to being overweight, falling victim to the oppression exerted by an almost always unattainable standard of beauty in an exclusionary, fat-phobic society. And because the specific elements used to demean an individual must be understood not in isolation, but in combination, taking an intersectional perspective, Gonçalves Afonso argues that overweight is associated with the state of womanhood, particularly that of the “returnee,”

since the character is one of the thousands of Portuguese men and women who “returned” to Portugal in the 1970s in the wake of the struggles for independence in Portugal’s last colonies in Africa, but were received with hostility and suspicion by the metropolis-dwelling population.

This issue of *Convergência Lusíada* also features two reviews. The first is by Ana Marques Gastão, a Portuguese poet, fiction writer, and essayist, who presents the book *Recurso e pobreza* (Resource and poverty), by the contemporary poet Tatiana Faia. The second review, by António José Borges, from the Centre for Global Studies, at Universidade Aberta, Portugal, presents the collection of short stories *A nuvem no olhar* (Clouded gaze), by the highly acclaimed Portuguese writer João de Melo, marking the fiftieth year of his literary career.

We would like to conclude by noting that the studies contained in this dossier, *Hybridisms in Contemporary Luso-Brazilian Fiction*, will serve as a valuable resource for research on the topic, with the great diversity of subject matter, forms, and styles that permeate contemporary Portuguese-language narrative. We wish you an excellent read!

Paulo Sales

Federal University of Goiás

Jorge Vicente Valentim

Federal University of São Carlos

REFERENCES

ANDRADE, Antonio *et al.* Pós-autonomia. In: PEDROSA, Celia *et al.* (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 165-204.

- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- COELHO, Eduardo Prado. Anos 60: as clausuras infinitas. *In*: COELHO, Eduardo Prado. *A razão do azul*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2004. p. 65-81.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. “*Poétique*” revista de teoria e análise literárias: *Intertextualidades*, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2006.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. Apresentação. *In*: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 7-15.
- KRYSINSKI, Vladimir (Wladimir). Sobre algumas genealogias e formas de hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e apresentação Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 9, p. 230-241, nov. 2012.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. *Ciberletras Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, [S. l.], n. 17, p. 236-244, jul. 2007.
- MIRANDA, Wander. Formas mutantes. *In*: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 135-152.
- REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo (1950-2010)*. Lisboa: Caminho, 2012.

***Autobiografia não escrita de Martha Freud, de Teolinda Gersão: 'A vitória contra a morte e o apagamento' ou 'A iluminação como metáfora do que se descobre'*. Ou autobiografia “inventada” ilumina a escuridão**

Autobiografia não escrita de Martha Freud, by Teolinda Gersão: “The victory against death and effacement” or “Enlightenment as a metaphor for what is discovered”. Or fictional autobiography illuminate the darkness

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1435>

RESUMO

Autobiografia não escrita de Martha Freud, de Teolinda Gersão, Prêmio APE 2024, romance baseado na memória cultural e na arte do arquivo, resultou da leitura, durante três anos e meio, da correspondência entre Sigmund Freud e pessoas muito próximas a ele. Após debruçar-se atentamente para os documentos – reproduzidos entre aspas no espaço ficcional – a autora levou, aproximadamente, cerca de três anos para escrevê-lo. E através de uma “escrita de si”, em primeira pessoa, optou pela temática

¹ Título original da Conferência proferida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em outubro de 2025, para obtenção da titularidade em Literatura Portuguesa.

do duplo, ao assumir-se como Martha Freud, através de um sedutor e interminável jogo de espelhos que visa dessacralizar a eminente figura do “Pai” da Psicanálise. Ao rasurar o tradicional gênero autobiográfico, o relato baseia-se no ato de pensar, em que o espaço da interioridade e da afetividade deve ser dito para existir e escapar da censura. Através de uma “Nota Inicial”, a autora revela o objetivo do seu processo de escritura: reconstituir o percurso existencial de Martha Freud, retirando-a da sombra a que foi relegada pela História. Ao sair da obscuridade, a personagem feminina libertar-se-á dos traumas do passado e adquirirá a sua merecida luz, ao vivenciar o “retorno do enterrado”, o que a aproximará da figura da Gradiva e da ninfa warbuguiana teorizada por Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. As reflexões de Leonor Arfuck, presentes em *Memoria y autobiografía: exploraciones en los limites*, permitem-nos afirmar que o romance surge como uma forma não canônica, híbrida e intersticial do gênero autobiografia.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de si; Memória cultural; Autobiografia ficcional; Imagem sobrevivente; Teolinda Gersão; Romance português contemporâneo.

ABSTRACT

Unwritten autobiography of Martha Freud, by Teolinda Gersão, APE Award 2024, a novel based on memory and the art of archiving, resulted from reading, over three and a half years, the correspondence between Sigmund Freud and people very close to him. After carefully delving into the documents – reproduced in quotes within the fictional space – the author took approximately three years to write it. And through a “writing of the self,” in the first person, she chose the theme of the double, assuming herself as Martha Freud, through a seductive and endless game of mirrors that aims to demystify the eminent figure of the “Father” of Psychoanalysis. By revising the traditional autobiographical genre, the account is based on the act of thinking, where the space of interiority and affectivity must be expressed in order to exist and escape censorship. Through an “Initial Note,” the author reveals the objective of her writing process: to reconstruct the existential path of Martha Freud, bringing her out of the shadow to which she was relegated through History. Emerging from obscurity, the female character will free herself from the traumas of the past and acquire her well-deserved light by experiencing the “return

of the buried,” which will bring her closer to the figure of Gradiva and the Warburgian nymph theorized by Didi-Huberman, in *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. The reflections of Leonor Arfuch, existents in *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*, allows us to state that reader will be enthralled by this non-canonical, hybrid, and interstitial form of the autobiography genre.

KEYWORDS: Writing of the self; Cultural memory; Fictional autobiography; Surviving image; Teolinda Gersão; Contemporary portuguese novel

.../ abrir os olhos exige primeiro desarmá-los, despojá-los de todo preconceito e de todo estereótipo, para rearmá-los na sequência, dar a eles essa potência do olhar, logo, de pensamento, que falta aos nossos habituais consumos de imagens (Honesco, 2021, p. 93).

No entanto, este diálogo com as cartas em que agora, com *olhos experientes e lúcidos*, ponho em causa as suas afirmações, nada tem a ver com o modo inocente e desprevenido com que então as lia, com mãos trêmulas e sufocada de lágrimas (Gersão, 2024, p. 115).

Partilhar a vida com pessoas que correm atrás do invisível é proeza que nenhum reconhecimento consegue cobrir (Lídia Jorge *apud* Reis 2025, p. 248).

Determinadas reflexões críticas, presentes em *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*, de autoria de Leonor Arfuch (2013), instigam-nos a ler *Autobiografía não escrita de Martha Freud*, de Teolinda Gersão (2024), obra em que “rostos, vozes e corpos”, já desaparecidos, ao surgirem “plenos de palavras, sustentam autorias, reafirmam posições de autoridade, testemunham o haver vivido ou o haver visto, desnudam suas emoções, rubricam políticas de identidade” (Arfuch, 2013, p. 20). Nesta ficção portuguesa contemporânea, observar-se-á a “reconfiguração dos gêneros canônicos – autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências – que pos-

suem uma historicidade precisa” (Arfuch, 2013, p. 21), assinalada pelas *Confessiones* de Jean-Jacques Rousseau². Ao privilegiar o espaço da interioridade, a partir da presença de sujeitos desejan-tes que, ao decifram-se a si próprios, detêm um olhar para os outros com os quais convivem e para o mundo que os cerca, a consagrada escritora portuguesa contemporânea, através da retórica “escrita de si”, ressalta a interferência da subjetividade presente nos relatos identitários, passíveis de incitarem às seguintes questões: (1) “o sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura?”; (2) “como rememorar um passado ou referir-se a um presente com sua carga simbólica, traumática e ética?”; (3) “como recuperar feitos, ecos, associações, signos e imagens que habitam, desordenadamente, cada ser?”; (4) por que resgatar uma pessoa “não suficientemente reconhecida ou injustamente esquecida”³; e 5) como revisitar uma “imagem sobrevivente”, retida pela memória, ou um “ícone exalado pela cultura” (Capistrano, 2013, orelha)?

Tais questionamentos, inerentes a determinadas reflexões críticas pesquisadas, incitam-nos a escrever sobre a obra escolhida, ressaltando as suas singularidades. Pensamos que o texto ficcional sempre aponta um “caminho” teórico a ser seguido e que cabe ao leitor, através do seu repertório intelectual, estabelecer uma relação entre eles. Este, a princípio, é o nosso modo de tentar interpretar ou de-

² A esse respeito, Arfuch comenta que “o sujeito moderno, despontará, no século XVIII, com as *Confessiones* de Jacques Rousseau, através do espaço da interioridade e da afetividade que deve ser *dito* para existir: a (consequente) expressão pública das emoções e o peso restrito da sociedade sobre elas” serão imprescindíveis (Arfuch, 2013, p. 21).

³ Questões disseminadas ao longo dos diversos capítulos que compõem a obra de Arfuch (2013). Em suas reflexões críticas, a autora incorpora as ideias de Michael Holroyd presentes em *Como se escreve uma vida. Ensayos sobre biografía, autobiografías otras oficiones literárias* (2011).

cifrar um texto literário que, pelo fato de tanto nos seduzir, surgirá entremeado ao nosso discurso.

O próprio título da obra, *Autobiografia não escrita de Martha Freud* (2024), de autoria de Teolinda Gersão, já traz, em si, um deslocamento e um ineditismo de sentido, capaz de insinuar que o relato desta vida não existe ou talvez jamais tenha sido escrito ou sequer “autorizado” ou legitimado. Logo, alguém teria direito a escrevê-lo, devassando intimidades e desvendando segredos? Ao transubstanciar uma figura real e histórica – quase desconhecida – em figura de ficção, a autora portuguesa contemporânea deseja tirá-la da sombra e do esquecimento. E, ao dar visibilidade a ela, busca decifrar a verdade que se encontraria escondida sob os movimentos dos afetos, sentimentos e desejos. A ficcionista, ao assumir a palavra, através de uma “Nota Inicial”, revela o objetivo do seu processo de escritura: reconstituir o percurso de Martha Freud em sua relação com o marido consagrado, retirando-a da sombra a que foi relegada, através de uma voz crítica e credível. Martha, cujo retrato foi trancado na escuridão de um cofre, na época da sua juventude, sairá da obscuridade e adquirirá, ao final da vida (e da narrativa) a sua merecida luz, ao resgatar, através da memória e da reminiscência, o amor sentido por Sigi (Sigmund Freud) e ao desvincular-se da sensação de aprisionamento e posse, da humilhação e dos traumas vividos, durante os anos de convivência, ao lado dele. Ao fingir ser Martha Freud, a autora assume a sua identidade como se fosse um espelho ou um duplo. Ao entretecer diferentes espaços e temporalidades, incorpora a si própria a voz e a identidade pressupostas da outra, e, para ser confiável, baseia-se em álibis de veracidade. Entre eles, destacam-se as cartas trocadas entre a noiva de Sigmund Freud, à época Martha Bernays, e o ainda incipiente estudante de Psiquiatria e futuro eminente “Pai da Psicanálise”. Tal troca de correspondência, que veio a ser publicada em parte, teria ocorrido, precisamente, entre os anos

de 1882 e 1886, o que significa que as pessoas/personagens ainda estavam na faixa dos vinte e poucos anos, inseridas no contexto da era vitoriana que cerceava comportamentos e exigia que sentimentos ficassem, reconditamente, resguardados na interioridade dos sujeitos. Em busca de um relato verossímil, outros documentos foram acrescentados pela autora ao projeto de escrita literária, tais como as cartas de Freud a Eduard Silberstein, Minna Bernays, Wilhelm Fliess e Anna Freud que surgem, inclusive, datadas, além das referências às obras publicadas pelo admirado médico neurologista e psicanalista austríaco⁴. Na “Nota Inicial” – presente no livro – fica clara a proposta autoral: desvendar uma subjetividade de forma objetiva (na medida do possível) e baseada na pesquisa:

o meu ponto de partida, enquanto ficcionista, foi imaginar que Martha desde anos anteriores, mas sobretudo depois da morte de Sigmund, a quem sobreviveu doze anos, pretendeu reconstituir o seu percurso, encontrar-se a si própria e ao complexo e multifacetado homem da sua vida (Gersão, 2024, p. 6).

E, a partir daí, outras questões se delineiam de forma subreptícia: até que ponto os remetentes das cartas dizem “a verdade sobre si” ou fingem ser outros? Como se constroem a si mesmos, uma vez que serão lidos/decifrados pelos outros com os quais convivem? Como escondem os verdadeiros sentimentos e pensamentos sob as palavras escritas no papel ou pronunciadas no dia a dia? Estaremos diante

⁴ Algumas obras de autoria de Freud citadas e, por vezes, comentadas no espaço textual: *Autobiografia* (1925), *A interpretação dos sonhos* (1900, co-autoria com Fliess), *Psicopatologia da vida cotidiana* (1904), “Uma criança espancada” (artigo, cujo tema é a perversão, baseado na infância de sua filha Anna).

de máscaras e de personas? Ou, na melhor das hipóteses, diante de diferentes “verdades”⁵?

Em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, a enunciação discursiva, centrada na primeira pessoa (como não poderia deixar de ser), através da espessura existencial e política da memória – plena de espaços, de sujeitos e de objetos de intimidade – busca resgatar a própria identidade perdida e rasurada diante dos compromissos familiares e sociais. Até então, “figurante numa narrativa alheia” (Gersão, 2024, p. 15), Martha Freud irá assumir-se testemunha de uma época e de si própria, ao ofertar-nos um discurso, em primeira pessoa. Situada em Maresfield Gardens, visa, aos 80 e tantos anos, definir a sua própria identidade e conferir visibilidade àquilo que ficou na sombra da História e, por isso, pronuncia-se:

/ . . ./só quero dizer o que *vi* e *vivi*, os acontecimentos de que fui participante e *testemunha*, voluntariamente ou não. E exijo a liberdade de tocar em figuras consideradas ‘sagradas’, como se fossem ‘oráculos’ de uma religião, e *olhá-las* do meu ponto de vista (Gersão, 2024, p. 15, grifos nossos).

Atentemos para a noção de testemunho (a representação do vivido através da memória)⁶ e para a decisão de um olhar singular e dessa-

⁵ Remetemos à leitura da série de conferências, pronunciadas por Michel Foucault, no Canadá, na Universidade Vitória, de Toronto (1982) e publicadas em *Dizer a verdade sobre si* (2022). Entre as reflexões, “a verdade sobre si mesmo” que “se encontraria escondida sob os movimentos do desejo” do sujeito, e “o deciframento de si” com base no que lhe era interdito.

⁶ A respeito do conceito de “testemunho”, ver Márcio Seligmann-Silva e o capítulo “Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças”, inserido em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (2005). Em um determinado trecho, lemos: “A pessoa que testemunha: a ênfase

cralizante⁷ em relação às pessoas amadas, em que o ato de ver será indissociável do pensamento e do conhecimento adquirido ou presente. Logo, uma vez que “a visão concentra em si a inteligência e as paixões” (Novaes, 1988, p. 9), é este sentido, inevitavelmente, que nos “fará adquirir mais conhecimentos e descobrir mais diferenças”, como já preconizava Aristóteles, na abertura da *Metafísica* (Novaes, 1988, p. 9). Fica claro, desde o início de *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, que olhos amados coexistiram com olhos armados e vigilantes e, por isso, determinadas imagens icônicas viriam a ser desestabilizadas: ao deflagrar o invisível, o olhar atribuído à Martha Freud seria capaz de iluminar o que até então ficara indizível ou escondido nas sombras da História. E, em decorrência disso, a voz que se anuncia na narrativa – que deseja publicar – desvela a sua crise de consciência e receia que a edição venha a ser “rejeitada”, pelo fato de vir a ser considerada “distorcida, falsa, por ventura malévola” (Gersão, 2024, p. 16). “Paralisada, perante uma autobiografia já nascida

recai na testemunha como *testis*, terceiro elemento na cena jurídica, capaz de *com-provar, certificar, a verdade dos fatos*” (Seligmann-Silva, 2005, p. 89).

⁷ Convém deixar claro que, nesta apresentação, não iremos nos deter no processo de dessacralização operado pela voz, em primeira pessoa, de Martha Freud, que terminará desvelando a “verdadeira” personalidade de Sigmund Freud em contato com os outros, os “fantasmas e fantasias” mais íntimos, as “possessões e compulsões”, os “segredos” que nem sempre vieram a público, os vícios e as doenças que o acometeram e a real trajetória amorosa e erótica da sua vida que incluiu, inclusive, a traição à própria mulher com a sua irmã mais nova – Minna Bernays. Vale muito a pena ler o livro, a fim de se observar o que estava “invisível” aos olhos de todos e como delinea-se aqui a noção foucaultiana de *parresía* que significa “a possibilidade, a liberdade, de dizer tudo o que se pensa” e que remete ao “esquema binário liberdade-proibição” (Foucault, 2022, p. 205). A *parresía* torna-se, portanto, ao ocupar um lugar central, na constituição da subjetividade do sujeito, “um dizer-verdadeiro, arriscado, corajoso e por vezes insolente” (Foucault, 2022, p. 11).

morta” (Gersão, 2024, p. 17) e que despertaria sofrimento nas pessoas próximas, Martha Freud decide pelo “silêncio” e pelo “apagamento” (Gersão, 2024, p. 18) e termina por “deitar as folhas” escritas “uma a uma na lareira, com os *olhos* doridos de lágrimas e fumo.” (Gersão, 2024, p. 19, grifo nosso). No entanto, apesar de um possível documento, que não chegou a ver a luz do dia, ter sido destruído, surgirá outra opção como rubrica de identidade: o registro das “memórias que assomam e desaparecem como centelhas fugidias” registradas através do “pensamento fluido, luminoso e sem peso” (Gersão, 2024, p. 21). “Incapaz de “sofrer distorções”, tal registro das coisas vistas e vividas deflagrará uma “sensação de impunidade e de liberdade”, semelhante a “uma música de fundo” (Gersão, 2024, p. 22). Ao optar pelo relato oral, através do pensamento, Martha Freud decide reler as cartas trocadas com Sigi (era assim que lhe chamava) que, à época, “circularam na clandestinidade”, e, ao propor-se a “rever criticamente o que se passou” (Gersão, 2024, p. 24), resolve “reconstruir-se, nesta fase da vida, através de memórias soltas e destroços dispersos do passado” (Gersão, 2024, p. 25). E, a partir daí, o leitor terá contato com o “romance em episódios” (Gersão, 2024, p. 24) – denominação conferida às cartas – que veio a se transformar em “uma espécie de diário factual”, ao qual Freud atribuiu o nome de “*Crónica de Martha, Martha- Cronik*” – relatos a duas mãos, uma espécie de descrição objectiva do que diariamente acontecia (Gersão, 2024, p. 69) a ambos. E, a partir daí, as divergências entre os dois começariam a surgir: Sigi exigia ter apenas acesso, através da leitura, aos fatos ocorridos; enquanto Martha não admitia relatos objetivos desvinculados da emoção. O próprio gênero autobiográfico estará sendo problematizado, uma vez que várias designações, referentes às cartas trocadas, sucederam-se, tais como, “*Diário da Correspondência*”, “*Diário do Hospital*” e “romance” (Gersão, 2024, p. 70) ou ainda “Romances em folhetins ou episódios” (Gersão, 2024, p. 71) que terminarão por viabilizar a “Última entrada na Crónica Secreta” (denominação

conferida ao último capítulo) em que Martha Freud autonomiza-se, aproxima-se de Ariadne – ao tecer um fio que a guiou até sair do labirinto – e desfaz-se ou liberta-se de seu duplo. Ao reintegrar-se à unidade perdida, pronuncia-se: “percorri o meu caminho, Sigi, procurei-me na relação contigo e para além dela, quis saber quem fui, quem sou agora, e como fui sendo até chegar aqui” (Gersão, 2024, p. 413). Logo, a impressão que temos sobre as designações conferidas aos atos de pensamento que se sucederam é imediata: narrativas de índole confessional, autorreflexivas, autorreferenciais, narcísicas e intercambiáveis já viriam a definir as subjetividades em pauta, “as peripécias impensáveis e as inesperadas transformações” (Gersão, 2024, p. 72). E, ao olhar para o outro – agora já morto –, Martha tentou reconstruir a trajetória existencial de Freud desde a época em que era jovem, analisando tal percurso psicanaliticamente: “Sigi estava à procura de si e do seu caminho, e ainda muito longe de encontrá-lo, mas de qualquer modo pressentindo que se irá aproximando dos seus objetivos, por tentativa e erro, com a ajuda de interlocutores privilegiados” (Gersão, 2024, p. 72). E Martha constatava que um deles era exatamente ela.

A partir daí, a memória irá recuperar o tempo passado e a “plenu-tude invisível” – porque não escrita – “de um mundo imperfeito” (Novaes, 1988, p. 10) – pleno de divergências, assinaladas por pontos de vista diferenciados e explícitos nos títulos dos capítulos da “autobiografia” que, ao se basear em documentos verídicos, recria-os e interpreta-os a partir de um distanciamento temporal e de diferenciados conceitos de “verdade”: “Os fantasmas de Sigi nas palavras dele”, por exemplo, alternam-se com “Os fantasmas de Sigi na minha perspectiva”. Observa-se que, na moldura narrativa, criada por Teolinda Gersão, para reconstruir ou visitar as trajetórias existenciais, surgem capítulos com títulos bem sugestivos, passíveis de resumir – no viés de um folhetim – as principais ideias ali disseminadas, e

a trajetória de um problemático relacionamento a dois que envolvia outras tantas pessoas. Vejamos alguns: “Dias felizes”, “Sobressaltos, inquietações e dissonâncias”, “O delírio de posse: Martha é minha”, “Estranhamento e medo”, “O prazer na dor: Torturar-se e torturar quem se ama”, “Uma casa de blocos maciços desmorona-se”. Outros enquadramentos narrativos, por sua vez, assemelham-se a tratados de psiquiatria ou a registros deles, como comprovam os títulos atribuídos aos capítulos: “O teatro de Charcot”, “No campo da sexualidade: homossexualidade, bissexualidade e incesto”, “Lúcifer Amor: o amor e a pulsão de morte”. Nesse último, por exemplo, teoriza-se sobre “o amor perverso, inseparável do desejo de matar ou devorar o ser amado – de o matar dentro de si, para que só ele próprio permaneça”. Trata-se do “impulso de precipitação voluptuosa no abismo” (Gersão, 2024, p. 365), retratado em várias obras literárias admiradas por Freud.

A impressão que temos, ao ler *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, é que estamos diante de uma forma não canônica, mas híbrida e intersticial do gênero, assinalada pela temática do duplo, entendido como o modo de desdobramento do ser ou um artifício em que uma voz que se anuncia, no espaço textual, reveste-se de um espelhamento narcísico assumindo o lugar do outro. Martha Freud, ao olhar para si própria e para o outro com “olhos experientes e lúcidos” (Gersão, 2024, p. 115), e ao dissecar a problemática personalidade de Freud, comenta e analisa diversas obras literárias passíveis de espelham patologias clínicas. A voz de Martha que espelha o processo de análise freudiano torna-se capaz de – sub-repticiamente – incorporar as sagazes interpretações literárias feitas pela autora Teolinda Gersão⁸. Não se pode esquecer de que Freud, “dotado de cultura hu-

⁸ Dessa forma, parece-nos que *Autobiografia não escrita de Martha Freud* reveste-se, também, de um caráter ensaístico, em que “se cruzam várias disciplinas

manística, era um leitor apaixonado e compulsivo” (Gersão, 2024, p. 229) de Sófocles, Cervantes, Goethe, Rimbaud, Mallarmé, Flaubert e Zola, entre outros, inspirações literárias para a clínica psicanalítica. Estaríamos, assim, diante de identidades que se entrecruzam e se espelham, ora de forma clara, ora escamoteada, passíveis de ressaltarem a temática do duplo ou do desdobramento da personalidade, em que o “eu” e o “outro” fundem-se através de um interminável jogo de espelhos. Afinal, não se pode esquecer que “a identificação é uma forma de amor, de desejo de se (con)fundir com ele, de vestir a sua pele” (Gersão, 2024, p. 143).

Em outros momentos da fascinante e tão bem engendrada obra de Teolinda Gersão, “máscaras” e “sombras” não revelarão apenas o desejo de fusão e de identificação com o outro, mas sim de contradição ou contra-dicção – fato ratificado pela utilização de diferentes manchas tipográficas ou recursos gráficos e gramaticais presentes na edição – o redondo, o itálico, o negrito e o uso dos parênteses. No diálogo imaginário e póstumo entre Martha e Sigi, tais recursos tornam-se capazes de referenciar não só sussurros, como também gritos de indignação e de protesto da voz que se autonomiza. Logo, assim como Freud, Martha – a essa altura da vida – também não será capaz de “submeter as suas paixões desordenadas ao severo controle da razão” (Gersão, 2024, p. 140). Até que ponto as pessoas envolvidas na relação amorosa revelar-se-iam “transparentes como o vidro” (Gersão, 2024, p. 165-166), como almejava Freud, ou participavam de “uma espécie de jogo de escondidas, máscaras e sombras, estranhamento e medo que acompanha” (quase) “sempre” (Gersão,

– teorias da linguagem e do discurso, a semiótica visual, a psicanálise, a teoria política, a crítica literária e cultural – trazendo zonas fronteiriças que fundamentam novas questões sem temor ao delineamento dos limites” (Arfuch, 2013, p. 25, tradução nossa).

2024, p. 167) as relações interpessoais? Em cena, o “amor fusional” e a “devoração”, “a rendição hipnótica” e o “estado de “vigília” (Gersão, 2024, p. 198), insinuados inclusive pelas metáforas que visam definir a personalidade de Freud – “leão” e “serpente” – e pelo monograma, impresso num guardanapo de papel, que entrelaça as letras S e M – objeto icônico que surge como extensão do próprio sujeito (Gersão, 2024, p. 198), capaz de assinalar a tentativa de aprisionamento do outro ser envolvido na relação amorosa. Afinal, lemos, grafado em negrito, que “a Psicanálise é portanto um método literário em que o psicanalista é o confessor, que liberta o paciente dos sintomas, depois de ouvi-los” (Gersão, 2024, p. 368). E que, além disso, “o analista busca encontrar nos outros a chave de si mesmo” (Gersão, 2024, p. 382), o que pressupõe o espelhamento ou a reduplicação de identidades inerente à temática do “duplo” que parece sustentar todo o texto contemporâneo. Por isso, em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, Martha questiona-se: “por acaso era eu o seu espelho ou a sua imagem?” (Gersão, 2024, p. 179). Por sua vez, o capítulo que focaliza a morte de Freud ressalta a semelhança entre Freud e Édipo; Anna – a filha de ambos e psicanalista que amparava o pai e acumulava as funções de “mulher-mãe”, possuidora de uma “mão amante” e “herdeira da sua obra” (Gersão, 2024, p. 411) – aproxima-se de Antígona (Gersão, 2024, p. 409-410). Anna, ao ser responsável pela aplicação da injeção de morfina ao pai, em decorrência do cancro na boca, corta – como uma Parca – o fio da sua vida. Freud morre em 1939 e uma “nuvem escura” (Gersão, 2024, p. 15) fecha-se à volta da família. Somente anos e anos depois, Martha resolve “curar as feridas não saradas do passado” (Gersão, 2024, p. 19). E, ao resgatar, através do pensamento, a sua trajetória existencial, amor e ressentimento⁹ se-

⁹ Em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, lemos: “sentia-me subvalorizada, explorada e diminuída até ao limite” (Gersão, 2024, p. 386), o que termina

rão indissociáveis. Afinal de contas, como a sua vida não poderia ser posta entre parênteses, Martha resolve pronunciar-se e subverter o relato canônico referente à vida de Sigi, revelando aquilo que não foi incorporado à sua biografia. E, para isso, por vezes, assimila vozes, metáforas e imagens de outros tempos que, ao revisitar os dilemas da representação trágica, permanecem no inconsciente coletivo. E, como nos aponta Leonor Arfuch, no Prólogo de *Memoria y autobiografía; exploraciones en los limites* (2013),

como em verdade vivimos siempre, en una rutina de gestos y voces y trayectos, com todo el pasado bajo la piel y a flor de lenguaje, para ser despertado por momentos, subitamente, quizá por otra voz, por una circunstancia, por um encuentro. Y luego el decir vuelve a cerrar-se, para permanecer, pero diferente. Es que cada relato transforma la vivencia, la dota de otro matiz. Quizá, de otro sentido. Cada relato anota también una diferencia en el devenir del mundo. Inscribe algo que no estaba. Algo que nunca deja de brotar. Por eso las clausuras sueñan autoritarias. Si ya es tempo de no decir, de terminar con el flujo de la voz. De acomodar el estante de la historia com sus libros numerados. De passar a outra cosa. La experiencia disse que se bien hay temporalidades de la memoria los relatos nunca se acaban. Y hay cosas que no se pueden decir y no se pueden escuchar quizá en el primer momento de la voz. Y si más tarde. Para otros oídos y outra disposición de la atención. Y cuando hablo de la voz no dejo afuera la mirada: aquello que la imagen nos narra y donde el arte juega – com la poesia – su apuesta mayor (Arfuch, 2013, p. 15).

por levar Martha Freud à depressão. A respeito do “ressentimento”, remetemos à leitura de Kehl (2020). Falamos a esse respeito, ao analisarmos o conto “Alice in Thunderland”, de Teolinda Gersão, inserido em *Alice e outras mulheres* (2020). O nosso artigo, intitulado “Alice e o enigma do desejo do outro: “O que ele quer de mim?” – E, assim, ela se livrada desejo de desejar”, encontra-se em Faria (2023, p. 219-246).

Observemos que tais reflexões críticas e analogias, acima referidas, não serão gratuitas na obra gersiana. Logo, parece-nos ser possível correlacionar “a dança dos tempos enterrados”, teorizada pelo filósofo francês e historiador da arte, Georges Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, com o que se passa no espaço autobiográfico e ficcional tão bem engendrado por Teolinda Gersão que pressupõe não só a presença de uma voz, que se manifestará num tempo propício a ser audível, como pressupõe a troca de pares e movimentos, acrescida do eterno retorno de “fósseis sobreviventes” retidos na memória. Há, portanto, em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, o resgate de um viés benjaminiano que impõe uma distância ética, estética, política e poética à narração: aquele em que uma voz subterrânea espera o momento adequado para manifestar-se.

Segundo Didi-Huberman, Warburg, ao focalizar a “sobrevivência como memória psíquica passível de *Verkörperung* – de ‘corporalização’ ou de ‘cristalização’ gestual” –, reflete sobre os “movimentos fósseis” ou “fósseis em movimento” inerentes ao conceito do sintoma no sentido freudiano. Vejamos a sua argumentação a respeito do “retorno do enterrado”:

com efeito, quando um sintoma se manifesta, ele é um fóssil – uma ‘vida adormecida em sua forma’ – que desperta contra qualquer expectativa, se mexe, se agita, se afoba e rompe o curso normal das coisas. É um bloco de pré-história subitamente presentificado, um ‘resto vital’ que de repente ganha vida. É um fóssil que se propõe a dançar ou até a gritar (Didi-Huberman, 2013, p. 295).

E o leitor pergunta-se: não é exatamente isso o que faz Teolinda Gersão, ao (re)criar Martha Freud em sua *Autobiografia não escrita*,

mas antes pensada? O texto gersiano parece revelar-nos a presença de dois princípios concomitantes, o do *retorno do enterrado* (um elemento mnemônico inconsciente, persistente e petrificado como um fóssil, que ressurge na superfície em benefício de uma causa ocasional) e o da *dissociação* (sobretudo a que separa a “impressão” traumática de sua “descarga” sintomática) (Didi-Huberman, 2013, p. 295)¹⁰. Deduz-se, assim, que os “tempos sobreviventes” – até então “sepultados” e “escondidos” bem embaixo da mente e dos passos de Martha Freud durante grande parte da sua vida – ressurgirão, conscientemente, no tempo presente da *Autobiografia*, fazendo tropeçar os cursos da sua história pessoal e o da humanidade. E aquilo que – até então – estava “inconsciente” irá se “traduzir” em uma linguagem corporal e verbal (ela diz o que pensa), através de um relato que a libertará do ressentimento ancorado a um passado traumático – quase totalmente vivido à sombra do marido – e que possibilitará a ela um “andar dançante, quase alado”¹¹ (Didi-Huberman, 2013, p. 299). Em “Última entrada na Crônica Secreta”, lemos: “*não me deixei prender na repetição do mesmo, evolui e transformei-me, de tal modo*

¹⁰ Segundo Didi-Huberman, em 1892, Freud e Breuer, contrariando Charcot, iniciam uma nova teoria do sintoma histerico a que mais tarde viria a ser acrescentada a ideia de que “o presente que surge do fóssil” “inverte qualquer cronologia” e “encontra a sua ancoragem principal na ‘linguagem motora’ dos gestos corporais” (Didi-Huberman, 2013, p. 245).

¹¹ Este “andar dançante quase alado” será inerente não só à *Ninfa* warburguiana, como também à *Gradiva* freudiana – “imagem sobrevivente”, figura que adornava o consultório do psicanalista localizada na parede logo acima do divã. No capítulo “*Leitfossil, ou a dança dos tempos enterrados*”, inserido em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), Didi-Huberman, ao reproduzir fotos da *Ninfa* e da *Gradiva*, tece comentários sobre a origem de cada uma delas e sobre a sua configuração (Didi-Huberman, 2013, p. 293-313).

que, quando a nossa casa ruiu, não sucumbi debaixo dos escombros, já tinha *voado* para fora” (Gersão, 2024, p. 415, grifos nossos).

À Martha Freud será concedido um “duplo poder”, inerente às imagens da *Ninfa* e da *Gradiva* – iconografias femininas tão caras a Warburg e a Freud – que representam “a dupla persistência das coisas sobreviventes: persistência do que resta, ainda que sepultado, por petrificação; persistência do que retorna, ainda que esquecido, por sopros de vento ou por movimentos-fantasmas” (Didi-Huberman, 2013, p. 299). O filósofo francês e historiador da arte, ao comentar sobre as imagens, refere-se a elas da seguinte forma:

ambas emitem um gesto, o encanto particular de um movimento corporal: ambas fazem surgir um *tempo que só é* compreensível através da hipótese psíquica do inconsciente. Ambas, por fim, exigem um *estilo de conhecimento*, uma nova prática da interpretação na qual a atividade severa e estrita da análise deve contar com a interpretação das imagens, a sobredeterminação dos significantes, a disseminação dos sonhos e a associação das ideias (Didi-Huberman, 2013, p. 299).

E, ao deter o seu olhar no gesto-andar “ancorado” e “flutuante”, inerente às imagens da *Ninfa* e da *Gradiva*, o autor desvela o seu “paradoxo figural”, apontando o fato de que ele “reúne a constituição fugaz de um *sintoma* (momento súbito em que o tempo se ‘liberta’) e a constituição fósil do *fetichê* (momento eternizado em que o tempo se ‘bloqueia’)” (Didi-Huberman, 2013, p. 299). E não podemos nos esquecer de que, para Benjamin,

a imagem designa não uma imaginária (*imagerie*), uma *picture*, uma ilustração figurativa. A imagem é, primeiramente, um *crystal de tempo*, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo,

de um choque fulgurante em que o ‘Outrora’ encontra o ‘Agora’, para formar uma constelação (Didi-Huberman, 2015, p. 274).

E, a partir daí, pode-se pensar, como afirma Didi-Huberman, em “algo como uma coreografia dionisíaca da imagem¹² e, por conseguinte, uma metapsicologia do gesto, no qual este seria visto como a ‘matéria prima dos traços mnêmicos’”. Trata-se, assim, de “um *movimento retornante*’ que faz o presente dançar, um movimento presente moldado no imemorial” (Didi-Huberman, 2013, p. 296). E, caso reconhecamos a pertinência desta reflexão em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, poderemos aproximar a presença do duplo – *Leitmotiv* da obra de Teolinda Gersão – da figura da *Ninfa* florentina warburguiana – “um corpo em movimento, como uma encarnação paradigmática do *Leitfossil*, conceito quase musical, melódico e rítmico da petrificação” (Didi-Huberman, 2013, p. 296), capaz de conjugar duas temporalidades contraditórias persistentes: um passado sedimentado e um passado redimensionado e rasurado no presente, marcado pela “fuga de ideias” fixas ou estratificadas. Em síntese, uma *Ninfa*, ao mesmo tempo, *Leitmotiv* do tempo sobrevivente e *Leitmotiv* do tempo movente e histórico.

¹² No Prefácio de *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman (2010), Stéphane Huet, ao referir-se às ideias do autor, define a “imagem” como “a articulação dos signos em significantes visuais e significantes verbais implícitos” (Didi-Huberman, 2010, p. 9) e como “um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados” (p. 17). Em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, de autoria do filósofo e historiador da arte (2015), lemos que “Imagens” são “montagens de temporalidades diferentes, sintomas interrompendo o fluxo normal das coisas. Quando uma imagem sobrevive, a história se desmonta, em todos os sentidos da palavra. Mas, no entanto o tempo se constrói, ele se abre em toda a sua complexidade, em sua montagem de ritmos heterogêneos formando anacronismos” (Didi-Huberman, 2015, Orelha).

A própria *Autobiografia não escrita de Martha Freud* parece assumir o papel da *Ninfa*, uma vez que procurará, incessantemente, responder às seguintes questões que “retornam” sempre: “Quem era Sigi realmente? Quem julgava ele que eu era? E quem era eu, aos meus próprios olhos?” (Gersão, 2024, p. 151). O tempo inteiro observamos, através do relato de índole confessional e memorialístico, o encontro do Outrora com o Agora do seu desvelamento, tão caro a Didi-Huberman. “Ver” e “saber” ou “ver” e “viver” – atos inerentes à Martha Freud que sempre buscou “correr atrás do invisível” – deflagrarão, aos poucos, a visibilidade do que estava oculto. A figura aurática de Sigi/Freud, distante no tempo, é aquela que, ao ser citada, revela-se como uma forma de ir e vir incessante, uma ausência que vai e vem, sob os olhos de Martha Freud e, ao mesmo tempo, fora da sua visão. Freud tornar-se-á, em *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, uma “obra anadiômena de ausência”, para usarmos a acepção de Didi-Huberman presente em *O que vemos, o que nos olha* (2010, p. 148). E, para Martha Freud, “todos os tempos serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados” (Didi-Huberman, 2010, p. 149)¹³. A “aura”, inerente à figura de Freud, não entrará em “declínio”, mas antes será modificada, transformada e deslocada no presente do relato. A sua autora não quer fazê-la “desaparecer”, mas,

¹³ Lembremo-nos do conceito de “aura” legado por Walter Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1936), e que será resgatado por Didi-Huberman, no capítulo “A dupla distância”, inserido em *O que vemos, o que nos olha* (2010): “única aparição de uma coisa longínqua por mais próxima que possa estar”; “trama singular de espaço e tempo, ou seja, um espaçamento tramado como um sutil tecido ou como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede” (Didi-Huberman, 2010, p. 147).

sim, agregar a ela “um desvio” ou uma “inflexão nova”, enfim, “restaurá-la”, na acepção dialética benjaminiana¹⁴.

A imersão consciente na própria subjetividade, através de uma zona fronteira e intersticial que transita entre memória, diário íntimo, autobiografia e performance, permite à Martha Bernays ou à Martha Freud (não importa o nome que a circunscreva a diferentes fases da sua existência), através da “dança dos tempos enterrados”, tornar-se outra e revelar uma outra declinação para a figura aurática de Sigmund Freud. E, Teolinda Gersão, ao dar visibilidade ao que estava obscuro, revela-nos que “toda vida merece ser contada” (Ricoeur, 1983 *apud* Arfuch, 2013, p. 53) e oferta-nos “a iluminação como metáfora do que se descobre” (Arfuch, 2003, p. 53).

Ao final do relato, após elucidar quem ela foi e quem se tornou, ou seja, após fazer as suas “confissões”, Martha rompe com o enclausuramento do espaço da própria casa, sai à rua, caminha entre outros seres e vê que “a luz se foi tornando mais clara e a Primavera desponta nos jardins. O céu tem poucas nuvens, vai ser talvez um dia de sol, e a brisa traz, consigo uma espécie de alegria” (Gersão, 2024, p. 414). E o seu corpo em liberdade e a sua voz – triunfante e sem censuras – dirige-se ao destinatário imaginário do diálogo empreendido. Martha, através de “olhos experientes e lúcidos” encontra-se, com a “esfinge”, ou seja, “consigo mesma” (Gersão, 2024, p. 243), e Freud – a figura icônica e até então sacralizada, publicamente – vem à tona numa inflexão nova. Logo, “máscaras e sombras” personificam-se num relato que se quer inesquecível. Vejamos o final de *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, obra em que Teolinda

¹⁴ Tal reflexão remete a duas fases do pensamento de Walter Benjamin: o “juvenil” (quase marxista) de destruição da aura e o da “maturidade” (quase messiânico) de sua restauração (Didi-Huberman, “A imagem-aura Do agora, do outoro e da modernidade”) (Didi-Huberman, 2015, p. 268).

Gersão simula – como um duplo – dar voz ao pensamento da autora do relato. Ao salvá-la da morte e do apagamento, a autora portuguesa contemporânea, reduplicando-se nela, confere-lhe um olhar iluminado sobre ela própria e sobre o outro, inerente à metáfora esfíngica a ser revelada: “decifra-me ou devoro-te”. E, ao revelar o que ficara escondido ou escamoteado na personalidade de Freud, “uma casa de blocos maciços irá desmoronar-se”. Vejamos o final: “e é com um leve sorriso que ponho um ponto final nesta longa revisitação das nossas vidas. O que quis descobrir foi descoberto, o que de essencial quis dizer foi dito, e não tenho mais nada a acrescentar” (Gersão, 2024, p. 414).

Teolinda Gersão, ao resgatar a figura feminina até então “silenciada e reduzida ao estereótipo de esposa, mãe e dona de casa” (Gersão, 2024, contracapa) confere a ela, como vimos, uma voz própria, e, através do “gosto lúdico da reduplicação e da referencialidade” aproxima-a da imagem sobrevivente da *Ninfa* e da *Gradiva*, ao criar “uma espécie de vertigem, de horizonte infinito”¹⁵ em que duas pessoas – Freud e Martha, que “mutuamente se procuram, encontram e desencontram” (Gersão, 2024, contracapa) – acabam por “se dissolver num diálogo interminável de espelhos” (Coelho, 1997, p. 18).

RECEBIDO: 30/12/2025

APROVADO: 06/02/2026

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los limites*. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. (Sección de Obras de Sociología).

¹⁵ As expressões entre aspas foram retiradas de “O Ensaio em geral”, um dos capítulos de autoria de Eduardo Prado Coelho, inseridos em *O cálculo das sombras* (1997, p. 18-49).

CAPISTRANO, Tadeu. Orelha. *In: 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. Orelha do livro.

COELHO, Eduardo Prado. A seda do lenço (sobre *O Silêncio* de Teolinda Gersão). *In: COELHO, Eduardo Prado. A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria.* Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1994. p. 91-100.

COELHO, Eduardo Prado. O Ensaio em geral. *In: COELHO, Eduardo Prado. O cálculo das sombras.* Lisboa: Edições Asa, 1997. p. 18-49.

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. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.* Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea.* Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023. p. 219 -246.

FOUCAULT, Michel. *Dizer a verdade sobre si.* Organização, introdução e aparato crítico de Henri-Paul Michaud e Daniele Lorenzini. Tradução de SalmaTannus Muchail. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. *In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). O insólito e seu duplo.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 7-14.

GERSÃO, Teolinda. *Alice e outras mulheres.* Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.

GERSÃO, Teolinda. *Autobiografia não escrita de Martha Freud.* 1. ed. Lisboa: Porto Editora, 2024.

HOLROYD, Michael. *Como se escreve uma vida.* Ensayos sobre biografía, autobiografías otras oficiones literarias. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011.

HONESCO, Vinícius Nicastro. *Ensaaios sobre o sensível: poéticas políticas do pensamento.* Belo Horizonte: Àyiné, 2001.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

REIS, Carlos. *Diálogos com Lídia Jorge*. 1. ed. Portugal: Publicações Dom Quixote, 2025.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. 1. ed. Paris: Seuil, 1983.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

MINIBIBLIOGRAFIA

ÂNGELA BEATRIZ DE CARVALHO FARIA é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autora do livro *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea* (Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2023). Atualmente, coordena os seguintes projetos de pesquisa: “A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa dos séculos XX e XXI” e “Literatura e Cinema: olhos amados e ‘olhos armados’ detidos nas imagens”.

Ironia romântica e contemporaneidade: o jogo ficção e realidade em “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, de José Cardoso Pires

Romantic irony and contemporaneity: the game of fiction and reality in “A simple flower in your light hair” by José Cardoso Pires

Camila da Silva Alvarce

Universidade Federal de São Carlos

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1437>

RESUMO

Pretendi, no presente trabalho, analisar o conto “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, do escritor português contemporâneo José Cardoso Pires, propondo uma aproximação entre o modo como a referida narrativa se organiza e o conceito romântico de ironia romântica – enfatizando aspectos importantes como a construção do efeito de sentido de simultaneidade e do jogo ambíguo ficção e realidade. Para tanto, revisei o conceito de ironia na Modernidade, trazendo para a minha reflexão um pouco da construção narrativa do conto “A dama do pé-de-cabra”, do escritor português Alexandre Herculano, e, muito de passagem – apenas no que diz respeito ao modo como os narradores fazem uso da ironia – o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e, ainda, *Pedro e Paula*, do escritor português Helder Macedo. Na segunda parte do artigo, analisei o referido conto, de José Cardoso Pires, objetivando revisar e ampliar, por meio dele, o conceito de ironia romântica, bem como compreender a que tipo de pensamento e de produção de conhecimento a ironia se relaciona na Modernidade e no momento estético-cultural da Contemporaneidade, quando a ironia romântica se associa também à tessitura de narrativas avessas às grandes narrativas e aos relatos totalizantes.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia romântica; Ficção portuguesa contemporânea; Modernidade; Romantismo.

ABSTRACT

In this paper, I intend to analyze the short story “Uma simples flor nos teus cabelos claros” (“A simple flower in your light hair”) by contemporary Portuguese writer José Cardoso Pires, proposing a connection between the way the narrative is organized and the romantic concept of romantic irony – emphasizing important aspects such as the construction of the effect of simultaneity and the ambiguous interplay between fiction and reality. To this end, I revisited the concept of irony in Modernity, bringing to my reflection a little of the narrative construction of the short story “A dama do pé-de-cabra” (“The Lady with the Crowbar”), by Portuguese writer Alexandre Herculano, and also, very briefly – only in relation to the way the narrators use irony – the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, and also *Pedro e Paula*, by Portuguese writer Helder Macedo. In the second part of the article, I analyzed the aforementioned short story by José Cardoso Pires, with the aim of revisiting and expanding, through it, the concept of romantic irony, as well as to understand what kind of thinking and knowledge production irony is related to in Modernity and in the aesthetic-cultural moment of Contemporaneity, when romantic irony is also associated with the weaving of narratives that are averse to grand narratives and totalizing accounts.

KEYWORDS: Romantic irony; Contemporary portuguese fiction; Modernity; Romanticism.

A ironia entre a idealização e a contingência: um breve encontro com as personagens femininas de Alexandre Herculano, Machado de Assis e Helder Macedo

A ironia – recurso estético estudado e conceituado amplamente, sobretudo na segunda metade do século XVIII pelos filósofos alemães, em especial por Schlegel, – além de se constituir como um procedimento amplamente recorrente na literatura ocidental de modo geral, tem sido um recurso estético muito importante para a viabilização de um “modo de funcionar” valioso para a literatura contemporânea portuguesa¹. Efeitos de sentido como o esvaziamen-

¹ Importante sublinhar, na tentativa de recuperar muito brevemente o percurso da ironia, que “em sua origem, a ironia contrasta decisivamente daquela ideia de

to das verdades absolutas, a não resolução de tensões criadas pela própria narrativa e, ainda, a própria tessitura de uma ficção que engendra e faz permanecer a ambiguidade – todo esse traçado tão caro à ficção portuguesa contemporânea – pode ser não apenas favorecido, mas muitas vezes “acolhido” – partejado, dado a ver – pela ironia. Como enfatizei em um outro trabalho:

não é coincidência o fato de que a ironia tenha sido tão pensada pelos filósofos da segunda metade do século XVIII e pelos teóricos do Romantismo, afinal de contas, ao contrário dos Clássicos, que priorizam uma experimentação do mundo pelas vias do que é igual - imitando, perpetuando coisas, pensamentos, ideias, modelos já vistos, já criados – *os Românticos, inaugurando a Modernidade, elegem uma percepção da realidade – e, portanto, da linguagem – que ilumina sempre o diferente, aproximando-se, portanto, de uma assimilação irônica do mundo*. Como sabemos, esse privilégio concedido à diferença relaciona-se intimamente com a paixão pela crítica, que resulta, é claro, nas quebras, descontinuidades, na mudança, enfim, de padrões, de ideias, de pensamentos (Alavarce; Alves; Oliveira, 2025, p. 132, grifo próprio).

urbanidade e de diálogo reflexivo que viria a ter mais tarde com Sócrates (sec. IV a.C.). Mas é com o filósofo grego que o conceito ganha a dimensão e a importância que conserva na posteridade, de modo que o desenvolvimento do conceito de ironia em Schlegel não pode ser separado da personalidade e da influência de Sócrates. Estabelecido pelo filósofo grego para determinar a validade de seus argumentos, a ironia pressupunha a estratégia de ocultar intencionalmente o que se sabia sobre determinado assunto para levar o oponente ao conhecimento da verdade. Todavia, diferentemente da acepção originária do *ieron*, o qual buscava desqualificar o adversário de um modo muitas vezes grosseiro, Sócrates é exemplo de urbanidade, de conversação agradável e respeitosa. É por essa razão que a ironia socrática representa uma nova possibilidade de exteriorização e reflexão filosófica para Friedrich Schlegel, não como um ataque a um suposto adversário, mas como reflexão realizada em conjunto [...]” (Medeiros, 2018, p. 95, grifo próprio).

Logo, como um dos traços mais importantes do Romantismo, a ironia coloca em funcionamento, estruturalmente, um pensamento por disjunção resultante de um olhar que ilumina e elege – em lugar da continuidade clássica – o diferente, o dissonante. Em razão disso, é inevitável a aproximação entre o estudo do Romantismo e a complexa definição da ironia, conceito amplamente estudado e investigado, em especial durante a segunda metade do século XVIII:

é precisamente pelos fins do século XVIII, por causas inerentes ao próprio abalo sofrido pela poética, que a ironia vai conquistar o seu direito de cidadania na literatura. *Não por acaso, a ironia ganha crescente autonomia formal nos alvares da época dita romântica.* Tal independência coincide, afinal, com o momento em que na literatura o autor não só é capaz de se apresentar dentro da obra, como fizera no D. Quixote ou nas comédias de Shakespeare, mas toma consciência (e assume essa consciência no seu modo de fazer literatura) de que *é não só o autor, mas o criador de um ‘organismo’, e não apenas o veiculador de um código mimético que a poética impusera de maneira mais ou menos sistemática* (Ferraz, 1988, p. 19, grifo próprio).

Como um movimento cultural muito amplo, fundamentalmente de um pensamento que se opõe ao racionalismo clássico, o Romantismo perpassa várias áreas do saber, incluindo a História, a Literatura e – sobretudo na Alemanha – a Filosofia. A promessa da emancipação do homem de sua minoridade “isto é, incapacidade de servir-se de seu entendimento sem a direção de outro” (Kant *apud* Bornheim, 2002, p. 78) – herança do Século das Luzes – é assimilada pelos românticos, que reconfiguram essa autonomia do eu de maneira bastante complexa e paradoxalmente ambígua, a começar pelo fato de que o gênio romântico, absolutamente rebelde e livre, ainda anseia pela integração e pela totalidade:

mas a essência do Romantismo, que rejeita o ideal harmônico da visão classicista, reside antes na contradição. Se, de uma parte, ele é presidido por um anseio radical de totalização e integração, numa comunidade quase utópica, de outra, opõe aos padrões de toda sociedade – e não apenas a de Ilustração racionalista – a grande personalidade, o gênio fáustico, prometeico, que não pode ajustar-se a quaisquer limitações e estruturas sociais (Rosenfeld; Guinsburg, 2002, p. 270, grifo próprio).

Logo, em fins do século XVIII, o pensamento romântico, fundamentalmente contraditório, aproxima-se, pois, da ironia – esse recurso que dá conta de viabilizar, estrutural e filosoficamente, o modo romântico de pensar o mundo: um pensar por disjunção, levado às últimas consequências. Como refletem Rosenfeld e Guinsburg na citação anterior, o olhar romântico, absolutamente marcado pela valorização do diferente, do singular e do descontínuo, é presidido ao mesmo tempo por “um anseio radical de totalização e integração”. Logo, não é por acaso que os românticos serão os teóricos de uma ironia bastante singular: a ironia romântica, já tecida ficcionalmente muito antes do século XIX, mas cuja teorização, de fato, se inicia nesse século.

Por conseguinte, se, ao falarmos da Modernidade, temos em mente o início de uma “tradição da ruptura”, no sentido em que nos propõe Octavio Paz em *Os filhos do barro* (2013), podemos compreender a inevitabilidade do diálogo entre o Romantismo e a ironia e, sobretudo, de uma reflexão cuidadosa em torno desse conceito especificamente no final do século XVIII.

Uma vez que a natureza da ironia é basicamente uma “estrutura comunicativa” (Ferraz, 1988, p. 21), entendo que o acontecimento irônico – mantendo em qualquer época o partejar de um pensamento dissonante – pode comunicar leituras muito diversas, de acordo com

o contexto de sua produção, favorecendo, pois, uma vasta dimensão de possibilidades de significação. Logo, diante do estudo da ironia, é fundamental pensar que, de saída, já se parte no mínimo de duas leituras possíveis – e avessas, porque, para se configurar como ironia, essas leituras precisam estar necessariamente em uma relação paradoxal.

Potencializa essa abertura para a diversidade inerente à ironia, o fato de – como uma estrutura comunicativa – ela conseguir viabilizar leituras variadas, sempre divergentes, a depender do momento estético, cultural e histórico em que se insere e ao qual se coaduna. Portanto, a ironia – livre e contingente – não está a serviço de nenhuma ideologia específica, e decorre justamente disso a complexidade do conceito e a consequente dificuldade – e inutilidade – de sua classificação. O que se pode afirmar, com certeza, é que o acontecimento irônico funcionará comprometido com discursos, pensamentos, leituras e, inclusive, lutas diferentes, sempre afinado ao contexto de sua produção.

Nesse sentido, importa pensar – ainda que rapidamente – a que tipo de concepção ou visão de mundo a ironia se vincula na Modernidade (especialmente a romântica portuguesa), e na Pós-Modernidade², considerando a análise do conto “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, de José Cardoso Pires. Após estudos realizados em torno do referido conceito no âmbito da ficção moderna portu-

² Entendendo a ironia como estrutura comunicativa (Ferraz, 1988), quero dizer que, a depender do contexto estético-cultural em que é mobilizada, a ironia estará comprometida com modos diversos de se pensar a realidade e de se produzir conhecimento. Por exemplo, a ironia na pós-modernidade (Hutcheon, 1991) se aproxima da estrutura do pensamento pós-moderno – e o ajuda a viabilizar; na Modernidade, a ironia está comprometida com outra “estrutura” estético-cultural de pensamento e de construção do conhecimento.

guesa³, percebo que o traçado da ironia dá a ver justamente, nesse momento estético cultural, a dissonância já comentada aqui, qual seja, a de um eu absolutamente apartado – em grande medida, por decisão própria – da sociedade na qual vive, abominada por ele (a burguesia), almejando, todavia, a realização de um sentimento de pertencimento e de integração idealizada nessa mesma sociedade, da qual ele se sente tão diverso.

Exemplo dessa dissonância é a personagem Silvestre, do romance *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco (1961). A sua construção está invariavelmente calcada na ambiguidade entre romper com a sociedade de que faz parte e, simultaneamente, ajustar-se a ela, em alguma medida. O episódio em que Silvestre se disfarça de “gênio romântico” é representativo dessa discussão. Nele, a personagem performa alguém que carrega “um vivo tormento de alma”, fingindo, pois, um papel que se diz autêntico ou que, ao menos, tem a ver com a ideia de autenticidade: o de gênio – romântico por excelência – intelectualmente superior e mais sensível que as pessoas comuns (Alavarce, 2013, p. 216). A própria ideia de se fingir “desajustado” para romper com uma sociedade da qual não se gosta (inclusive por sua padronização e carência de autenticidade) é irônica e bastante representativa, portanto, dessa discussão.

Logo, nesse momento estético-cultural do início da Modernidade, atravessado por mudanças profundas histórica, social e filosoficamente, a estrutura irônica – sempre viabilizadora da possibilidade da dissonância e de sua permanência – está muito relacionada à tessitura simultânea de efeitos de sentido de uma autonomia e de uma “dependência”: autonomia de um eu que, como gênio cindido da classe social que lhe deu origem, se sente livre para criar a sua arte,

³ Ver Alavarce (2013).

promovendo rupturas e mudanças profundas no modo de assimilar o mundo – ameaçando padrões clássicos de arte ainda muito arraigados, por exemplo. Ao mesmo tempo, esse gênio rebelado contra todas as regras gerais, “insubmisso a qualquer tentativa de definição [...], força da própria natureza” (Bornheim, 2002, p. 82), anseia por uma explicação totalizante da realidade, empenhando a sua percepção de mundo absolutamente crítica na rasura dos padrões instaurados (religiosos, sociais, filosóficos, artísticos, históricos) para, imediatamente, propor novos padrões que substituam os anteriores. Como reflete Paz,

a modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém, *desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição* que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade (2013, p. 15, grifo próprio).

Na Modernidade e, em especial, na Modernidade romântica portuguesa, a ironia está, pois, implicada com a tessitura de uma ambiguidade inerente a esse momento estético-cultural. De um lado, o sentimento de absoluta liberdade de um eu que, mergulhado no caos criativo e experimentando as (im)possibilidades da linguagem, se coloca como sujeito criador, numa posição hierárquica superior àquela que ocupa a obra de arte, fruto de seu engenho. De outro, a submissão à paixão pela crítica, que não permite que nada se fixe: a única regra é a mudança, que inaugura um novo padrão – tido como melhor – que será também submetido à perspectiva crítica para ser substituído e assim sucessivamente, como nos ensina Paz, ao refletir tão bem sobre a inauguração, pelos românticos, de uma “tradição da ruptura”, ou seja, sobre a abertura para a Modernidade (Paz, 2013).

Podemos apresentar o mesmo paradoxo de outra maneira: consciente de que é possível conceber a linguagem de uma maneira singular – agora como criação de novas possibilidades de pensamento e de construção de conhecimento – o romântico idealiza a viabilidade de uma explicação total para o mundo, por meio de um exercício diferente da linguagem. Portanto, partindo do singular, do descontínuo, do relativo – ideais contrários ao racionalismo clássico – o romântico projeta simultaneamente uma assimilação integral e original da realidade, aproximando-se do conceito clássico da semelhança, que norteou os processos de construção do conhecimento até o final do século XVI (Foucault, 2007, p. 23). A ironia se torna, pois, uma ferramenta estética fundamental para o Romantismo, como também reflete Ferraz:

que mais é isto senão a insistência na expressão do inefável, autêntico paradoxo de uma época que desperta para a consciência da linguagem? Não parece assim tão inusitado dizer-se que *a característica primeira do Romantismo é um assumir da ironia como princípio necessário e inevitável da expressão estética* (1988, p. 19, grifo próprio).

Em “A dama pé-de-cabra” (1851), do escritor romântico português Alexandre Herculano, por exemplo, encontramos uma série de deslizamentos fundamentais de sentido, que destituem do lugar fixo de “verdade” muitas construções discursivas, em especial a religiosa. No sentido em que estamos refletindo, a rasura, nessa narrativa de Herculano, resulta num movimento de queda e imediata assunção de algo diferente – ideia que perpassa toda a modernidade romântica, afinada ao desejo constante de mudança, tão bem pensado e descrito por Octavio Paz (2013), já mencionado aqui.

Desse modo, pelas vias da estruturação irônica do texto, a personagem da Dama sai do espaço fixo de vilã, amaldiçoada, diabrete – de

bruxa voadora dos pés forcados como os de uma cabra – para assumir o lugar da salvadora de todos, benigna, generosa ou, se quisermos, de um “demônio bom”. Ao mesmo tempo em que essa personagem ascende a esse lugar “mais iluminado” da narrativa, a figura religiosa do abade, por exemplo, desce aos infernos, uma vez que é dele – um cristão – que vem a determinação das mortes⁴, inclusive a do próprio Dom Diogo, salvo pela Dama, sua esposa diaba.

No mesmo sentido dessa desconstrução discursiva ou, ao menos, de uma desestabilização dos lugares fixos atribuídos a alguns discursos, o narrador de Herculano abala costumes cristãos rígidos, tornando ambíguas leituras que se pretendiam fixas, determinadas, padronizadas como “regra a ser seguida” – absolutamente o que os românticos não suportam e, em razão disso, atacam. Por exemplo, quando o esperado sentimento cristão de proteção, advindo do sinal da cruz, é relativizado, resultando em algo perigoso.

Logo no início da narrativa, a Dama deixa muito clara a sua condição para se casar com Dom Diogo: ele não poderia jamais persignar-se (fazer o sinal da cruz). Quando isso acidentalmente ocorre – já casados e com filhos – (num almoço em família em que Dom Diogo se assusta com uma briga sangrenta dos cachorros da casa e, tomado pelo vinho, faz o sinal da cruz, exclamando “Aqui anda cousa de Belzebu”), o pior acontece: a Dama sofre uma transformação, vira uma diaba, unhas compridas, cabelos eriçados, e sai da casa voando, agarrada à filha Sol (Herculano, 1851, p. 72).

⁴ “E deu-lhe por penitência ir guerrear os perros sarracenos por tantos anos quantos vivera em pecado, matando tantos deles quantos dias nesses anos tinham corrido. Na conta não entravam as sextas-feiras, dia da paixão de Cristo [...]” (Herculano, 1851, p. 75).

Logo, de maneira análoga ao movimento de ascensão da dama-diabo à condição de heroína (que ocorre do meio para o final da narrativa) e, ainda, da derrocada do abade de seu posto de beatitude para o de um assassino, o ato de fazer o sinal da cruz também sofre um deslocamento de significado importante: da sensação de proteção à sensação de perigo; da invocação simbólica de Cristo à invocação literal do demônio, personificado na personagem da Dama.

Importante notar, pois, que nas narrativas da Modernidade – especialmente a romântica portuguesa, de onde tomei como exemplo o conto “A dama do pé de cabra” – há esse deslocamento decorrente de um olhar que submete à crítica tudo ao seu redor, porque almeja a mudança de significados, de pensamento. O resultado é que “a verdade” (ou a sensação de verdade) se desloca de um ponto extremo a outro, alternando o seu lugar discursivo de existência, mas se mantendo ainda como “verdade”: a dama, diaba, se torna não apenas a heroína, mas aquela que, genuinamente, põe em prática os ideais cristãos de bondade e de amor ao próximo; o discurso religioso cristão é deslegitimado pelo viés da ironia, de modo que o que se crê que protege, desprotege – como o persignar-se; as figuras de referência cristã são desautorizadas pela prática daquilo mesmo que o Cristianismo condena. O próprio contexto que leva a condessa a se transformar na Dama, uma alma em pena, nega a fala do narrador, dita ao final da narrativa: “mas a misericórdia de Deus é grande” (Herculano, 1851, p. 93).

Como essa rasura é tecida ironicamente, está claro que estamos submetidos a pelo menos duas perspectivas distintas e opostas de leitura relacionadas às situações e personagens apresentadas pela narrativa: parodicamente, toda a engrenagem cristã sofre uma crítica pesada que acaba por denunciar a fragilidade dessa organização católica rígida e arbitrária; simultaneamente, a rasura ocorre por

meio da retomada dos próprios signos cristãos, espalhados por toda a narrativa.

Está claro que esse narrador se movimenta ironicamente – e, portanto, submetendo toda a sua percepção de mundo a um olhar que privilegia a tensão, a crise. Ocorre que, como estamos no contexto da Modernidade, o traçado da ironia dá a ver – como não podia deixar de ser – as reverberações da idealização romântica, caracterizada também pela eleição de uma leitura predileta da realidade, considerada “melhor”, hierarquicamente superior – “mais verdadeira”, ainda que momentaneamente – em detrimento daquela para a qual o olhar romântico se volta com o intuito de rasurar e até zombar às vezes, esvaziando essa leitura em termos de importância.

Por conseguinte, na ficção romântica portuguesa⁵, essa perspectiva crítica tão fundamental – na medida em que favorece o partejar de olhares diversos para a realidade – é um movimento muito comum entre os narradores, configurando-se, ainda, como uma crítica bem marcada, que tece de maneira bastante incisiva – sempre irônica – possibilidades de leituras outras, tidas como privilegiadas, e que entrarão no espaço daquelas leituras que, no entender romântico invariavelmente marcado pela mudança, não servem mais e devem, pois, ser destituídas, esvaziadas, abaladas, fragilizadas. Logo, parece-me que há, na Modernidade (em especial a romântica portuguesa), um fazer que, mesmo pelas vias da ironia – ou seja, tecendo-se com base na ambiguidade – almeja conduzir a leitora e o leitor a leituras mais fixas, da ordem de alguma totalização, a leituras mais absolutas.

⁵ Conferir em *O arco de Sant’Ana* (1845), de Almeida Garrett, e em *Coração, cabeça e estômago* (1862), de Camilo Castelo Branco.

Na pós-modernidade, termo usado de maneira recorrente para caracterizar a contemporaneidade⁶, “um período iniciado na década de 60 e 70 do século XX, que já não crê em utopias em relação ao futuro e acostumou-se a duvidar dos supostos benefícios do progresso” (Volobuef, 2008, p. 14), a ironia me parece conceber um outro modo de se pensar a realidade, um modo diferente de assimilação do mundo – se comparado à Modernidade. Funcionando sempre como estrutura comunicativa que coloca em cena um pensamento por disjunção e ilumina paradoxos, diferenças e descontinuidades, a ironia – inserida nas narrativas contemporâneas cujo modo de funcionar é pós-moderno – cria a possibilidade de tantas leituras que, não raro, a leitora e o leitor saem da narrativa com a sensação vertiginosa de ter as mãos vazias – no sentido de não poder (exposto a essa ficção) reconhecer uma leitura “mais válida”, entre tantas possibilidades de interpretação.

Na próxima seção, pretendo refletir sobre os possíveis diálogos engendrados pela ironia na ficção portuguesa contemporânea, tomando como hipótese de trabalho que a análise do conto “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, do escritor português José Cardoso Pires, pode favorecer a ampliação do conceito de ironia romântica, pensado de maneira profunda pelos românticos e pelos filósofos, em especial, na Alemanha, no final do século XVIII.

A ironia é, sobretudo, ferramenta de construção de efeitos de sentido de simultaneidade, como nos explica o escritor português contemporâneo Helder Macedo, acerca de seu próprio processo de escrita literária:

⁶ Importante notar que “[...] o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo (d. Kroker e Cook 1986). [...] aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p. 20).

ironia é aquilo que dá perspectiva. E isso aprendi muitíssimo lendo Machado de Assis, que foi um escritor extremamente importante pra mim. Ironia joga com ambiguidade, não é? Sempre. É uma coisa, mas não é bem assim, porque a ironia traz uma perspectiva diferente ao próprio enunciado. E, portanto, é uma tentativa de dar perspectiva. Em pintura, há perspectiva. Geralmente, em escrita, há menos perspectiva. A perspectiva exige um elemento de simultaneidade. Ao mesmo tempo que se mostra uma coisa, está se mostrando outros elementos dessa coisa (Macedo, 2024, 1 h 29 min – 1 h 30 min).

Ao falar sobre a ironia, o estudioso cita o nosso Machado de Assis, escritor realista e, portanto, inserido cronologicamente na Modernidade brasileira. Como sempre afirma Macedo, há diálogos fundamentais entre a obra dele e a de Machado de Assis, no que diz respeito, sobretudo, ao uso que ambos fazem da ironia e, claro, à tessitura de um pensamento criativo marcado pela descontinuidade e pela provocação crítica. Noto, ainda, uma aproximação importante e frutífera entre Helder Macedo e Machado de Assis no que se refere à tessitura das suas personagens femininas. A diferença que me cabe apontar, rapidamente, nesse momento – por conta da reflexão que estou tecendo – e que pretendo desenvolver mais, posteriormente, é que havendo uma distância de um século entre eles (Machado nascido em 1839 e Helder, em 1935), ambos estão atravessados, como não podia deixar de ser, pelos seus momentos estéticos-culturais.

Logo, se ambos adotam a ironia, quero dizer que, no caso de Helder Macedo – e, ainda, de José Cardoso Pires, cujo conto analiso a seguir –, a ironia é usada como ferramenta para dar a ver, prioritariamente, um tipo de pensamento inclinado a iluminar a simultaneidade de leituras que podem ser construídas, a partir da ficção, sobre quaisquer situações da realidade. Óbvio que o pensamento por disjunção e a ampliação do leque de leituras possíveis é característica da ironia,

como estrutura comunicativa singular, em qualquer tempo. Entretanto, na ficção portuguesa pós 1960 e 1970, esse traçado é levado às últimas consequências, afinando-se ao pensamento contemporâneo e ao próprio entendimento do conceito de pós-modernidade, referido rapidamente há pouco⁷.

Nesse sentido, podemos pensar, de passagem, que existe um salto temporal – que carrega um traçado de pensamento e, portanto, um contorno estético diferente – e que marca, é claro, a construção de *Capitu* e a construção das personagens macedianas Joana e Paula, por exemplo. Se, em *Dom Casmurro* – a despeito dos efeitos de sentido oriundos de uma construção narrativa calcada na dissonância e na ambiguidade – somos compelidos a nos decidir com que parte de *Capitu* ficamos (traiu ou não traiu?), em *Pedro e Paula*, o narrador decide:

mas eu também tenho um problema que preciso de resolver primeiro ou, pelo menos, parecer fazer por isso. *O meu é que tomei partido*: gosto da Paula, apetece-me a Paula, não teria tido os escrúpulos de Gabriel. (...) O que neste momento me apetece é passar o resto do capítulo a construí-la nos mais íntimos pormenores (Macedo, 1999, p. 53, grifo próprio).

Tanto em *Dom Casmurro*, como no conto “Relógio de ouro”, também de Machado de Assis (2001), por exemplo, encontramos com

⁷ Embora este estudo se refira ao período histórico compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, nesta oportunidade não ampliarei a análise para a discussão fundamental em torno da relevância da ironia romântica em obras que problematizam o contexto do Salazarismo na Literatura Portuguesa. Deixo essa ideia para um próximo estudo, por reconhecer que a ironia romântica tem, de fato, um papel significativo nas narrativas marcadas pela ditadura e pela censura, que merecem, pois, ser estudadas nesse sentido de maneira acurada.

narradores que, colocando em dissonância o que se diz explicitamente (a certeza da traição) e aquilo que fica subentendido (a dúvida em relação a isso), deixam muito por conta da leitora e do leitor a possibilidade de uma “narrativa” mais generosa para as personagens femininas. É necessária alguma perspicácia para alcançar, inclusive, a ambiguidade, já que o que está explícito na camada mais superficial do texto pelo narrador machadiano nessas duas narrativas é a certeza da traição: o que pode absolver Capitu não está explícito; quanto à personagem do conto “O relógio de ouro”, é apenas nas três últimas linhas da narrativa que temos acesso ao que houve, de fato, e que acaba por inocentar a personagem – deslocando o ato da traição para o seu marido.

Em Machado de Assis – como na Modernidade –, existe a busca pela “verdade narrativa” que, ironicamente, se desloca de um polo a outro, dependendo do direcionamento do narrador que, inclusive, conduz-nos a acreditar em uma leitura que, depois, leva-nos a crer (também) que é falsa. Um século mais tarde, inserido na contemporaneidade e atravessado por outro modo de produção de pensamento e de conhecimento, o narrador de Helder Macedo abre mão do direcionamento da leitora / do leitor, mobilizando leituras irônicas diferentes entre a “verdade” e a “mentira”: em primeira pessoa do singular, brinca de tomar partido da personagem feminina Paula, colocando-se ao lado de suas personagens, comparando-se a elas (“eu não teria tido os escrúpulos de Gabriel”) e cruzando, pois, a fronteira que supostamente demarcaria a atuação do narrador. Ele não manipula, portanto, mas estabelece um jogo: partindo de uma suposta assumpção da subjetividade, cria a ilusão de que estamos ouvindo a voz do autor “de verdade” e ainda se projeta em Gabriel, declarando-se apaixonado por Paula. É certo que em Machado de Assis notamos inserções parecidas, no entanto, o que quero salientar aqui (com a aproximação entre Machado e Helder) diz respeito mais

à construção irônica das personagens femininas e à postura do narrador em relação a essa construção.

No referido trecho de *Pedro e Paula*⁸, a ambiguidade que se instaura, confundindo os limites entre a verdade e a ficção, aproxima-se do conceito de ironia romântica, largamente pensado pelos filósofos alemães⁹, mas pouco estudado ainda no campo da literatura e da teoria literária. A minha hipótese de pesquisa, inclusive em trabalhos publicados anteriormente¹⁰, é a de que o exercício de reflexão sobre a ficção, dentro dos limites da própria ficção ou, em linhas gerais, o que se convencionou chamar ironia romântica, no fim do século XVIII, é um movimento de reflexão – romântico por excelência – que compõe um tipo de pensamento criativo mais ou menos recorrente na ficção contemporânea portuguesa, dando a ver certo traçado estético-cultural presente no contemporâneo¹¹. Refletindo sobre o conceito de ironia romântica, comenta Ferraz:

⁸ É de fundamental importância sublinhar que o uso da ironia romântica constitui um procedimento amplamente recorrente tanto na Literatura Portuguesa quanto na Literatura Ocidental de modo mais abrangente. No âmbito da literatura portuguesa, em particular, esse recurso pode ser observado em obras de diversos autores consagrados, como Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, Lídia Jorge, José Saramago e António Lobo Antunes.

⁹ Para aprofundamento do conceito de ironia romântica, no sentido de uma recuperação dos estudos realizados pelos filósofos alemães, indico a leitura de “A ironia romântica”, capítulo da obra de Medeiros *Sete lições sobre o primeiro romantismo alemão* (2024), citada nas referências bibliográficas.

¹⁰ Ver: Alvarce (2009; 2014)

¹¹ Fundamental sublinhar que o emprego de procedimentos associados à ironia romântica, na ficção, antecede a sua sistematização teórico-reflexiva que, de fato, se deu no âmbito do romantismo alemão. Autores como Laurence Sterne, em *Tristram Shandy*, fazem uso extensivo desse recurso em sua obra ficcional, ainda que não integrem propriamente o movimento romântico. Do mesmo modo, é possível identificar estratégias irônicas semelhantes em *Dom Quixote*,

assim, a distância do autor (enunciador) em relação à própria obra (ao enunciado) é o necessário risco para, *jogando, falar do jogo, fazendo arte e fruindo essa arte, falar a propósito desse fruir*. Se esse risco é, efectivamente, o que de mais interessante pode encerrar o texto como ficção, não pode ser nem um risco permanente, no qual o texto perderia qualquer significado, nem um risco claramente patenteado, já que, neste caso, se perderia o próprio prazer estético, pela supremacia de um significado sobre os significados irónicos possíveis (1988, p. 42, grifo próprio).

As estratégias narrativas pensadas no sentido de propor uma discussão em torno do fazer literário e de seus (des)limites e, ainda, em torno da própria linguagem – matéria prima desse fazer – e de suas possibilidades e insuficiências, podem ser consideradas um exercício da ironia romântica em qualquer momento estético-cultural. Fica, pois, melhor compreendida a importância da influência do Romantismo não apenas em relação à nova concepção da linguagem e, consequentemente da arte, inaugurada nos fins do século XVIII.

A atuação do pensamento romântico é imprescindível, ainda, no sentido de inaugurar – em grande medida pelo exercício ficcional da ironia romântica – a construção filosófica de um novo modo de conceber o conhecimento, tomada de empréstimo e muito valorizada pela ficção portuguesa contemporânea: a ideia de que as reflexões em torno do que é o conhecimento estão inevitavelmente ancoradas (como tudo o que é atravessado pela linguagem) na dúvida e na ne-

de Miguel de Cervantes. Nesse sentido, embora a ironia romântica se consolide como objeto de reflexão crítica a partir do romantismo alemão e de seus principais teóricos, isso não implica que tal procedimento tenha se originado ficcionalmente nesse contexto histórico-literário. Trata-se, antes, de um recurso mobilizado nas literaturas de diferentes autores ao longo dos séculos.

cessidade inevitável de construção, em detrimento da ideia de “verdade como descoberta” (Rorty, 2007).

Logo, impregnada sempre da ambiguidade romântica¹², ao mesmo tempo em que faz ver a precariedade da linguagem em sua utópica prerrogativa de representação, a ironia romântica ilumina outras possibilidades de dizer – de um dizer mais “cheio”, menos precário, porque mais acolhedor da diversidade. Ela atua, pois, num espaço de tensão: ao assumir a escassez de toda palavra, inclusive a literária –, valoriza essa mesma palavra, como se a única possibilidade de salientar a sua importância (e a sua promessa de dizer) fosse legitimando a sua deficiência. A ironia romântica põe em cena, portanto, projetos literários tecidos pela rebeldia de um eu – em qualquer tempo, um romântico por excelência – que, tomando para si o caráter imperioso e arbitrário de certas “coisas” (como, por exemplo, a contingência da linguagem), segue tentando, construindo, idealizando o ilimitado. Para Ferraz novamente,

esta é [...] uma consequência última da ironia: a procura de uma síntese no que, objetivamente, se apresenta como incompatível. Expressão máxima dessa procura é a tentativa de conciliação dos dois elementos paradigmáticos de uma oposição: o absoluto e o relativo (1988, p. 18).

Seguindo uma lógica dissonante e contraditória, tomo o absoluto como precariedade da linguagem; o relativo, como brecha, como rasura dessa precariedade, corporificada numa linguagem que se faz outra, paradoxalmente, legitimando-se a mesma, incompleta e precária. Ao exercício ficcional desse modo singular de pensamento ou percepção de mundo – filosóficos por excelência – chamamos

¹² Ou impregnada de formas de atualização dessa ambiguidade romântica na literatura de José Cardoso Pires e de Helder Macedo.

ironia romântica; se podemos arriscar uma especificidade da ironia romântica em relação à ironia socrática, é que a ironia romântica, necessariamente, *encena* essa percepção filosófica do mundo – e esse traço é de uma peculiaridade fundadora.

Não é difícil concluir que um conceito assim – ao mesmo tempo representativo e fundador de uma nova percepção do mundo – é muito movediço. Movediço no que diz respeito não tanto à sua teorização, mas especialmente no que se refere à diversidade dos modos de sua tessitura no texto literário, em diferentes momentos estético-culturais – e isso, sim, torna a sua conceituação difícil.

Na ficção, a ironia romântica acontece de maneira bastante clara, como comentamos, quando temos a teatralização do eu, na narrativa, tão ao gosto de escritores como Machado de Assis, Helder Macedo e, ainda, José Saramago. O eu que se encena, a comentar o seu fazer, ao mesmo tempo em que revela a literatura como construção, enfatizando o seu caráter ficcional e provisório, cria um efeito de sentido da ordem da vertigem, ao levar o leitor a experimentar a sensação de ocupar o mesmo espaço-tempo do autor “de verdade”. Em nossas leituras literárias, ao nos depararmos com um narrador que nos fala em primeira pessoa, que nos convoca, enfim, compartilhando conosco as suas ânsias relacionadas àquela narração, experimentamos, pois, – muito mais do que a sensação de verossimilhança – certo efeito de “real”, como se estivéssemos ao lado do autor, do homem de carne e osso, a escrever a sua narrativa.

IRONIA ROMÂNTICA E SIMULTANEIDADE EM “UMA SIMPLES FLOR NOS TEUS CABELOS CLAROS”

Ocorre que a ironia romântica pode acontecer de maneiras menos explícitas, mais elaboradas e eu poderia citar inúmeros exemplos

aqui, de outros trabalhos¹³. Encaminho-me, no entanto, para o conto em questão, “Uma simples flor nos teus cabelos claros” que, para mim, é exemplo significativo de um refinamento singular ligado à presença da ironia romântica. Sobre seu autor, José Cardoso Pires (1925-1998), sabemos que é jornalista, criador de uma ficção com forte apelo visual, tendo muitas de suas narrativas adaptadas para o cinema. Ele abre, em suas narrativas, – e não apenas nesse conto – um espaço para a problematização do fazer literário, e decorre disso a proximidade entre o seu pensamento criativo, tão afinado ao contemporâneo, e o conceito de ironia romântica.

O conto em questão trata, em linhas bem gerais, de um casal que, minutos antes de dormir, passa por um breve diálogo, bastante precário, porque o homem – Quim – está lendo um romance, interrompido o tempo todo por sua esposa, que está incomodada por não se sentir, efetivamente, ouvida pelo marido. Curioso é que o romance lido por Quim aparece, para nós, leitores, representado graficamente em itálico – colocando-nos, a nós, leitores da primeira história, a ler também o romance “com” o personagem.

Se Machado e Helder Macedo, por meio da ironia romântica, dramatizam um eu que discorre sobre o fazer literário, aqui, nós, leitores, encontramos um leitor-personagem que, teatralizado, lê uma narrativa, momentos antes de dormir. Não temos a sensação de estar ao lado do criador a escrever – como em Machado ou em Helder – mas sim, ao lado do leitor a ler, e construindo com ele significados possíveis. Se Machado e Helder, encenando um eu a criar, confundem propositalmente o real e o ficcional nesse jogo – uma vez que, legitimando o ficcional como construção, criam paradoxalmente

¹³ Ver: Alvarce (2013; 2014).

um efeito de sentido de “realidade” – temos, no conto de Cardoso Pires, um movimento parecido.

É como se houvesse duas histórias – a que salta do livro que temos entre os nossos dedos e que, entrando no jogo, sentimos ser “mais real”, e a história lida pelo personagem Quim, grafada em itálico, lúdicamente “mais ficcional”. Encenação: ironia romântica. Nos casos que citamos como exemplo de ironia romântica, nas narrativas de Machado de Assis e de Helder Macedo, há a encenação do momento da enunciação; nesse caso, no conto analisado de José Cardoso Pires, há a encenação do momento da leitura – ambos os momentos efetivamente incapturáveis pela palavra. Nos dois “modos” de acontecimento da ironia romântica, porém, encontramos uma proposta refinada de reflexão sobre o processo de construção do sentido no texto literário, pelo texto literário.

Certamente, o efeito de sentido mais significativo dessa lógica narrativa que se tece a partir da ironia romântica seja justamente essa indistinção entre ficcional e real, a partir da absoluta e indiscutível deficiência da linguagem que, em lugar de representar o real, imitando-o, cria outra realidade – mas que, ao assumir-se como linguagem nesse movimento de ficção, ao assumir-se em sua provisoriade, também cria, paradoxalmente, um efeito de real.

A ironia é, pois, o meio que o eu usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialético entre realidade e ficção. Daí que este diferente modo de fazer literatura expressasse sobretudo a duplicidade, o distanciamento, em súbitas mudanças de tom e de situação, ao mesmo tempo que se apresentava verídico, único, a própria vida (Ferraz, 1988, p. 43).

Curioso perceber que um pensamento criativo organizado assim, por contraste, não deixa nada em uma posição fixa de significado

– pelo menos não em uma posição mais óbvia, mais esperada. Absolutamente tudo se movimenta, tudo se relativiza na narrativa que se tece pela ironia romântica, como se tudo fosse afetado por essa lógica, como num “efeito cascata”. Numa primeira leitura do conto, tendemos a fazer uma análise maniqueísta dos acontecimentos narrados – e, de fato, encontramos propostas de leitura desse conto que vão nesse sentido. Logo, de um lado, um casal da vida “real”, num relacionamento já desgastado pela rotina; de outro, o casal da história lida pelo personagem Quim, vivenciando um momento aparentemente perfeito. “Uma simples flor nos teus cabelos claros” se inicia com uma passagem em itálico, representando a narrativa lida por Quim:

mas a meio caminho voltou para trás, direita ao mar. Paulo ficou de pé no areal, a vê-la correr: primeiro chapinhando na espuma rasa e depois contra as ondas, às arrancadas, saltando e sacudindo os braços, como se o corpo, toda ela, risse (Pires, 1970, p. 143).

Vemos um casal, numa praia abandonada, em clima de romance, completamente sozinhos. Na história que lemos, encontramos Quim, cuja leitura é constantemente interrompida pela esposa, que acaba de se deitar ao seu lado: “marcaste o despertador? Hã? O despertador, Quim. Para que horas o puseste?” (Pires, 1970, p. 143) Mais à frente, na narrativa lida por Quim:

– Mais um mergulho, pedia a rapariga. A dois passos dele sorria-lhe e puxava-lhe pelo braço: – *Só mais um, Paulo. Não imaginas como a água está estupenda. Palavra, amor. Estupenda, estupenda, estupenda. Uma alegria tranquila* iluminava-lhe o corpo (Pires, 1970, p. 144).

E, na sequência, a esposa de Quim:

Quim...

Outra vez?

Desculpa, era só para baixares o candeeiro. Estou a ver que tenho de tomar outro comprimido.

Lê um bocado, experimenta.

Não vale de nada, filho. Tenho a impressão de que estes comprimidos já não fazem efeito. Talvez mudando de droga... É isso, preciso de mudar de droga (Pires, 1970, p. 145).

O conto segue assim, alternando a história que lemos e a história lida por Quim, grafada sempre em itálico. Fica sugerido num enredo o desgaste e, no outro, a espontaneidade. Entre Quim e a esposa, o tédio; na história lida por Quim: romance, aventura, paixão. Noto, ainda, nessa primeira leitura (que tende, propositalmente, a ser dicotômica), a construção de um efeito de sentido de maior realidade na história entre Quim e a esposa, e um efeito de sentido de maior ficcionalidade na história lida por Quim. Afinal de contas, ao colocar em cena o personagem da primeira história a ler uma segunda história, cria-se a ilusão de que a primeira narrativa está mais perto de nós, leitores, enquanto a segunda estaria, nessa perspectiva, mais afastada, tornando-se mais ficcional, menos real.

Sem dúvida, estamos diante do jogo de tensões entre realidade e ficção engendrado pela ironia romântica – jogo este muito favorecido, no conto analisado, pela presença do recurso da *mise en abyme* (Dällenbach, 1979). O espelhamento e a reflexividade oriundos da estrutura de narrativas de encaixe potencializam os efeitos de sentido da ironia romântica, ampliando os espaços da ambiguidade ao colocar não apenas “lado a lado”, mas “uma dentro da outra” narrativas, personagens e situações que – postas em diálogo, tão ao gosto da ironia – oscilam entre semelhança e dessemelhança, proximidade e afastamento, realidade e ficção.

Confundidos os limites entre esses polos aparentemente fixos e opostos, e embaralhadas as certezas em torno do que as narrativas encaixadas propõem, abre-se, ainda, um espaço fecundo para a reflexão filosófica – traço que sempre caracteriza as narrativas que se tecem pelas vias da ironia romântica. Logo, no conto analisado, o procedimento narrativo da *mise en abyme* favorece a tessitura dos efeitos de sentido inerentes à ironia romântica, e esse aspecto pode ser estudado com maior rigor em trabalhos futuros. Como retoma Medeiros:

[...] a ironia romântica é muito mais que uma forma de leitura e compreensão do mundo e da literatura. Em suas duas acepções, seja como desconstrução das certezas epistemológicas no campo do conhecimento, ou, como instância metarreflexiva de uma arte que se vira para dentro de si mesma, a ironia romântica oscila entre os âmbitos do ceticismo em face de qualquer pretensão de verdade universal, e o otimismo com a possibilidade de contemplação do infinito ou absoluto através da arte (Zovko *apud* Medeiros, 2024, p. 60-61);

Nesse sentido, aos poucos – por meio da ironia romântica –, a leitura maniqueísta das narrativas vai abrindo espaço para novos significados: as tensões não marcam apenas a relação entre Quim e a esposa. Há a tessitura de uma ideia de impossibilidade na história do casal da praia; não é possível saber, ao certo, mas Paulo está com pressa, querendo ir embora e ambos tomados de certo entorpecimento: “estavam de mãos dadas, vizinhos do mar e, na verdade, quase sem o verem” (Pires, 1970, p. 145). Ainda:

– Não sei porquê, mas não há agora nada que me meta medo. Nada, Paulo.
Ele olhava-a bem de frente, os cabelos claros e soltos, a boca sem cor, a pele fresca, rija.

- Maria... [...]
 - Desculpa ter-te trazido para aqui. Se quiseres, ou, melhor, se não quiseres, vamos embora.
 - Mas é um sítio admirável. É o melhor restaurante, a melhor praia [...], o melhor tudo.
 - Não, não é isso que eu quero dizer.
- A rapariga pôs-se séria de repente. Reparou que o companheiro tinha a ponta do cigarro entalada nos dedos, que a apertava com as unhas fortemente.
- Sim, disse ela. Eu sei que não é isso. [...]
 - É estranho, mas não sei como te hei-de dizer...
 - Oh, não digas, Paulo. [...]
 - Não é preciso, murmurava ela então. - Eu também tenho pensado nisso muitas vezes. Talvez, sei lá, talvez eu mesma to dissesse (Pires, 1970, p. 156-157).

Se, entre Quim e Lisa, há o desgaste dos dias, da rotina, entre o casal à beira mar parece haver um hiato motivado por algo difícil e tenso que não se disse, mas que se quer dizer ou que precisa ser atravessado pela palavra; um silêncio, como um prenúncio de algo não harmonioso: qual é o objeto do diálogo acima? Maria e Paulo se referem a quê? Aos poucos, vamos percebendo que a história vivida por Quim e Lisa também pode ser lida de maneira diversa: não estaríamos simplesmente diante de um casal normal, minutos antes de eles irem dormir? Não precisamos ler essa história apenas no sentido de um desgaste, mas talvez, simplesmente, como representação da rotina desse casal, sem muitas novidades.

As dicotomias da primeira leitura são, portanto, relativizadas graças a um modo singular de construção estética: opondo, aparentemente, a história que lemos e a história lida por Quim – narrativas que se encontram em encaixe –, e marcando graficamente essa alternância entre os enredos, paradoxalmente, vão se iluminando

também pequenos pontos de confluência entre as narrativas. Há, pois, dissonâncias e incomunicabilidade entre Quim e Lisa; a relação entre Paulo e Maria também revela os seus não-ditos e a sua precariedade. Há um encontro possível entre o casal da praia; e na relação entre Quim e Lisa, tão marcada pelo silêncio e, também, pela interrupção, abre-se um espaço para o inusitado pedido de Lisa ao marido: “acabaste, Quim? Por agora. Contas-ma, Quim? É capaz de contar a história à sua mulherzinha?” (Pires, 1970, p. 157).

Aos poucos, a leitora e o leitor vão se dando conta, portanto, de que essa estrutura comunicativa específica – de duas ficções sendo narradas simultaneamente – é responsável por criar possibilidades de significados diferentes daqueles que ficam expressos de maneira mais evidente. Colocando lado a lado histórias diferentes e que vão se construindo ao mesmo tempo, é inevitável que se estabeleça um diálogo, com a criação (quase) de uma terceira história – que não está grafada ou expressa, mas que é resultado de preenchimentos feitos pelo leitor e leitora que, aproximando as narrativas, notam um pensamento por disjunção que, paradoxalmente, acaba iluminando (des)continuidades, dando a ver outras leituras. Não seria esse, em vários âmbitos, o próprio movimento da ironia – inclusive num aspecto mais formal mesmo, de estrutura comunicativa que estabelece leituras outras, relativizando absolutos, a partir de um pensamento por disjunção?

Importa reconhecer, ainda, nesse sentido, que o conto “Uma simples flor nos teus cabelos claros” traz um leitor-personagem para a cena da narrativa, marcando a sua ação de ler, que se aproxima da experiência de ser leitora/leitor no “mundo real” – sendo, por exemplo, interrompido pela rotina cotidiana como, no caso de Quim, a necessidade de dormir e, por que não, de dar alguma atenção à sua companheira. Se, nos exemplos que conhecemos e que citamos, de Helder Macedo e de Machado de Assis, o leitor está pressuposto –

e convocado – nas ocorrências mais comuns da ironia romântica, quando o narrador se dirige diretamente aos leitores¹⁴, no conto analisado de José Cardoso Pires, o leitor toma corpo no texto ficcional, é personagem protagonista cujo ato de ler nos coloca a par da história de Paulo e Maria, na praia. Essa organização da narrativa, que põe em cena, como personagem, o leitor literário de maneira tão elaborada, corresponde, portanto, a mais uma maneira de aproximação estrutural entre o conto analisado e o próprio funcionamento da ironia romântica. Abaixo, um diálogo entre Quim e Lisa sobre a leitura que ele faz do romance:

Acabaste, Quim?

Por agora...

E é bom o livro?

É uma história de dois jovens apaixonados.

Contas-ma, Quim? [...]

Ora, quase não tem o que contar. É um rapaz que está na praia com uma rapariga. [...]

Depois vão tomar banho. À noitinha, quando o sol está mesmo a desaparecer (Pires, 1970, p. 157).

Ainda temos acesso, portanto, às impressões da leitura de Quim, que não correspondem, necessariamente, às nossas percepções ou às percepções de Lisa. Essa organização narrativa enfatiza, mais uma vez, o processo invariavelmente contingente da construção de sentidos: contingência que marca o movimento das elaborações e criações não apenas em relação ao ato criativo do escritor, mas também, nesse caso, (contingência) que marca o ato da leitura, por meio de um leitor, “autor”, encenado: é a história lida por Quim, grafada em

¹⁴ “Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto” (Assis, 1997, p. 20).

itálico, que abre “Uma simples flor nos teus cabelos claros” e, nesse sentido, fica também marcada a importância que José Cardoso Pires confere a esse jogo tecido por ele.

Portanto, como um modo de exercitar o pensamento que coloca em cena questões que vão além das discussões relacionadas ao campo da literatura, a ironia romântica propõe um tipo de diálogo e um tipo de reflexão que são filosóficos, existenciais. Não por acaso, obviamente, o exercício dessa ironia dialoga muito de perto com o Romantismo e por isso a sua teorização coincide com o surgimento das primeiras ideias românticas. Tal coincidência diz respeito, sobretudo, à constatação – do final do século XVIII – de que a dependência clássica entre a semelhança e o saber precisava de uma elaboração profunda, no sentido da marcação e do acolhimento da diferença nos processos que envolvem o pensar e o assimilar o mundo e a realidade. Tal mudança ampla do entendimento em relação à construção do conhecimento – que marca o início da Modernidade – é muito afim ao movimento de descontinuidade e de contingência engendrado pela ironia romântica, graças, sobretudo, ao seu potencial para instaurar a ambiguidade. Como explica Medeiros, fazendo referência ao estudo de Jure Zovko:

a ironia romântica é muito mais que uma forma de leitura e compreensão do mundo e da literatura. Em suas duas acepções, seja como *desconstrução das certezas epistemológicas no campo do conhecimento*, ou, como instância metarreflexiva de uma arte que se vira para dentro de si mesma, a ironia romântica oscila ente os âmbitos do ceticismo em face de qualquer pretensão de verdade universal, e o otimismo com a possibilidade de contemplação do infinito ou absoluto através da arte (Medeiros, 2024, p. 60, grifo próprio).

Portanto, como pretendi mostrar, aquilo que a ironia romântica significa, (enquanto estratégia pensada pelos românticos e, portanto, romântica por excelência) e o que ela põe em cena – em termos de resultados e efeitos de sentido na literatura –, interessa muito à ficção portuguesa contemporânea, empenhada em tecer a dúvida e o efeito de sentido de simultaneidade, esvaziando o absoluto dos discursos rígidos.

Ao tornar tênue a linha que separa a ficção da realidade, brincando que existe uma diferença entre “o livro lido pelo personagem Quim” e “o livro que nós, leitoras e leitores, lemos” – como se uma história fosse mais ou menos real/ficcional que a outra – o conto “Uma simples flor nos teus cabelos claros” relativiza discursos rígidos e dicotômicos (da ordem da repetição), iluminando a possibilidade do imponderável, mais característico dos entrelugares.

Aproximando-se, pois, do exercício filosófico da ironia romântica e ampliando a discussão em torno desse conceito complexo, – ao propor um fingimento em tantos níveis, seja corporificando o leitor, seja brincando de dar materialidade ao próprio livro lido por Quim, grafado em itálico – José Cardoso Pires faz lembrar aquilo que é tão caro aos românticos e que continua ocupando os teóricos (não apenas da literatura) ainda hoje, na contemporaneidade: o pensamento da arte como autocriação do artista e, em consequência, a assimilação das coisas ao nosso redor por meio de um pensamento que torna simultâneas leituras dissonantes – esse movimento engendra projetos (estéticos, culturais, pessoais...) mais acolhedores de nós mesmos, da nossa imaginação, e daquilo que nos rodeia e a que chamamos “a realidade.”

RECEBIDO: 30/12/2025

APROVADO: 21/01/2026

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila da Silva A representação da representação: lirismo e ironia romântica em *Vícios e virtudes*, de Helder Macedo. *Caligrama: revista de estudos românicos*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 5-22, jan.-jun. 2014.
- ALAVARCE, Camila da Silva *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALAVARCE, Camila da Silva. Ironia e paródia em Coração, Cabeça e Estômago: repensando a literatura portuguesa do século XIX. *Polifonia*, Cuiabá, MT, v. 20, n. 28, p. 204-230, jul/dez., 2013.
- ALAVARCE, Camila da Silva.; ALVES, Julio Miguel Domingues da Silva; OLIVEIRA, Larissa Bistafa Antunes de. Sim, não, talvez: a ironia a construção de efeitos de sentido de simultaneidade em *Pedro e Paula*, de Helder Macedo. *Itinerários*, Araraquara, v. 1, n. 60, p. 131-151, jan.-jun. 2025.
- ASSIS, Machado de. O relógio de ouro. In: BAGNO, Marcos. *Machado de Assis para principiantes*. São Paulo: Editora Ática, 2001. p. 14-22.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Klick editora, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jaco (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 75-111.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, Cabeça e Estômago*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1961.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. "Poétique" revista de teoria e análise literárias: *Intertextualidades*, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUCMinas; São Paulo: Alameda, 2006.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: IN-CM, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HERCULANO, Alexandre. A dama do pé de cabra. In: HERCULANO, Alexandre. *Histórias heroicas*. Edições de Ouro, 1851. p. 69-93.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

MACEDO, Helder. *Uma Conversa entre Camila Alavarce e Helder Macedo*. Entrevistadora: Camila Alavarce. [S. l.]: Canal CECH UFSCar, 19 nov. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rejJX4gu-1I> . Acesso em: 7 mar. 2025.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras / UFMG, 2018.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *Sete lições sobre o primeiro romantismo alemão*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2024.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 15-28.

PIRES, José Cardoso. *Jogos de azar*. [S. l.]: Moraes Editores, 1970.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2007.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jaco. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jaco. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 261-274.

VOLOBUEF, Karin. Modernidade e Romantismo. In: PIRES, Antônio Donizeti; FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (org.). *Modernidade lírica: construção e legado*. Araraquara: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008. p. 13-25.

MINICURRÍCULO

CAMILA DA SILVA ALAVARCE é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar –PPGLit), atuando também na Graduação como professora das Literaturas de Língua Portuguesa. Seus estudos e publicações giram em torno dos diálogos entre a representação literária no âmbito da Modernidade e da Contemporaneidade na Literatura Portuguesa, incluindo o estudo da ironia e de temas correlatos.

**Representações da infância no Rio de Janeiro
no início do século XX: diálogos entre as
crônicas de João do Rio e a atuação do médico
Arthur Moncorvo Filho**

*Representations of childhood in Rio de Janeiro at the
beginning of the 20th century: between the chronicles of
João do Rio and the doctor Arthur Moncorvo Filho*

Marcele dos Santos Ribeiro Malaquias

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

Suely Campos Franco

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

Viviane da Silva Vasconcelos

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

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1426>

RESUMO

O objetivo do artigo é relacionar a questão da infância com a indagação proposta por Margarida Souza Neves acerca das cartografias simbólicas, que parecem estar localizadas nos textos que alguns cronistas formularam sobre a cidade do Rio de Janeiro, em diálogo com as reformas médico-hi-

gienistas que ocorreram na cidade, no início do século XX. As referências foram selecionadas no acervo do Real Gabinete Português de Leitura, por meio de buscas com o descritor “infância”. Nesse levantamento, destacaram-se dois intelectuais que orientaram a pesquisa: o cronista João do Rio (1881-1921), especialmente com o texto *Crianças que matam* (1909), e o médico Arthur Moncorvo Filho (1871-1944), com o *Histórico da proteção à infância no Brasil (1500-1922)* (1927). A análise das produções desses autores sustentou a hipótese de que, à época, a proteção e a assistência à infância constituíam uma urgência social, evidenciando a relevância das investigações nesse campo. Assim a valorização das obras preservadas na Brasileira do Real Gabinete Português de Leitura resultou numa reflexão transdisciplinar do tema ainda hoje urgente e necessário.

PALAVRAS-CHAVE: História da Educação; Infância; Literatura; João do Rio; Arthur Moncorvo Filho.

ABSTRACT

This article examines childhood in connection with Neves’s question about the symbolic cartographies left by chroniclers of Rio de Janeiro, in light of the medical-hygienist reforms of the early twentieth century. Based on sources from the Royal Portuguese Reading Room, the study focuses on João do Rio’s *Children who kill* (1909) and Arthur Moncorvo Filho’s *History of child protection (1500-1922)* (1927). The analysis suggests that the protection and care of children were pressing issues at the time, reinforcing the importance of continued research and offering a transdisciplinary reflection on the enduring urgency of the theme.

KEYWORDS: History of Education; Childhood; Literature; João do Rio; Arthur Moncorvo Filho.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é analisar a questão da assistência e proteção à infância durante as reformas médico-higiênicas que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro, em conjunto com os debates em prol da criança no início do século XX, entre os anos de 1910 a 1920, a partir da indagação proposta por Margarida Souza Neves (1994,

p. 40), em seu texto “O povo na rua um ‘conto de duas cidades’”, a saber: *que cartografia simbólica do Rio de Janeiro nos traz, estes narradores/viajantes-do-tempo que são os cronistas?* Nessa perspectiva, o conceito de cartografia simbólica advém de interfaces que foram representadas pela “cultura das ruas, ou popular, na literatura e na imprensa da época” (Cunha, 2005, p. 34), trazendo uma polissemia de sentidos para a construção da análise.

As obras que balizam as questões são de autoria do cronista João do Rio e do médico Arthur Moncorvo Filho. Neves (1994) aborda as desigualdades na cidade do Rio de Janeiro de forma metafórica, dividindo-a entre o dia e a noite. O dia é representado pelos centros urbanísticos, pelas reformas voltadas para a construção de uma cidade inspirada na *Belle Époque* tropical, letrada, higiênica e moderna. Já a noite é simbolizada pelos morros, pela pobreza, pela infância abandonada, pelos bondes lotados, pelos cortiços anti-higiênicos, entre outros. Nesse contexto, são evidenciadas as representações das infâncias, considerando que:

representar é, pois, fazer conhecer as coisas mediante ‘pela pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e gestos’, ‘por algumas figuras, por marcas’ – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias. Representar no sentido jurídico e político é também ‘manter o lugar de alguém, ter em mãos sua autoridade’ (Chartier, 2002, p. 165).

Para a pesquisa histórica, essas representações ajudam a fomentar os rastros deixados acerca dos ideais, locais sociais, cultura e marcas que aguçam indagações acerca da construção de uma determinada categoria, em particular, a infância. O período escolhido justifica-se por dois momentos históricos: a cruzada em prol da infância desvalida na virada do século XIX para o século XX e, no ano de 1923, a outorga da Lei Orçamentária Federal, que possibilitou a criação de

um Juízo Privativo de Menores tornando Juiz de Menores do Brasil a José Cândido de Albuquerque Mello Mattos (1864-1934)¹.

A trajetória em busca de uma judicialização da infância envolvia principalmente médicos, juristas, filantropos e educadores. Essas ações culminaram na promulgação do primeiro *Código de Menores do Brasil* (1927). Considerando essas questões, os estudos das categorias no trabalho de Prost merecem destaque, pois:

a historicização dos conceitos da história permite, ao circunscrever a relação entre conceito e realidade, pensar situações dadas simultaneamente, de maneira sincrônica e diacrônica, segundo eixo das questões e, ao mesmo tempo, dos períodos, como estrutura e evolução (Prost, 1933, p. 129).

Tensionando a questão conceitual deixada por Prost e o documento do *Código de Menores*, apresentamos a sistematização de uma fonte para categorizar as infâncias à época, sendo:

Categorias das infâncias a partir do *Código de Menores* de 1927.

¹ Além das atividades frente ao Juizado de Menores, foi professor do Instituto Benjamin Constant e do Colégio Pedro II. Casou-se com a dama da assistência Dona Francisca Barroso Mello Mattos (1874-1964), não tiveram filhos. Causou polêmicas à época proibindo que crianças se apresentassem em espetáculos teatrais considerados imorais, ou que não tivessem a documentação autorizando-os, foi afastado do cargo no ano de 1928, devido a essa ocorrência.

Categoria	Definição pelo Código de Menores de 1927
Menor	Art. 1. O menor, de um ou outro sexo, abandonado ou delinquente, que tiver menos de 18 annos ² de idade, será submetido pela autoridade competente às medidas de assistência e proteção contidas neste Código.
Infantes	Art. 14. São considerados expostos infantes até os sete annos de idade encontrados em estado de abandono, onde quer que seja.
Abandono Material e Moral	Art. 26. São considerados abandonados os menores que: § II. Que se encontrem eventualmente sem habitação certa, nem meios de subsistência, devido a indigência, enfermidade, ausencia ou prisão os paes, tutor ou pessoa encarregada de sua guarda. § IV. Que vivam em companhia de pae, mãe ou tutor ou pessoa que se entregue á prática de actos contrários a moral e bons costumes.
Mendicidade e vadiagem	Art. 26. São considerados abandonados: § V. que se encontrem em estado habitual de vadiagem, mendicidade ou libertinagem.
Delinquência	Art. 68. O menor de 14 annos, indigitado autor ou cúmplice de facto qualificado crime ou contravenção, não será submetido a processo penal de espécie alguma; a autoridade competente tomará somente as informações precisas, registrando-as sobre o facto punível e seus agentes, estado physico, mental e moral do menor, e a situação social, moral e econômica dos paes ou tutor ou pessoa de guarda vida.
Trabalho	Art. 101. É prohibido em todo o território da República o trabalho de menores de 12 annos. Art. 102. Igualmente não se póde occupar a maiores dessa idade que contem menos de 14 annos, e que não tenham completado a instrucção primária. Todavia, a autoridade competente poderá autorizar o trabalho destes, quando o considere indispensável para a subsistência dos mesmos ou de seus paes ou irmãos, contanto que receba a instrucção escolar, que lhes seja possível.

Fonte: *Código de Menores de 1927* (Brasil, 1927). Elaboração própria.

Vale ressaltar que essas categorias foram desenvolvidas pensando em vigiar e punir (Foucault, 1987), além do controlar os corpos, tendo como figura central a infância pobre. As punições e sanções para

² Pelos parágrafos terem sido retirados em íntegra do documento do Código de Menores, a linguagem da época foi respeitada neste trabalho.

casos de *delinquência* do *Código de Menores* de 1927 eram impensáveis às crianças de famílias mais abastadas.

Nesse sentido, Bourdieu (2006) sinaliza o conceito de representações, fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, como construções desenvolvidas durante as interações sociais, exercendo influências no sentido, na organização e na percepção social. Os estudos de Bourdieu (2006) colaboram para a compreensão da sociedade carioca mais privilegiada à época, que pensava em isolar a pobreza nos subúrbios, o que remete ao texto *Os excluídos do interior* (Bourdieu; Champagne 2001). Essas reflexões provocam o questionamento de que os lugares sociais que cada indivíduo ocupa foi um projeto previamente pensado, por exemplo, por uma elite dominante.

Nas obras que são referência para essa pesquisa – *Crianças que matam* (1909), do cronista João do Rio, e o *Histórico da proteção à infância no Brasil (1500-1922)*³ (1927), do médico Arthur Moncorvo Filho, que atuava frente às questões da pediatria no Brasil –, notamos as transformações da virada para o século XX na cidade do Rio de Janeiro e retratos da infância na cidade, seja na literatura ou na medicina⁴.

Vale enfatizar que os autores das obras selecionadas para análise também estavam presentes na produção e circulação de periódicos.

³ Ambas as obras que balizam esse trabalho foram pesquisadas, visitadas e estudadas no acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

⁴ A metodologia empregou o cruzamento de fontes primárias e secundárias, correlacionando a literatura da época com a revisão bibliográfica temática, valorizando a pesquisa na biblioteca da Brasiliana do Real Gabinete Português de Leitura. Desta seleção, foram analisados e selecionados 20 livros, que se adequam ao período de recorte selecionado, em que as duas obras supracitadas foram selecionadas para fichamento.

João do Rio, cronista de diversos periódicos⁵, publicizava para além das crônicas, enredos novelescos e roteiros de peças teatrais, era também uma figura que foi frequentemente comentada pela imprensa carioca. Essas várias frentes remontam uma difusão multifacetada da obra do autor. Arthur Moncorvo Filho utilizava os jornais e revistas médicas, de uma maneira em geral, para difundir seus estudos, participações em congressos e laboratórios, com destaque para a *Revista Médica*, *Progresso Médico* e *Gazeta Médica da Bahia*. Uma ação de Moncorvo Filho a se destacar são os *Archivos de proteção à infância*⁶, que divulgava através da imprensa periódica leis, atas de congressos, tratados internacionais e políticas públicas de saúde direcionadas ao trato da puericultura, doenças e moléstias de crianças e adolescentes.

AS CRÔNICAS DE JOÃO DO RIO E ÀS INFÂNCIAS

João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921), mais conhecido pelo seu pseudônimo João do Rio, faleceu jovem, aos 39 anos, solteiro e não deixou filhos. Esse popular jornalista brasileiro é conhecido pelas suas publicações que retratam a cidade do Rio de Janeiro, abordando, com sarcasmo e criticidade, a vida citadina no início do século XX. As temáticas tratadas pelo autor, apesar de não focalizarem a infância, giram em torno de assuntos que dialogam com o tema.

Fato que pode ser comprovado, por exemplo, nas crônicas em que João do Rio apresentava os crimes cometidos por menores de ida-

⁵ Como: *Gazeta de Notícias*, *A Noite*, *A Tribuna*, *O Dia*, *Correio Mercantil*, *Tagarela* e *O Coió*.

⁶ Material acessado e disponibilizado através da pesquisa da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

de⁷. *Crianças que matam* é um caso exemplar desse movimento: “é assombrosa a proporção do crime nesta cidade, e principalmente do crime praticado por crianças! Estamos a precisar de uma liga para a proteção das crianças, como imaginava o velho Júlio Vallés...” (Do Rio, 1909, p. 1).

Júlio Vallés⁸ (1832-1885) foi um jornalista, escritor e político francês. O exercício de retomar os autores como referências à época colaborou para compreender suas influências na escrita, seus posicionamentos e a gama intelectual que compunha sua biblioteca. A citação, oriunda do ano de 1909, já evidencia a necessidade do que o autor chama de uma “liga para a proteção das crianças” (Do Rio, 1909, p. 1), o que, em 1927, se fundamenta como o Juizado de Menores, com o *Código Mello Mattos* (1927).

Crianças que matam, para além de tratar a criminalidade infantil, demonstra como a sociedade da época valorizava os impressos no conjunto de hábitos da vida cotidiana, a leitura dos jornais é presente até no corpo no texto, o que indica a valorização do texto jornalístico como fonte para outras áreas do saber, a exemplo do que nota o pensamento de Brittes (2000):

o periodismo tinha papel ativo no conjunto da vida social, não podendo ser entendido como mero reflexo da sociedade. Assumia uma capacidade de interferir nos processos sociais e gerais, estabelecendo articulações entre o universo do consumo e outras práticas, criando necessidades, e conservando hábitos. As revistas e os jornais não se limitavam a registrar imagens de infância pre-

⁷ Importante salientar que na época a maioridade era dada apenas aos 21 anos de idade.

⁸ Em sua atuação na política, foi considerado um porta-voz dos ideais socialistas. Seu livro de maior sucesso foi o *Le cri peuple*, relançado no ano de 1883.

existentes no social. Eles participavam do fazer social daquelas imagens, operando os parâmetros de um grupo social e reforçando seus valores (Brittes, 2000, p. 163-164).

Essas participações, no fazer social de Brittes (2000), são representadas na crônica quando assumem a forma de diálogo: “vê o jornal. Na Saúde, um bandido de treze anos acaba de assassinar um garotinho de nove. É horrível!” (Do Rio, 1909, p. 1). Captar essas pistas e sinais deixados como leituras de jornais nas escritas reafirma a importância dos periódicos no fazer social da época, assim como demonstra uma valorização do texto jornalístico como fonte para outros textos. O fato de este crime ter sido realizado de menor para menor resulta em uma preocupação dos interlocutores da crônica, que temem que seja um crime que passe impune:

dado o grau de civilização atual, civilização que tem em germe todas as decadências, o crime tende a aumentar, como aumentam os orçamentos das grandes potências, e com uma percentagem cada vez maior de impunidade. Lembra-te das reflexões de Thomas de Quincey na sua pedagogia do crime. É dele esta frase profunda: ‘O público que lê jornais contenta-se com qualquer coisa sangrenta; os espíritos superiores exigem alguma coisa mais...’ (Do Rio, 1909, p. 1).

Thomas de Quincey (1785-1859) foi um escritor inglês que tratava de economia, política, história, filosofia e crítica literária. Todavia, a perspectiva que João do Rio se refere ao autor sinaliza as aproximações com o campo da psicologia, no estudo que realizou sobre as motivações para se cometer crimes e o que poderia ser explicado pela mente humana. Ao final do trecho citado acima, o autor ainda se refere ao público-alvo dos jornais e às publicações sangrentas, que pode estar interligado com o fator do sensacionalismo em busca de

apreender os consumidores por enredos cativantes e que criassem uma tensão que provocava o desejo de consumo.

A reportagem do *Correio da Manhã*, de 4 de novembro de 1912, retrata um assassinato cometido pelo menor Franklin, de 18 anos de idade⁹. A vítima foi um pintor de mais de 30 anos, que reclamou da atitude do menor ao exercitar tiro ao alvo próximo a sua obra. O menor reagiu, não parando, assim o pintor partiu de punhos fechados para o agredir. Quando entraram em luta corporal, os operários separaram os dois. Já no caminho de casa, o menor esperava o operário numa emboscada e o matou com um tiro na nuca. A reportagem é seguida de uma fotografia do menor (Fig. 1):

Figura 1 – Menor assassino.



Fonte: *Menores* [...] (1912, p. 3).

⁹ À época, a maioridade penal no Brasil era fixada nos 21 anos de idade, conforme o *Código Criminal do Império* de 1830. Essa situação se modificou com o *Código de Menores* em 1927, que estabeleceu a maioridade penal em 18 anos. Todavia, mesmo antes do Código de 1927, menores já podiam ir a casas de correção a partir dos 14 anos, baseando-se na tese do discernimento.

A revista *Vida Policial* (1925-1927), apesar de ter tido apenas três anos de existência, circulou na cidade do Rio de Janeiro com casos chamados escabrosos, desde relatos de assassinatos de prostitutas localizadas seminuas, que tiveram suas fotografias publicadas, a pessoas degoladas e partes de corpos publicizadas sem pudor. As infâncias não passaram despercebidas pelo periódico. O menino “Cara de Velho” foi retratado por Camara (2010, p. 64). A caricatura de “Cara de Velho” apresentava um mancebo descalço, fumando cigarro, com cara enrugada, cabelos brancos e aparência envelhecida. Era conhecido na cidade como um pivete que cometia furtos (Ribeiro, 1926, p. 25).

Esse é o retrato dado a uma criança pobre entregue à criminalidade, de apenas 14 anos de idade, nos jornais, como uma figura já conhecida e que amedrontava as ruas. Correlacionar esses casos às ocorrências dos jornais à época sinaliza que havia vida naquelas páginas. As crônicas, apesar de terem também uma característica figurativa, apresentavam aspirações da vida nas ruas no Rio de Janeiro Republicano. Os julgamentos de valor e o racismo estão presentes em toda a obra, assim como o preconceito linguístico, através das expressões e gírias utilizadas pelos mais jovens:

– Boa noite! - Boa noite! – respondeu um pretalhão, erguendo-se com os tamancos na mão. Os outros ficaram hesitantes, desconfiando da amabilidade. – Que fazem vocês aí? – Nós? – indagou um rapazola já de buço, gingando o corpo – Contamos histórias: ora aí tem! Interessa-lhe muito? – Histórias! Mas eu gosto de histórias. Quem as conta? – Isso é costume cá no bairro. Há rapazes que sabem contar que até dá gosto. Aqui quem estava contando era o José, este caturrita... Era um pequeno franzino, magro, com uma estranha luz nos olhos. Talvez matasse amanhã, talvez roubasse! Estava ingenuamente contando histórias... Sertório insistia, entretanto, para ouvi-lo. Ele não se fez de rogado. Tossiu, pôs as mãos nos joelhos... – Era uma vez uma princesa, que tinha uma estrela de brilhantes na testa. A roda caíra

de novo num silêncio atento. A escuridão parecia aumentar, e, involuntariamente, eu e o meu amigo sentimos na alma a emoção inenarrável que a bondade do que julgamos mau sempre nos causa... (Do Rio, 1909, p. 4).

No final de *Crianças que matam*, é deixada a reflexão de que o julgamento prévio, incerto, à primeira vista, pode estar errado. Da mesma forma que Adichie (2019) sinaliza, em *O perigo de uma história única*, a problemática da unicidade da narrativa e a criação de estereótipos que nem sempre são verídicos. Essas reflexões acerca dos preconceitos podem ser percebidas na história de vida de João do Rio, pois o autor sofreu diversos ataques por estar acima do peso, ser pardo e questionarem frequentemente sua sexualidade. Interessante analisar as imagens do autor (Fig. 2) que circulavam pelos jornais:

Figura 2 – João do Rio



Fonte: Vol-Taire (1910, p. 7).

A caricatura de João do Rio traz um retrato de um homem enfadado, sobrelha baixa, olhos pesados, fumando, que ressalta o seu sobrepeso e dá sentido a ares de irritabilidade. Apesar de ser uma figura muito querida na época, os cronistas que se dedicavam a descrever a realidade do subúrbio do Rio de Janeiro chegavam a ser conhecidos como boca do inferno, da mesma forma que as caricaturas expressam sinais, “pistas”, para a história. Os retratos sociais dos intelectuais eram comumente influenciados pela mídia, seja pela repetição da imagem de seu busto, caricaturas, charges e sátiras, essas interlocuções entre gênero textual e política podem ser atreladas à fabricação da figura dos personagens emblemáticos à época (Freire, 2003). Segundo Neves, esses sinais também se manifestam na escrita:

cronistas, autores de contos, novelas e romances e escritores de muitos matizes e origens já - por muitas vezes e maneiras - falaram (e escreveram) do mito da página em branco. Do mito da primeira página que resiste, tão pacífica quanto heroicamente, ao desejo do que pretende marcá-la, modificar sua branca pureza, com os sinais da escrita (Neves, 2006, p. 340).

Esses sinais da escrita a que Neves se refere estão atrelados a uma característica de escrita de cada autor que escolhe performar temáticas específicas, e essas escolhas têm interfaces do cotidiano como práticas de resistência e criatividade (Certeau, 2014).

ASSISTÊNCIA E PROTEÇÃO À INFÂNCIA EM ARTHUR MONCORVO FILHO

O médico pediatra Carlos Arthur Moncorvo Filho (1871-1944), natural do Estado do Rio de Janeiro, foi filho do médico Carlos Arthur Moncorvo de Figueiredo (1846-1901) e Izabel da Silveira Ferreira de Figueiredo. Atuava nas frentes de proteção à saúde da infância. Fun-

dou o Instituto de Proteção e Assistência à Infância (1899) e o Departamento da Criança no Brasil (1919). Formou-se na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (1897), onde a literatura esteve presente em sua trajetória formativa, tendo publicado obras que colocavam a criança em foco, além de ser figura frequente em periódicos científicos¹⁰. Por isso, é considerado um dos propulsores nos tratamentos da infância no Brasil, ao lado do Moncorvo pai.

Moncorvo consolidou sua trajetória como um homem de saúde pública trabalhando em frentes médicas, científicas e filantrópicas nas instituições que criou e nas que atuava em papéis de direção ou como médico pediatra. Em seu itinerário formativo, demonstrou interesse na participação, organização e construções de locais de diálogo acerca da proteção e cuidados para com as infâncias, a exemplo: o Museu da Infância (1922) e os Congressos Brasileiros de Proteção à Infância. Levantar esse breve itinerário formativo do médico constitui uma parte do trabalho, refletindo de acordo com Sirinelli (2003):

as estruturas de sociabilidade variam, naturalmente, com as épocas e os subgrupos intelectuais estudados. Assim, se os ‘salões’, na fronteira entre os dois séculos, constituíram uma casa importante no jogo de ludo dos intelectuais, com suas musas da sociabilidade, eles não figuram mais entre os elementos decisivos que hoje quadriculam e subtendem a intelectualidade. Seria portanto aleatório tentar esboçar uma tipologia desses elementos. Mas, em todo caso, é possível e necessário fazer sua arqueologia, inventariando as solidariedades de origem, por exemplo de idade ou estudos, que constituem muitas vezes a base de “redes” de intelectuais adultos. É lógico, sobretudo no caso dos acadêmicos, remontar a seus jovens anos escolares e universitários, numa idade em que as

¹⁰ Informações retiradas do site da Academia Brasileira de Pediatria. Disponível em: <https://www.anm.org.br/moncorvo-filho/>

influências recebem sobre um terreno móvel e em que uma abordagem retrospectiva permite reencontrar as origens do despertar intelectual e político (Sirinelli, 2003, p. 249-250).

Remontar essa trajetória no caso de Arthur Moncorvo Filho é repensar o itinerário de Moncorvo pai, que era considerado o “Pai da Pediatria Brasileira”, pelo seu pioneirismo no trato com as doenças e proteção à criança pobre. Dialogando com Sirinelli (2003) e Bourdieu (2007), os conceitos de campo intelectual, redes de sociabilidade e capital cultural estão em sintonia na perspectiva de cartografar locais, pessoas e o entrelace social que influenciaram seu percurso na atuação médica e assistencial¹¹.

As obras de literatura de Arthur Moncorvo Filho foram localizadas no acervo Brasileira do Real Gabinete Português de Leitura, sendo: *Das lymphangites na infância e suas consequências*, *These das lymphangites na infancia* e *Histórico da proteção à infância no Brasil (1500-1922)*. Desses livros e teses localizados do autor, destacamos: o *Histórico da proteção à infância no Brasil (1500-1922)*, pela pertinência à temática deste artigo. Da mesma forma, as vastas fontes iconográficas presentes nele, além de seus capítulos, fornecem dados sobre temáticas que vão de doenças à higiene, chegando no processo de escolarização das infâncias.

O *Histórico da proteção à infância no Brasil (1500-1922)*, de autoria do fundador do Departamento da Criança no Brasil, Moncorvo Filho, foi prefaciado pelo advogado Esmeraldino Bandeira (1885-1928),

¹¹ Refletindo na importância do estudo das categorias assinalada por Prost (1933, p. 129), faz-se necessário pensar sobre o que é o intelectual. Para Pierre Bourdieu (1968), o intelectual é um agente social com capacidade crítica entre as relações sociais de políticas e desigualdades. Considera-se neste trabalho um intelectual qualquer indivíduo que busca ou produz conhecimento.

um ano antes de sua morte. Analisamos, neste artigo, a edição do Histórico de Proteção à Infância do ano de 1927, o mesmo ano em que foi publicado o primeiro *Código de Menores do Brasil* (1927), o que apresenta uma culminância dos fatos analisados, assim como a relevância da questão à época.

A seleção desta obra deve-se ao fato de que ela abrange boa parte da história do Brasil, tendo sua periodicidade de 1500 a 1922, nas comemorações do centenário da independência do Brasil. O livro é subdividido em períodos, sendo o primeiro período de 1500 a 1874, onde o autor analisa a sorte da criança no Brasil remoto, um apanhado das obras de higiene infantil neste recorte, a proteção jurídica à infância e à puericultura. O conceito de puericultura pode ser definido como “[...] um conjunto de ações voltadas para a manutenção da saúde e prevenção de doenças e o acompanhamento do desenvolvimento da criança” (Albernaz; Couto, 2023, p. 237). Esse conceito é importante para o desenvolvimento deste trabalho, pois no período acima a pediatria ainda não era pensada no Brasil, sendo sua cadeira formalizada por Arthur Moncorvo Filho, em 1882.

Nesse período inicial do Histórico da proteção à infância no Brasil (1500-1922), Moncorvo Filho buscou elementos para tentar descrever como ocorriam os cuidados com a prole dos tamoios e tupinambás, entre outros povos. Destacam-se o uso de sumos e de ervas no auxílio ao tratamento de moléstias na bexiga, por exemplo. Como as cerimônias de casamento e ritos canibais em que a mulher é levada a comer o próprio filho.

O autor destaca a importância do ensino primário que ocorria naquela época, majoritariamente de influência religiosa, assim como afirma que “[...] sempre foi característico da vida do primitivo povo brasileiro o cultivo do sentimento religioso, tudo era feito, então por amor de Deus!” (Moncorvo Filho, 1927, p. 18). Da mesma forma,

a presença da mulher mais velha, a anciã, também era ressaltada como auxiliadora nos partos.

No ano de 1693, o autor assinala um fato que chama de “A primeira demonstração de interesse do Poder Público pela proteção às crianças no Brasil- Expóstos” (Moncorvo Filho, 1927, p. 19), movimento ocorrido primeiramente na cidade do Rio de Janeiro. Também conhecida como roda dos expostos, era um mecanismo similar a uma catraca de botijão de gás, onde as crianças abandonadas pelas mães eram colocadas do lado de fora e giradas para dentro de uma instituição de amparo.

Esse movimento sugere sigilo no processo de abandono de crianças, como descreve o autor: “as noites de profunda calada, na escura constância das quaes se podia enxergar, a custo, vultos se esgueirando” (Moncorvo Filho, 1927, p. 35). Dessa maneira, Moncorvo Filho descrevia como chegavam as mulheres para a entrega dos bebês. Nesse caso, os menores são majoritariamente infantes, retomando as categorias do Códigos de Menores apresentadas no tópico anterior: “são considerados expostos infantes até os sete anos de idade encontrados em estado de abandono, onde quer que seja” (Brasil, 1927, art. 17). A questão da moralidade é sobressaltada, pensando na ilusão do falso amor:

não só seu perdimo amor as rôlas gemiam. Muitas mulheres eram iludidas por namorados, noivos, e amantes. Parecendo n’alguns casos a immaculidade e em todos a honra, as coitadas se viam de esperanças e sem nenhuma esperança de reparação (Moncorvo Filho, 1927, p. 34).

Essa ilusão do falso amor, na década de 1920, era tratada como o crime de sedução ou de defloramento¹², que infligia diretamente a moral e a honra de meninas menores de idade. Durante a assistência à infância no Brasil, essas questões foram uma lacuna por um longo período de tempo. Quando foi sancionado o primeiro *Código de Menores*, no ano de 1927, nenhum tópico tratava dessa questão. Esses casos eram julgados pelo artigo 267 do *Código Penal* de 1890, considerando: “defloramento de mulher menor de idade, empregando sedução, engano ou fraude” (Brasil, 1890, art. 267), quando o ato foi criminalizado aplicando quatro anos de pena de reclusão, apesar de já ser citado no código de 1930.

O fenômeno “Mulher-homem”, que se popularizou pela imprensa, principalmente pela ocorrência do caso da “Mulher-Homem de Copacabana”. Publicado na coluna *Semana Policial* da revista *Vida Policial* (1925-1927), Jandyra Marques, de 20 anos, foi apreendida e teve que prestar esclarecimentos por andar na rua em trajés considerados masculinos à época, ternos e gravatas, atraindo olhares. Interessante analisar esse caso, pois a jovem, quando mais nova, havia fugido do Juizado de Menores. Sua profissão era empregada doméstica, uma profissão tipicamente feminina (Mulher-Homem [...], 1925, p. 29).

¹² As buscas com o termo defloramento na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, nos anos de 1910 a 1919, assinalam 1.595 ocorrências. Evidentemente nem todos os casos são efetivamente da vida de meninas. Todavia, esse fator ressalta como esse crime era divulgado na imprensa carioca nos mais vastos periódicos, como: *A Noite*, *Gazeta de Notícias*, *O Fluminense*, *Correio da Manhã*, *O Século*, *Jornal do Brasil*, entre outros. Realizando o mesmo exercício de pesquisa nos anos de 1920 a 1929, são localizadas 1.108 ocorrências. O que demonstra uma diminuição de casos entre as décadas. Este resultado pode ter diversos motivos, principalmente por a década de 1920 ter se iniciado com diversas sanções em busca da judicialização das infâncias, assim como as meninas foram criando táticas para fugir dos atentados contra a sua honra.

Uma análise de casos acerca da temática possibilitou perceber que, quando as meninas eram questionadas das motivações para se vestirem dessa forma, respondiam que era para fugir dos crimes contra a honra, dentre eles, o principal, o defloramento.

Já o segundo período, de 1874 a 1899, inicia-se trazendo a criação da obra de Moncorvo pai, da cadeira de Moléstias das Crianças da Faculdade de Medicina na cidade do Rio de Janeiro. Há informações sobre os cursos livres ministrados por Moncorvo pai, os colégios, orfanatos, asilos e associações de amparo à criança, assim como a puericultura. Disserta, igualmente, sobre o ensino público de 1984 em diante. Num comparativo com o primeiro período, essa segunda fase evidencia maiores preocupações com as infâncias e os estabelecimentos de ensino, assim como a preocupação com a instrução, a judicialização e o amparo à infância pobre.

Nesse tópico, a obra de Moncorvo pai é interligada à saúde e à higiene, tratando essas problemáticas em correlação com a saúde pública. A higiene infantil foi uma temática em destaque, ressaltando que o tema era tratado com despreocupação até o ano de 1874, quando Moncorvo pai declarou publicamente o quão alarmante era essa situação. Nesse sentido, começaram movimentos em periódicos e importantes anais de medicina, que publicaram a questão como uma das preocupações da década.

Essa interface dos orfanatos e casas de misericórdia pode ser interligada ao período anterior, já que, na década de 1920, foram criadas diversas instituições que buscavam amparar as jovens mães. Entre elas, a Casa das Mãezinhas (1927), que abrigava meninas menores de idade grávidas vítimas de crimes contra a honra, fundada como uma seção da Casa Maternal Mello Mattos (1925), instituição mãe que recolhia os filhos das mãezinhas e menores abandonados de 0 a 7 anos. A outra seção que também importa nesse enredo é o Recolhimento Infantil Arthur Bernardes (1926), criado para amparar crian-

ças que moravam nas ruas, todavia, nessa seção era organizada a ala médica pediátrica das instituições. Todas as seções se localizavam na Rua Faro, 80, Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

Sobre o Ensino Público, Arthur Moncorvo Filho trata como um acontecimento fundamental o decreto de 15 de outubro de 1827, que “mandou instalar escolas de primeiras letras em todas as regiões do Brasil” (Moncorvo Filho, 1927, p. 121). Vale observar que no centenário deste decreto é lançada a segunda edição do *Histórico da proteção à infância no Brasil (1500-1922)*, assim como a promulgação do *Código de Menores* de 1927, que ocorre na mesma data. Com o decreto, o autor evidencia uma melhora no quesito da instrução popular, assim como capta a ocorrência como uma nova era para o país.

Enfim, o terceiro período, entre 1899 e 1922, trata de suas iniciativas e factos subsequentes, o Serviço Especial de Medicina escolar, as reuniões dos médicos escolares, a inspeção higiênica dos estabelecimentos de ensino, assim como um projeto de lei pensando essa questão, inspeção ocular e articular, vacinação e revacinação, certificados médicos, complicações das doenças e trabalho do museu da infância. Importante notar que esta etapa do livro constitui seu campo iconográfico, ressaltando as imagens dos atendimentos, postos de saúde e plantas dos estabelecimentos. Esse serviço Especial de Inspeção Escolar tem por finalidade:

Art. 1º – Zelar o mais possível pela hygiene das escolas do Distrito Federal, procurando cuidar seriamente da saude dos alumnos e afastar todas as causas de molestia que os ameacem.

Art. 2º – Este serviço funcionará automaticamente sob a imediata jurisdição do prefeito, a quem mensalmente deve ser apresentado um boletim dos trabalhos executados e annualmente um minucioso relatório propondo as medidas julgadas necessárias para o melhoramento da situação dos educandos nos estabelecimentos de ensino do Discricto Federal (Moncorvo Filho, 1927, p. 196).

Esses artigos mostram a correlação do movimento iniciado no período anterior com as políticas públicas. Esse tópico retrata uma série de concretizações da obra de Arthur Moncorvo pai nas experiências de Moncorvo Filho. Evidentemente que, com a ampliação das escolas públicas, a vigilância iria criar táticas e mecanismos para acompanhar as salas de aula com o exercício docente nas práticas de higiene.

Durante a epidemia de gripe espanhola, em 1918, que assolou o Brasil, também foram pensadas instituições que olhassem especificamente para as infâncias. Uma das ações foi um Posto de Socorros de Assistência à Infância sob a diretoria de Moncorvo Filho. Ressaltamos que o autor fez uma publicação considerada emblemática à época, intitulada *O Pandemônio*, de 1918. A obra de Arthur Moncorvo Filho trata das transformações médico-sanitárias que ocorriam à época, reafirmando a importância de sua intelectualidade e intervenções na sociedade que viveu. Suas obras de literatura compõem uma revisão dos estágios de saúde da infância no Brasil, de 1500 a 1922, o que justifica sua relevância e consonância com os objetivos deste artigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho buscou, em seu campo teórico metodológico, tratar da questão das infâncias a partir da produção de dois intelectuais: João do Rio e Arthur Moncorvo Filho. Durante a pesquisa, duas obras dos autores, localizadas no acervo do Real Gabinete Português de Leitura, destacam-se: *Crianças que matam*, de João do Rio, e o livro *Histórico da proteção à infância no Brasil (1500-1922)*, de Arthur Moncorvo Filho.

A análise trouxe a reflexão transdisciplinar acerca da medicina e da literatura no campo da História da Educação e Infância, assim como valoriza as obras dos intelectuais retratados e colabora para a fundamentação do campo.

A urgência desses estudos se revela em notícias difundidas através da mídia contemporânea, como a BBC Brasil (*British Broadcasting Corporation*), que questiona as motivações das obras de João do Rio terem caído no esquecimento¹³. Esse fato está atrelado aos seus livros não circularem tanto quanto os de seus contemporâneos, a exemplo: Lima Barreto. Retomar obras do autor é significativo para a formulação de um exercício de valorização da literatura brasileira e de atualização das obras de João do Rio.

Não podemos desconsiderar as comemorações dos 35 anos do *Estatuto da Criança e do Adolescente* (ECA), publicado em 13/07/1990, que é oriundo de uma das revisões feitas ao *Código de Menores* de 1927. A questão da judicialização da infância continua em destaque, sendo suas legislações revisadas periodicamente, assim como a preocupação em proteger e amparar a infância abandonada. A relevância do estudo se perfaz na discussão interdisciplinar que passeia pelos campos da literatura, história, direito e educação comporem uma reflexão acerca da infância e da urgência na busca de solucionar uma problemática que percorre décadas da história do Brasil.

RECEBIDO: 05/11/2025

APROVADO: 22/01/2026

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALBERNAZ, Antonio Luiz Goncalves; COUTO, Maria Cristina Ventura. A puericultura no SUS: o cuidado da criança na perspectiva da atenção integral à saúde. *Saúde Debate*, Rio de Janeiro, v. 46, n. Especial 5, p. 236-248, dez. 2022.

AZEVEDO, Fabiano Cataldo de. A doação da biblioteca João do Rio ao Real Gabinete Português de Leitura: aspectos de uma história pouco

¹³ Ver: Bernardo (2024).

conhecida. *Perspectivas em Ciência da Informação*, [S. l.], v. 15, n. 3, p. 233-249, set.-dez. 2010.

BERNARDO, André. Por que a obra de João do Rio, apesar de sua enorme popularidade, caiu no esquecimento? *BBC News Brasil*, Rio de Janeiro, 9 out. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cp3w85d5xdjo#:~:text=Fim%20do%20Que%20Hist%C3%B3ria!,ou%20mandou%20coroa%20de%20flores>. Acesso em: 27 mar. 2026.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean et al. (orgs.). *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro, Zahar, pp. 105-145, 1968.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados da capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. (org.) *Escritos de educação*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre; CHAMPAGNE, Patrick. Os excluídos do interior. In: BOURDIEU, Pierre (coord.). *A miséria do mundo*. Trad. M. S. S. Azevedo et al. 4. ed. Petrópolis: Vozes, p. 481-486, 2001.

BRASIL. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Promulga o Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 13 out. 1890.

BRASIL. [Código dos Menores]. *Decreto n. 17.943-A de 12 de outubro de 1927*. Consolida as leis de assistência e proteção a menores. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1927. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1911929/d17943a.htm. Acesso em: 27 mar. 2026.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal.

BRASIL. Constituição (1934). *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil*. Rio de Janeiro, 1934.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, ano CXXVIII, n. 135, 13 jul. 1990.

BRITTES, Olga. *Crianças de revistas (1930-1950)*. São Paulo: Educação e Pesquisa, 2000.

CAMARA, Sônia. *Sob a guarda da república: a infância minorizada no Rio de Janeiro da*

década de 1920. Rio de Janeiro: Quartet, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CUNHA, Leonardo Moreira da. *Selvagens, atreadores e belos: a ambigüidade nas representações dos grupos carnavalescos populares pela imprensa carioca do início do século XX*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005. 133p.

DO RIO, João. *Crianças que matam*. Cinematographo, 1909.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência na prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FREIRE, Américo. A fabricação do prefeito da capital: estudo sobre a construção da imagem política de Pereira Passos. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 142-158, maio/ago. 2003.

MENORES assassinos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 5.026, p. 3, 4 nov. 1912.

MONCORVO FILHO, A. *Histórico da proteção à infância no Brasil (1500 – 1922)*. Rio de Janeiro: Empresa Graphica Editora, 1927.

MULHER-HOMEM. Toda “almofadinha” Jandyra passeava pela praia. *Vida Policial*, Rio de Janeiro, ano I, n. 38, p. 29, 28 nov. 1925. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=342246&pasta=ano%20192&pesq=%22Jandyra%22&pagfis=1871>. Acesso em: 27 mar. 2026.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. História intelectual e história da educação. *Revista Brasileira de Educação*, [S. l.], v. 11, n. 32, p. 340-345, maio/ago. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/wwYZTL66g7xszgYkNq m4DQw/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 27 mar. 2026.

NEVES, Margarida Souza. O povo na rua um “Conto de duas cidades”. In: PECHMAN, Robert M. (org). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994, p. 134-155.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre história*. Paris: [sn], 1933.

RIBEIRO, J. Paula. O “cara de velho”. *Vida Policial*, Rio de Janeiro, ano II, n. 49, p. 25-26, 13 fev. 1926.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003, p. 231-270.

VOL-TAIRE. Almanach das Glorias – IV – João do Rio. *Careta*, Rio de Janeiro, ano III, n. 103, p. 7, 21 maio 1910.

MINICURRÍCULO

MARCELE DOS SANTOS RIBEIRO MALAQUIAS é Mestranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação Processos Formativos e Desigualdades Sociais da Faculdade de Formação de Professores da Faculdade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP), onde também cursou Graduação em Pedagogia. É integrante do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa de História da Educação e Infância (NIPHEI). Bolsista João do Rio do Real Gabinete Português de Leitura.

SUELY CAMPOS FRANCO é Doutora em *Études Portugaises, Bresiliennes et de l’Afrique Lusophone* (Paris 3/Sorbonne Nouvelle) e Doutora em História (UFMG). Dedicou-se a pesquisas sobre circularidades culturais e musicais no mundo luso-brasileiro e entre a França e o Brasil. Foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal) e é pesquisadora membro do PPLB – Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (UFRJ/CNPq – Brasil).

VIVIANE DA SILVA VASCONCELOS é Professora Associada de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É procientista (UERJ) e Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE/Faperj). Possui Graduação em Comunicação Social (Jornalismo), em Filosofia e Letras (Português/Italiano). Cursou Mestrado em Literatura Portuguesa e Doutorado em Literatura Comparada (UFF). Realizou estágio de pós-doutorado na Universidade Federal da Paraíba (2023). Integra o Conselho Editorial da Revista Matraga. Faz parte do Polo de Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras, do Real Gabinete Português de Leitura.

“Na pele nova não será inscrita a experiência verde e limosa”: a escrita inventiva de Maria Isabel Barreno em *Os outros legítimos superiores* (1970)¹

*“The green and slimy experience will not be inscribed on the new skin”: the inventive writing of Maria Isabel Barreno in *Os outros legítimos superiores* (1970)*

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos / FAPESP

Penélope Eiko Aragaki Salles

Universidade Federal de São Carlos / CAPES

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1428>

RESUMO

A partir de alguns pressupostos levantados por Eduardo Prado Coelho (2004) e Isabel Allegro de Magalhães (2002), pretendo analisar o romance de Maria Isabel Barreno, *Os outros legítimos superiores* (1970), gestado e escrito ao longo da década de 1960, demonstrando como a escritora portuguesa, nesse período de intensas inovações no cenário literário, pro-

¹ Texto resultante de pesquisa realizada no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP (2023/06790-5).

curou outras formas de criar ficção, inserindo-se no percurso inventivo deste período.

PALAVRAS-CHAVE: Década de 1960; Escrita de autoria feminina; Inovações narrativas; Hibridismo; Maria Isabel Barreno.

ABSTRACT

Based on some assumptions raised by Eduardo Prado Coelho (2004) and Isabel Allegro de Magalhães (2002), I intend to analyze Maria Isabel Barreno's novel, *Os outros legítimos superiores* (1970), conceived and written throughout the 1960s, demonstrating how the Portuguese writer, in this period of intense innovations in the literary scene, sought other ways of creating fiction, inserting herself into the inventive path of this period.

KEYWORDS: 1960s; Female authors writing; Narrative innovations; Hybridity; Maria Isabel Barreno.

Este texto é para Luci Ruas (*in memoriam*), pelo tanto de uma saudade que não cessa e pela memória afetiva de amor à literatura. Meu sincero e comovido reconhecimento.

Para as mulheres, historicamente privadas do poder simbólico da autoria e da autoridade cultural, a construção de uma subjectividade coerentemente poética e feminina afigura-se como um objetivo pelo menos tão urgente como a desconstrução do sujeito monolítico e autoritário que tem preocupado os seus irmãos em literatura e teoria (Klobucka, 2009, p. 70).

A tentativa de resignação da mulher a um destino biológico – serás mãe, provavelmente, portanto trata de ser mãe, com dores e sacrifício, e nada mais – não é igualmente estranha? Que outros exemplos conhecemos no género? Bastante pelo contrário, toda a atividade do ser humano tem sido uma luta contra o seu destino biológico (Barreno, 1972, p. 91).

Observada de forma ampla e global, a década de 1960 constitui um dos períodos mais marcantes da história ocidental, seja no âmbito de ocorrências políticas que influenciaram os caminhos futuros, seja no campo das experimentações estéticas, abrindo um horizonte frutífero de novas incidências nos mais distintos campos das artes. Basta verificar, por exemplo, que, mesmo numa perspectiva muito breve, não são poucos os eventos que se incluem nessas duas categorias e que podem facilitar uma compreensão dimensional deste período.

No primeiro caso, podemos lembrar a crise dos mísseis cubanos em 1962; o recrudescimento da Guerra Fria (e a transposição para o cinema das aventuras de espionagem de James Bond, personagem criado por Ian Flemming, que bem representa as forças em oposição durante este contexto); os movimentos estudantis e trabalhistas deflagrados pelo maio de 1968, em Paris (Dreyfus; Marx; Poivedin, 1996; Hobsbawm, 2003); a efervescência dos movimentos feministas e ligados aos direitos das mulheres, seja no mundo, seja mais especificamente em Portugal (Ergas, 1995; Tavares, 2011); a revolta de Stonewall, em Nova Iorque (Aldrich, 2006); a explosão das Guerras de Libertação nos países africanos ocupados por Portugal (Ribeiro, 1999); o início da ditadura militar no Brasil (Gaspari, 2014); além de outros fatos relevantes na década de 1960, fato é que todos eles dão uma ideia da turbulência política e da complexidade das relações geopolíticas deflagradas no período em questão.

Já no âmbito estético, podemos destacar a impulsão dos movimentos da contracultura, da *Pop Art* e da música minimalista (Vallaud, 1990); o surgimento do Cinema Novo e do Tropicalismo, enquanto formas de resistência à ditadura militar no Brasil (Hollanda; Gonçalves, 1987); a consolidação do *nouveau roman* e a impulsão da *Nouvelle Vague*, na França (Vallaud, 1990); o surgimento de Maio de 61, no campo da poesia portuguesa (Silveira, 1986), e a própria desagre-

gação do grupo surrealista (preconizada já na década de 1950), com algumas incidências esparsas na literatura em Portugal (Marinho, 1987; Reis, 2005). Todos estes dados contribuem para perfilar a profusão e a efervescência culturais emergidas ao longo da década de 1960, período a que Eduardo Prado Coelho (2004) irá designar não só como “uma catadupa de acontecimentos”, mas também, “uma das fases intelectualmente mais estimulantes e produtivas da segunda metade do século XX” (Coelho, 2004, p. 69).

No tocante à ficção portuguesa contemporânea, é preciso destacar a importância do ano de 1968, momento em que, segundo Ana Paula Arnaut (2002) e Carlos Reis (2005), pressente-se a inserção de algo novo nos universos da escrita: o Post-Modernismo, vislumbrado a partir da publicação de *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Ora, se a

rearticulação da narrativa e das suas categorias fundamentais, a uma espécie de desagregação do romance, enquanto género internamente coeso, em crescente combinação com o culto da dispersão discursiva, incidindo [...] sobretudo no plano temporal (Reis, 2005, p. 246) (,)

se a perda de nitidez das personagens (Reis, 2005) e se a grande problemática dos romancistas reside na “dificuldade em dar forma romanesca a esse mundo cada vez mais vazio de crenças e mais repleto de fluidas experiências e vivências” (Arnaut, 2002, p. 33), para além de outros aspectos, não será incoerente inserirmos dentro das marcas deste movimento no cenário português outros nomes neste elenco post-modernista, como, por exemplo, Augusto Abelaira (com *Bolor*, 1968); Natália Correia (com *A Madona*, 1968); e, é claro, Maria Isabel Barreno (com *Os outros legítimos superiores*, 1966-1969).

Ao abordar o segundo romance de Maria Isabel Barreno, não quero com isto defender a sua ligação ao post-modernismo ou categori-

zá-la como uma escritora post-modernista, ainda que tal caminho de leitura seja possível. Antes, o objetivo aqui é analisar *Os outros legítimos superiores* como uma narrativa extremamente inventiva e devidamente inserida neste período de grande efervescência cultural em Portugal. E vale lembrar que se o nome da autora ficou definitivamente gravado na história literária ocidental pela reconhecida parceria com Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, na autoria das *Novas cartas portuguesas*, nunca será demais lembrar que, das “Três Marias”, ela é a que menos possui textos críticos a respeito de sua obra. Tirando as *Cartas* de 1972, o interesse sobre a sua produção literária parece não ter a mesma medida que as outras duas contemporâneas suas, posto que a sua fortuna crítica é visível e quantitativamente menor².

Infelizmente, alguma crítica da época não conseguiu dar-lhe o devido reconhecimento. Numa análise extremamente ácida (e diria mesmo grosseira), publicada no *Diário de Notícias*, em 28 de janeiro de 1971, João Gaspar Simões destrói completamente o projeto criador de Maria Isabel Barreno, ao afirmar que *Os outros legítimos superiores* “não passa de qualquer coisa sem pé nem cabeça” (Simões, 1981, p. 377). Na verdade, não consegue o ensaísta português detectar qualquer tipo de novidade na escrita barreneana, desde o romance de estreia (*De noite todas as árvores são negras*, 1968), antes, compreende-a como uma escritora perdida nos seus próprios labirintos de escrita e sem qualquer talento ou propensão ao exercício artístico:

² Esta conclusão é facilmente percebida nos principais bancos de dados e informações sobre trabalhos acadêmicos. Seja na Biblioteca Nacional de Portugal (www.bn.pt), seja nas plataformas científicas (Ciência Vitae, Lattes/CNPq, por exemplo), quantitativamente, Maria Isabel Barreno surge em quantidade menor em relação às suas companheiras de autoria das *Novas cartas portuguesas*, e mesmo em comparação com outras escritoras, como Agustina Bessa-Luís, Lídia Jorge e Teolinda Gersão.

“onde irá parar esta libertinagem da ficção portuguesa ao serviço de filosofias moldadas em esquemas onde a personalidade cede o passo a ideologias e técnicas inovadoras? Aos baixios em que Maria Isabel Barreno acaba de naufragar” (Simões, 1981, p. 378).

É claro que outra não poderia ser a posição interventiva de Gaspar Simões diante de um romance que põe em causa não apenas a questão social dos menos favorecidos (crianças, mulheres, idosos e homossexuais), sempre diminuídos e desprezados por aqueles que se acham os outros “legítimos superiores” (Barreno, 1970, p. 148), mas também a crítica contundente de uma perspectiva emergentemente feminista sobre o domínio patriarcal, advogado e defendido pelas mentalidades menos progressistas da época:

‘em consequência do que vimos a apontar está delimitado o papel das mulheres na sociedade, companheiras do homem mesmo quando trabalham. Elas surgem nos lugares secundários ou subalternos, nos lugares de ‘ajudantes’, hospedeiras, assistentes, secretárias, mulheres de limpeza. [...]’ (Barreno, 1970, p. 52);

[...] era muito difícil darem prémios a mulheres (Barreno, 1970, p. 91);

‘Porque não se contentam as mulheres com o ter filhos? [...] os homens não chegam, e custam muito caro, toca a trabalhar, mulheres, mão-de-obra de segunda classe’ (Barreno, 1970, p. 101-102);

‘Basta de interrupções; quem está empregado tem de trabalhar das nove às seis, picar o ponto, ganhar aquilo que está estipulado, o que aconteceria se todos desertássemos? Aqui não há esmolas [...]’ (Barreno, 1970, p. 131);

[...] é perigoso que as crianças oiçam palavras tão desencantadas, as crianças que todos os dias se debruçam na escola sobre temas de reflexão [...]. As crianças que se querem pontuais e alegres, as famílias sérias incutem nos seus rebentos a noção do tempo e do dever (Barreno, 1970, p. 131).

Tal como os excertos acima evidenciam, o olhar de Maria Isabel Barreno alicerça-se sobre uma insatisfação e uma revolta diante de poderes instituídos que recusam a compreender a condição feminina como um outro seu igual. Daí que o romance em questão efabula alegoricamente uma cidade marcada pelo ócio burguês, pela insatisfação dos que não suportam mais a hierarquia segregadora, pela mulher que se quer ver reconhecida e dignificada. Talvez, todos estes procedimentos de criação tenham incomodado o crítico presentista no seu parecer sobre a obra, muito mais propenso a uma análise detida exclusivamente ao aspecto estético do texto, sem qualquer ligação com o contexto político.

Também João Décio, professor de literatura portuguesa da UNESP de Assis, em 1971, analisa os dois romances até então publicados de Maria Isabel Barreno, apontando-lhes muitas fraquezas, sobretudo, quando identifica os aportes feministas da autora e sua preocupação em expor as precariedades das condições das mulheres no Portugal estadonovista. Segundo ele,

esta preocupação que Maria Isabel Barreno apresenta, relativamente à educação da menina e da mulher portuguesa, a nosso ver, limita seu romance à discussão de meros problemas locais e de caráter burguês, já abandonado pelos mais expressivos romancistas da atualidade em Portugal.

Toda esta ‘jeremiada’ em torno da menina portuguesa e da mulher, respectivamente em *De noite as árvores são negras* e *Os outros legítimos superiores*, situam-se dentro do processo natural e normal da ‘libertação da mulher’, mas não são suficientes para erguer um grande romance que pretenda alçar vôo mais alto que o simples circular pela limitada atmosfera burguesa ou pequeno-burguesa de Lisboa. Assim, a militância dos romances de Maria Isabel Barreno constitui o seu elemento mais visível e diminui o seu valor ficcional. Nos momentos, porém, em que a romancista

realiza a crítica social com sua fina ironia, aí sim, temos os melhores momentos de sua obra (Décio, 1971, p. 24).

Não acredito que se possa falar numa militância feminista e nem que as reivindicações (muito justas, diga-se de passagem) efabuladas na trama possam ser resumidas a uma expressão como “jeremiada”. A própria autora, em entrevista em 2011, discorre sobre os diferentes conceitos do feminismo, alinhando-se muito mais na reflexão sobre as condições das mulheres, a dignificação do seu trabalho, a questão de gênero enquanto forma libertadora de pensar o mundo, o distanciamento de concepções redutoras do movimento e a perspectiva política sempre presente nas suas indagações (Barreno, 2011).

Neste sentido, por mais elegante que seja a crítica do ensaísta brasileiro, pensar a estrutura narrativa do romance em questão como falha, diminutiva ou carregada de oscilações não me parece uma análise justa da obra da escritora, até porque, na minha perspectiva, como veremos mais adiante, *Os outros legítimos superiores* confirma aquela percepção crítica de José Manuel da Costa Esteves (2016), para quem a escrita da autora portuguesa em foco é

atravessada por uma voz indagadora, que interroga as falsas evidências, a ordem aparente e lógica, desconstruindo uma visão da sociedade e do mundo patriarcal, dando chaves, apontando sinais, para que o leitor trace o seu próprio caminho a partir das ruínas (Esteves, 2016).

Assim, não deixa de ser um fato curioso essa pouca atenção dada à obra de Maria Isabel Barreno, sobretudo, se levarmos em consideração a potência e a inventividade dos seus projetos de escrita. E tal aspecto pode ser já notado no subtítulo dado à narrativa em foco: “Folhetim de ficção filosófica” (Barreno, 1970, p. 7). Longe de ser uma

denominação gratuita, a retomada de um gênero textual que se desenvolveu ao longo do século XIX (com entradas significativas no posterior) sinaliza um exercício de revisitação e remodelação daquela “forma de publicação de vários gêneros literários (romance, crítica, poesia), de índole, em regra, ligeira, em jornais que reservavam uma seção especial para esse material, geralmente a parte inferior de uma página, separada do restante texto por um traço” (Shaw, 1982, p. 213).

Já de antemão, é preciso alertar que *Os outros legítimos superiores* nada tem de ligeiro ou de ligação com a “esfera do entretenimento, como prática cultural complementar da função informativa da imprensa” (Reis, 2018, p. 183), tal como o folhetim tradicionalmente se articula. Na verdade, gosto de pensar que a estratégia de Maria Isabel Barreno tenha sido a de tentar despistar a atenção da censura estadonovista, empregando ao lado desta expressão de cunho pejorativo (Reis, 2018) a designação de “ficção filosófica”, sobretudo, quando pensamos na formação tradicional do gênero narrativo que floresceu ao longo do século XIX.

Como bem explica Marlyse Meyer (2005), oriundo da França (o *feuilleton*), a expressão designava um espaço específico do jornal impresso (*rez-de-chaussé*, ou seja, o rodapé), onde se abordavam temas cotidianos, chistes, ou, então, falava-se de peças recém-estreadas ou obras publicadas naquele momento. Fato é que,

numa época em que a ficção está na crista da onda, o folhetim torna-se o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a norma inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas (Meyer, 2005, p. 58).

Já aqui, é possível conceber a estratégia de Maria Isabel Barreno, ao revisitar uma categoria narrativa tradicionalmente marcada, ora pelo reconhecido “espaço da liberdade e da recreação” (Meyer, 2005, p. 58) – ainda que esta última nada tenha a ver com o romance em foco –, ora pela sua estreita “relação com o mundo cotidiano” (Meyer, 2005, p. 95). Talvez, essa proximidade seja o aspecto mais preponderante na articulação do subtítulo da obra, porque o olhar do narrador está diretamente colocado sobre um cotidiano sufocante, repressor, hierarquizante, em que sobre os ombros da mulher (a personagem Maria) pesa a linha de raciocínio vigente no período do Estado Novo Salazarista, qual seja, a condição de subordinação, de inferioridade biológica e de obrigatória dependência em relação ao homem, não podendo fugir ao casamento e nem ao papel da “glorificada maternidade” (Barreno, 1970, p. 67), tendo em vista o imperativo de continuidade das gerações herdeiras do patriarcado:

o profeta é um reformado descontente; as mulheres que riem na rua, nesta hora morta, desagradam-lhe, ‘dantes, a verdadeira riqueza era o ventre das mulheres, donde saíam os nossos filhos, e agora deixam-nas rir no meio da rua, qualquer um lhes pode tocar’ (Barreno, 1970, p. 30);

Riem todas, muito, ‘Maria, Maria, são ambas Maria e não se conhecem’, ‘eu também sou Maria, também eu, mas nós temos outros nomes, elas são só Maria, Maria só’. Maria só; Maria reconhece-se inventada, ouve ‘só’ ecoando no fundo dum poço vazio, como a realidade triste dum palco sem cenários. Inventada por todos, em cada momento, adequada às circunstâncias e às necessidades de cada um, mulher fraca e indefesa, mãe heróica, companheira desvelada, ardil pecaminoso, contraditória, exausta, personagem solicitada na literatura dos homens, e levantam-se as Penélopes, as Filipas, as Sanseverinas, as Bovarys e as Nanás, figuras-chaves carregando o peso misterioso da intriga, nos livros dos homens onde surgem retratos de mulher, e outros homens dizem

‘admirável!’, tão possuída consideram a sua natureza, enquanto as mulheres dão gritinhos (Barreno, 1970, p. 32);

Maria está grávida. As amigas tomam chá e aconselham, comentam; ‘não pense no parto, quanto menos pensar nisso, melhor, ainda não se nota nada, tem sorte’. As revistas dizem-lhe que uma gola de renda branca e um laço sob o peito lhe manterá a frescura, apesar do seu estado, ‘e não fale a esse respeito com ninguém, a sua gravidez é um assunto que só lhe diz respeito, e ao seu marido’. Maria inquieta-se porque as faces que a rodeiam transformaram-se em múmias, as faces mas também as mãos, rígidas mãos de bonecos empalhados, e porque está só, como num sonho ou numa maldição, ouvindo vozes para além duma cerca, vozes trazidas num vento disperso, porque são em volta máscaras de cera e vozes severas que certamente a vão cercar até que ela se transforme também em qualquer coisa de temível, em cera, em outra consciência, enquanto a sua se ensombrará numa vaga temível de nada, pois que Maria se sente já um túmulo vivo, um seio quieto que transporta nova vida. ‘Porque gostam de me ver grávida?’, mas a resposta não vem imediata, os olhares escarninhos e temerosos acentuam-se na água de sonho que a envolve, água espessa de todos os sonhos que se fazem num, a vida é um instante totalmente vivido, grossa gota de óleo, lágrima de algum monstro que a criou, lhe ditou as leis e se compraz no mal do mundo. Maria entrebucha no seu repetido pesadelo da infância, onde uma grande betoneira a desfazia em lama, ante risos secretos dum demiurgo, dos circunstantes, dos adultos que regiam tão tortamente o mundo, queriam-lhe mal porque ela sabia e fazia coisas de mais, era coisas de mais, tinha um poder estranho de viver, o que não é perdoado (Barreno, 1970, p. 45-46);

O sábio desinfectou-se. Veio a velha governanta, despiu-lhe o sobretudo poeirento, resmungando, baixo, como pode resmungar a governanta que tem vários anos de casa. O sábio é solteiro. Lavou as mãos com álcool, ‘a porcaria é muita, em certas zonas da cida-

de’. ‘A procriação, o trabalho e a defesa são estas as três tarefas a realizar numa sociedade sedentária, em função das quais a sociedade se organiza, segundo uma hierarquia directamente relacionável com a parte de sofrimento que, em princípio, irá caber a cada cidadão. Assim, os cidadãos mais conceituados são aqueles que se preparam para uma tarefa fisicamente menos penosa, o que nos traz duas divisões sociais; transversalmente, a sociedade divide-se em vários escalões, consoante a actividade produtiva ou defensiva que foi atribuída ao indivíduo, havendo neste caso uma noção indistinta duma certa arbitrariedade, e portanto uma esperança, por vezes concretizável, de passagem a outro escalão; longitudinalmente, a sociedade divide-se em homens e mulheres, estas hierarquizadas consoante os maridos ou os pais a que pertencem (completamente desclassificadas são as sem marido e que foram renegadas pelos pais). As mulheres estão obviamente preparadas para a procriação, que é considerada um verdadeiro drama, não havendo, portanto, nesta divisão qualquer esperança de alteração de estatuto [...]’ (Barreno, 1970, p. 48).

Baseado na trajetória da jovem Maria e de Adolfo, seu companheiro, o romance não dá qualquer pista onde a ação decorre. Sabemos apenas que se trata de uma “cidade sem mácula e sem carácter” (Barreno, 1970, p. 9), ora descrita pela sua sujeira, com “o calor húmido [que] forma uma papa negra com a poeira das fábricas e o patinhar das pessoas” (p. 169), ora sublinhada pelo seu “grande desenvolvimento” (p. 172), com famílias a passear pelos largos e praças, “com produtos que sugerem a eficiência e a rapidez e a limpeza” (p. 172), com todos os órgãos e transportes funcionando plenamente. Também as eventuais personagens secundárias não são nomeadas, apenas são indicadas pela sua função na trama, como “o sábio” (p. 15), “as crianças” (p. 24), “o profeta” (p. 30), “as amigas de Maria” (p. 50), “o presidente do júri” (p. 125), “a mulher sem traje adequado” (p. 125) e “o industrial” (p. 143), dentre outras.

Apesar de não se tratar de um procedimento novo, a não nomeação das personagens e a despersonalização da localização geográfica constituem caminhos de criação que propiciam uma liquidez e uma elasticidade maiores a essas categorias narrativas, a ponto de elas se tornarem uma referência mais abrangente no tocante à carga simbólica. Quero com isto dizer que tanto Maria, quanto Adolfo, tanto a cidade, quanto os espaços mais íntimos, todos eles podem se referir não apenas à realidade portuguesa, local, imediata, mas também a uma circunstância supra-nacional, muito mais cosmopolita e global.

Aliás, a este respeito, Eduardo Prado Coelho (2004) é incisivo ao demonstrar como os anos de 1960 revelaram uma verdadeira eferescência cultural, com nomes da crítica e da intelectualidade mundiais circulando pelos meios acadêmicos em Portugal. Tal sintoma mostra-se visível na estrutura e na mensagem romanescas arquitetadas por Maria Isabel Barreno, na medida em que aquela mesma “capacidade criadora que marca efectivamente os anos 60” (Coelho, 2004, p. 72) reverbera ao longo das páginas da obra.

Se a propensão a uma “*passagem para o exterior*” (Coelho, 2004, p. 77) pode ser sentida na abertura cosmopolita de espaços e personagens não nomeados, não menos uma provocação de um “*retorno para o interior*” (Coelho, 2004, p. 77) também será absorvida pelo projeto criador barreano. No meu entender, isto se deve a uma articulação primeira com o contexto ditatorial português, e os trechos acima deixam claro todo o cenário de imposição de normas e regras sociais, a que Maria, apesar de sua relutância e de seu questionamento, observa e, em primeira mão, tenta se adaptar. Os pensamentos de diversas personagens, como o profeta (representação de uma geração anterior e mais velha), como as amigas de Maria (espécie de metonímia de uma burguesia ociosa e conformada com o estatuto de inferioridade em relação ao homem) e como o sábio (figuração

de uma intelectualidade que compactua com a hierarquização de classes e gêneros nessa sociedade dominada pelo conformismo, pelo medo e pela censura), convergem para uma vivência autoritária, onde “um marido é a afirmação da mulher” (Barreno, 1970, p. 36) e “a mãe é a mais sublime das criaturas’, os sonetos, os romances, as estátuas e os lugares-comuns” (Barreno, 1970, p. 34) são os destinos finais da condição feminina.

Por diversas vezes, na trama, a protagonista é tomada por aflição, inconformismo, incompreensão, incômodo e desassossego diante da forma violenta com que o espaço da cidade se configura e se impõe sobre as mulheres. Daí que em vários momentos, a narrativa é invadida não só pelo fluxo de consciência³ da personagem, mas também é toda ela alicerçada numa climatização de pendor surrealista, onde imagens se fundem, se alteram e se justapõem. Gosto de pensar que o momento acima citado em que Maria se vê diante de um processo de mumificação com suas amigas, diluindo-se numa espécie de mar de cera, a saída de uma realidade momentânea para um cenário insólito e desagregador, onde se transporta para um “pesadelo da infância” (Barreno, 1970, p. 45), não está longe daquilo que Natália Correia irá chamar de “perspectiva anamórfica” (Correia, 1973, p. 10),

³ Recurso literário por demais conhecido, o fluxo de consciência (*streaming of consciousness*) ganhou, anos antes da publicação deste romance de Maria Isabel Barreno, um dos estudos mais paradigmáticos. Trata-se de *Streaming of consciousness*, de Robert Humphrey (1958), em que o ensaísta define do seguinte modo: “if, then, the term stream of consciousness (I shall use it since it is already established as a literary label) is reserved for indicating an approach to the presentation of psychological aspects of character in fiction it can be used with some precision. (...)Hence, the novels that are said to use the stream-of-consciousness technique to a considerable degree prove, upon analysis, to be novels which have as their essential subject matter the consciousness of one or more characters; that is, the depicted consciousness serves as a screen on which the material in these novels is presented” (Humphrey, 1958, p. 1-2).

posto que a sequência acima citada não só opera no campo da construção plástica da cena, porque aniquila a “perspectiva como fator da realidade, projectando as formas para fora de si mesmas deslocando-as de maneira que surjam reestabelecidas, quando vistas de um determinado ponto” (Correia, 1973, p. 10) – o movimento de saída e retorno para o convívio com as amigas, antes transformadas em múmias –, mas também pela ruptura da própria lógica verossimilhante, literalmente rasurada pela “perspectiva mental anamórfica” (Barreno, 1970, p. 11), adotada pelo narrador.

Claro que não quero afirmar peremptoriamente que Maria Isabel Barreno é uma escritora surrealista, mas não deixa de ser curiosa a forma como ela adota e insere elementos estéticos caros à geração que floresceu em Portugal nos anos 1940-1950, numa plasticidade híbrida, sobretudo, se considerarmos que à crítica social ácida e cirúrgica, presente em *Os outros legítimos superiores*, alia-se uma experimentação e uma escrita inventiva que se compraz naquela mesma “esperança de realizar a união total do mundo visível e do mundo imaginário” (Correia, 1973, p. 11).

A contundência com que a escritora constrói uma criatura, denominada “o sábio”, revelando a face conservadora, machista, ortodoxa, preconceituosa, discriminatória e violenta de sua “explicação filosófico-religiosa da organização social” (Barreno, 1970, p. 49), dá uma noção do teor crítico que move a arquitetura do romance. Não deixa de ser irônica, portanto, a linha de pensamento desta personagem, na medida em que é designada pelo signo da sabedoria, mas esta se encontra mergulhada numa objetificação da mulher, de um ser humano: “a sociedade divide-se em homens e mulheres, estas hierarquizadas consoante os maridos ou os pais a que pertencem (completamente desclassificadas são as sem marido e que foram renegadas pelos pais)” (Barreno, 1970, p. 48). Ironicamente, é um sábio que per-

petua um pensamento atrasado em relação às mulheres e promove uma hierarquização entre indivíduos mais e menos conceituados.

É preciso, portanto, lembrar que *Os outros legítimos superiores* surge no contexto político da Primavera Marcelista⁴, momento vislumbrado como uma luz no fim do túnel, uma espécie de esperança de gradual saída do fascismo salazarista. Ao final do texto, a própria autora faz questão de registrar as datas em que a obra fora concebida: “Outubro de 1968 – Junho de 1969. Outubro de 1966 – Dezembro de 1967” (Barreno, 1970, p. 195), ou seja, na segunda metade da década de 1960. Longe de se diferenciar do seu antecessor, o que se observa é uma perpetuação da violência, a partir da negativa do Estado português em pôr fim ao conflito bélico em terras africanas. Segundo Fernando Rosas, a única estratégia pensada pelo então Chefe do governo em relação à Guerra Colonial era a de “impor pela força a sua duração e já sem alma para moldar as almas de quem quer que fosse. Esse espectro agónico e violento foi a imagem derradeira do fascismo lusitano” (Rosas, 2021, p. 46).

Trata-se, portanto, de um contexto em que o pensamento da sociedade ainda estava arraigado em bases hierarquizantes e moralistas. A tentativa de impor-se pela força e pela violência, recusando qualquer

⁴ Período histórico conhecido como a derrocada do Estado Novo, ele compreende o período de 1968 (quando o Presidente da República decreta a incapacidade de continuidade no cargo de António Oliveira Salazar, debilitado após um acidente), momento em que Marcelo Caetano assume a Presidente do Conselho, até 1974, quando deflagrada a Revolução dos Cravos. Tal como esclarece Fernando Rosas (2016, p. 33-34), “apesar de, inicialmente, entre 1968 e 1970, Caetano ter ensaiado algumas reformas nos planos social, educacional e económico, e de esboçar uma tímida abertura política, o facto é que ele se mostraria incapaz de encontrar, ao menos atempadamente, uma solução política para a guerra colonial, a grande e incontornável questão de cuja resolução tudo o mais (desde logo a sobrevivência do próprio regime) dependia”.

iniciativa de fim da guerra que se arrastava, já dá uma demonstração do falhanço da política portuguesa e da atitude de truculência, enquanto marcas desse período. Na trama romanesca de Maria Isabel Barreno, a experiência da gravidez de Maria, as falas de suas amigas, o olhar do profeta e a linha de raciocínio do sábio evidenciam a permanência da tese (ultrapassada e indigna, diga-se de passagem) de que “a dignidade da mulher resulta da sua função maternal, entendida como vocação, na perspectiva de que elas são seres derivados” (Peniche, 2021, p. 253). No meu entender, não à toa, Maria vai tentando desconstruir estes mecanismos impostos, seja pela insatisfação explícita, seja pela imaginação anamórfica, absorvida pela voz narrativa.

Ora, tais mecanismos constitutivos da trama levam-me a pensar *Os outros legítimos superiores* como uma obra plenamente em sintonia com as interrogações em circulação na década de 1960, na medida em que o romance investe, tal como elucidada Isabel Allegro de Magalhães (2002), num

espaço de crítica que põe mais abertamente em causa as estruturas tradicionais não apenas a nível político (crítica que evidentemente já vem de trás, mas que assume agora novas vozes e modalidades) como também a nível familiar e dos costumes, a nível moral e cultural (Magalhães, 2002, p. 367).

Vê-se na forma irônica com que as personagens o sábio e o profeta articulam seus pensamentos um espírito de rebeldia, de afrontamento e de desobediência explícitos da autora diante de um quadro político fascista, censorial e autoritário por parte do narrador, além da sua perspectiva, que põe em causa o discurso cerceador, machista e dominador das entidades promotoras do patriarcado (Barreno, 1993). A voz do júri, muitas vezes descrita como “um silvo de cobra, tocando a reunir e a atacar” (Barreno, 1970, p. 167), confirma tal ordenação obrigatória dentro

de regimes controladores: “o destino humano é a morte, o destino da mulher é ter filhos, e o do homem é trabalhar” (Barreno, 1970, p. 160). Gosto de pensar, portanto, que tais estratégias não deixam de realçar aquela “consciência frequentemente irônica, de auto-ironia e até auto-destruição” (Magalhães, 2002, p. 370), tão características da década de 1960, conforme nos esclarece Isabel Allegro de Magalhães (2002). Também Maria Isabel Barreno se insere neste cenário de “consciência de crise humanista e cultural” (Magalhães, 2002, p. 368).

Se as cenas acima põem em xeque um cotidiano exaustivo, sufocante e repressivo, como falamos anteriormente, as suas exposições poderiam até ser lidas pelo viés do “essencial da estética do folhetim” (Meyer, 2005, p. 71), pelo tanto que remete ao dia a dia de uma cidade que, constantemente, tudo reprime e amordaça nos percursos de seus habitantes. No entanto, gosto de pensar que esta forma de efabular ações de personagens comuns, triviais e inominados, constitui uma estratégia proposital de Maria Isabel Barreno, talvez, para não só evocar um certo tom folhetinesco e, assim, desviar a sua obra daquela concepção de romance herdada do século XIX, mas também para incutir uma outra concepção de criação romanesca, capaz de agregar diferentes categorias narrativas, diferentes formas de compor as suas criaturas, além de flexibilizar o espaço estático e propor uma instância mais móvel, mais maleável às próprias alterações das personagens. Acredito que, aqui, reside a capacidade de hibridização da autora em agregar diferentes espécies estéticas que circulavam naquela época.

Vale lembrar que a autora, na década de 1960, era leitora ávida de Suplementos Literários em circulação: *A Capital*, *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias*, dentre outros. Através dessas leituras, é muito provável que Maria Isabel Barreno tenha travado contato com algum tipo de texto próximo da condição de folhetim, que nesses jornais eram publicados. Além disso, a sua formação liceal inclui também obras que se enquadram nesta categoria, indo das histórias em qua-

drinhos até romances oitocentistas (Barreno, 1993). Ou seja, não me parece gratuita a escolha da autora para designar o seu romance, valendo-se de expressões tão contraditórias entre si.

Por outro lado, ao conjugar o seu “Folhetim” com a “ficção filosófica”, gosto de pensar que Maria Isabel Barreno observa com atenção algumas das principais tendências da ficção neste período, para além das realizações surrealistas, que estavam muito próximas desta segunda categoria. De um lado, o *nouveau roman* francês, e de outro, o romance de dicção existencialista.

Do primeiro, Isabel Allegro de Magalhães (2002, p. 371) sublinha que “o *nouveau roman* apresenta, pois, uma nova visão do homem-no-mundo e novas regras estéticas”. Assim, entendemos que os fluxos que se vão conectando ao longo da narrativa bem podem apontar para aquela “impossível inteligibilidade do mundo, de onde todas as certezas desvaneceram”, porque “gera na narrativa ficcional a paradoxal afirmação de impossibilidade do acto de narrar” (Magalhães, 2002, p. 371). Também as personagens vão abdicando de sua concreitude, descrição e nomeação e passam a se alicerçar em aspectos mais porosos e fluidos, como a sua função, a sua profissão ou o seu exercício cotidiano. Por sua vez, a própria intriga é fragmentada, seja por digressões do narrador e das personagens, seja pela eliminação da causalidade temporal e das justaposições espaciais e imagéticas.

Já sobre o segundo, que muitos acreditam ser um herdeiro incontornável do primeiro (Coelho, 2004; Lourenço, 1994; Magalhães, 2002; Reis, 2005), aborda-se a intensa produção de Vergílio Ferreira, de onde emergem “referências literárias e filosóficas como o existencialismo e a fenomenologia, o novo romance, Kafka, Albert Camus e André Malraux, marcos de um percurso em que cada vez mais está em causa a estrutura do romance como género internamente coeso” (Reis, 2005, p. 241). Claro que esta categoria não se restringe unicamente à produção vergiliana, ainda que seu nome seja um expoente

neste gênero. Também Agustina Bessa-Luís, Almeida Faria, Augusto Abelaira e Maria Gabriela Llansol, por exemplo, incluem-se entre aqueles que refletiram e desenvolveram diálogos entre a ficção e a filosofia (Magalhães, 2002; Reis, 2005).

Diante de tanta confluência estética, como não perceber o olhar atento e arguto de Maria Isabel Barreno ao compor *Os outros legítimos superiores*? Todos esses elementos comparecem na arquitetura romanesca, além de serem articulados dentro da própria elaboração temática. Assim, os questionamentos sobre a condição feminina, sobre a imposição patriarcal de subalternidade ao homem (ao pai, ao marido e ao tutor), além de profundas interrogações sobre o papel da mulher na sociedade, o tipo de educação que recebia, e de críticas contundentes direcionadas a hierarquizações, não só de gênero, mas também de classe, fazem deste romance uma espécie de “Babel feliz”, na exata concepção de Roland Barthes, na medida em que a “coabitação das linguagens” estéticas, a “confusão das línguas” (Barthes, 1987, p. 8), dos pensamentos das personagens, das digressões narrativas, geram esse salutar espaço de concentração.

Vejamos os excertos abaixo:

na escola, as crianças estão alinhadas nos seus bancos, a tarde é longa e as moscas obstinam-se nos vidros das janelas. As crianças estão alinhadas e lêem trechos escolhidos, as vozes levantam-se sobre os ruídos em surdina, ‘a rosa é a rainha das flores’, o professor compassa a leitura e aprova, as vozes das crianças propagam-se na cidade, são agora ruídos quotidianos, e nas janelas, nos passeios próximos, os adultos, que reprovadamente viram as crianças aproximar-se da escola em bandos desorganizados, aprovam agora a cadência das vozes, ‘o leão é o rei dos animais’, sorriem. ‘Vamos agora interpretar’, diz o professor:
– Porque diz o autor que o leão é o rei dos animais?

As crianças aventuram-se a medo nesse mundo estranho da mentalidade dos adultos, não atinam:

- Porque é o mais bonito, o mais esperto, o mais forte.
- Sim, sem dúvida porque é o mais forte, mas o autor fala em rei dos animais para demonstrar, em toda a parte, a necessidade da hierarquia. A hierarquia dá-nos a segurança dos lugares destinados.

Nos passeios, nas janelas, os adultos sorriem, as vozes das crianças propagam-se, ‘no ano de 1820 nasceu imperador’, e os adultos aprovam, ‘é necessário que os nossos filhos reconheçam os poderes instituídos, e que tudo existe por causa dos homens importantes’. (Barreno, 1970, p. 25-26);

À porta do palácio amontoam-se os maltrapilhos, invejados em horas de ócio – a pobreza é feliz, dizem os jovens prometedores com pais bem colocados e grandes ideias próprias, e as raparigas que os ouvem sacodem os cabelos sedosos e repetem, ‘sim, a pobreza é feliz – porque o seu precário absoluto se situa no pão de cada dia’.

A meio da sala, no coração do anfiteatro, entre duas árvores perfeitas, levanta-se um burburinho. Muitas pessoas levantam-se e espreitam, tentam ver o que se passa, vão dando notícias aos que ficaram sentados, pousam um programa no lugar que abandonaram. Entre as duas árvores está uma mulher nervosa; defronte dela um guarda da sala explica, não tem traje adequado, tem de sair, já não fala com a mulher, ela teima, deixa-se ficar sentada, enerva-se, o guarda justifica-se, explica em volta o que se passa, tem de sair, tem de sair, apoiam os circunstantes solicitados pelo olhar crente do guarda; e baixo, com prudência, acrescentam, ‘é um escândalo, nunca a deviam ter deixado entrar’. [...]

O filho tem uns olhos redondos e está junto da mãe; segura-lhe no braço e puxa-a para trás devagarinho, e os seus dedos movem-se numa carícia mansa sobre a pele do pulso.

- Pensei que podia vir. Muita gente me conhece, estão ali sentados e não me defendem, não dizem sei quem é mas sabem, sou

duma família educada e estudei os meus pais mandaram-me estudar, não precisava, tirei um curso, sempre bom, diziam, os meus pais educaram-me como deve ser, tenho direito de aqui estar, casei-me era bonita, e ainda hoje, estou mal vestida mas ninguém pode dizer que pareço uma mulher ordinária, mesmo os que não me conhecem mas eles calam-se, não me defendem, casei estive casada dez anos e tive dois filhos, fui boa mãe, vivíamos bem, o meu marido tinha um bom lugar, eu não precisava trabalhar e o meu marido dizia-me, se ele soubesse coitado, dizia-me, tens um curso é sempre bom se eu morrer podes trabalhar para ti e para os nossos filhos, alguém o ouviu, um espírito mau, ele morreu os meus pais já tinham morrido vivíamos bem mas não contávamos com a desgraça, quem pode contar com a desgraça? Eles morreram, fiquei sem nada fui-me empregar responderam: tirou um curso há dez anos e nunca trabalhou? O seu curso deixou de ser bom. Fiquei sem nada. Trabalho muito não tenho dinheiro. Pus os meus filhos a estudar, é sempre bom. Os meus filhos são bons estudantes, este vem receber um prémio. Sou boa mãe. Cumprido o que me disseram mas nada disso me recomenda, fiquei sem nada não me respeitam, e querem expulsar-me desta sala. Não valho nada afinal? (Barreno, 1970, p. 123-126);

Há terror na multidão que não sabe o que se destrói e o que se constrói, as palavras são enganadoras, e sempre iguais, para a mentira e para a verdade, as intenções do início numa noite de revolta não eram confessas, ninguém ia assistir a um prémio, as decisões tomam-se assim no escuro mundo escondido pelo raciocínio, nas esplanadas explica-se com vagar o avanço e o retrocesso das lutas, os cidadãos desanimam, ‘quem luta?’, os heróis de ontem são os mortos de hoje, Adolfo terá de abandonar a cidade, há sábios obscuros que se transformam póstumamente em profetas heróicos e ficam ecoando, talvez porque a glória apenas corrói os vivos, e os mortos não têm objecções (Barreno, 1970, p. 181).

Como fragmentos costurados a partir de temas integrantes da realidade portuguesa da década de 1960, as passagens vão justapondo-se para compor o mosaico actancial de *Os legítimos superiores*. A educação baseada numa norma obrigatória de obediência inquestionável à hierarquia, onde cada um tem um papel social específico, não o podendo alterar ou promover algum tipo de troca de posição; ou, ainda, a explicação do professor sobre a condição de um animal, como o leão, no contexto da selva, demonstra aquele tipo de ensino alicerçado na máxima de um “lugar para cada um e cada um no seu lugar” (Pacheco *apud* Pimentel, 2011, p. 393)⁵.

Da teoria à prática, a cena da mulher maltrapilha com o filho, que receberia um prêmio na solenidade em que aparece, evidencia que a preocupação maior dos membros do júri e da plateia não é a de se comover com a contrariedade que marca a vida social da jovem mãe, mas com a manutenção de dispositivos sociais que não podem e não devem ser demovidos. Daí o mal-estar dos presentes em não aceitar a presença dessa mulher, maculando uma *doxa* plenamente firmada naquele grupo social, e, em contraposição, a justa interrogação acusatória da mulher: “não valho nada afinal?” (Barreno, 1970, p. 126).

Diante de um *locus* marcado pela fratura e pela insatisfação, o cenário muda drasticamente e a cidade passa a ser o palco de uma espécie de revolta das novas gerações contra as mais velhas, quase sempre descritas

⁵ Esta conhecida máxima foi proferida por António Carneiro Pacheco, Ministro da Educação do Estado Novo, num discurso em 1936, quando propugna a ideia de uma ocupação espacial segregada, a fim de evitar qualquer tipo de troca entre indivíduos de classes distintas. E, mesmo antes dele, num outro discurso (*O cidadão do Estado Novo*) proferido em 1935, em Viana do Castelo, Manuel Rodrigues, então professor catedrático de Direito da Universidade de Coimbra e intelectual alinhado com a direita católica da política de Salazar, indicava este mesmo ideal segregador: “o primeiro dever do cidadão (...) consiste em *cada um desempenhar bem o lugar que lhe foi confiado*” (Rodrigues, 1935, p. 16; grifos nossos).

com um tom pejorativo, na medida em que impedem o surgimento de novas ideias e censuram todos aqueles que pensam de forma diferente. A imposição surge num diálogo de Maria com uma personagem inominada que declara a norma que não pode ser rompida: “– (...) nós não gostamos das pessoas com sonhos próprios. (...) Não gostamos de pessoas mentirosas, de pessoas com sonhos próprios, pessoas que sentem o vazio e imaginam o exótico” (Barreno, 1970, p. 15).

Não me parece gratuito, portanto, o fato de Maria se sentir tantas vezes deslocada, exatamente pelo seu espírito inquieto e por saber e fazer coisas que só ela poderia dimensionar. Diante de tanta proibição, é preciso encontrar mecanismos de reação e resistência, e, neste sentido, a criatura de Maria Isabel Barreno cumpre o seu objetivo: “Maria cumpre a tarefa que lhe foi distribuída e vinga-se, porque o sofrimento sempre incomoda, vinga-se duma injusta distribuição de tarefas” (Barreno, 1970, p. 61). Também a sua reação em defesa da mulher maltrapilha sensibiliza outros presentes na solenidade, mas não impede que, no decorrer da trama, uma revolta alimente suas raízes e se dissemine por toda a cidade. Da violência nas telas de cinema, passa-se a vivenciar a violência dos conflitos sociais nos espaços de trânsito e moradia. Talvez, por isso, outro não poderia ser o caminho de conclusão do romance, a não ser o discurso comovido da protagonista, diante de uma plateia que parece não reagir:

– As cidades vivem à sombra do passado, têm monumentos, têm leis, instituições, têm gente. Gente que se reconhece, que pára que anda, os degraus das portas estão cavados pelos pés e os nomes das ruas, e os números das portas são imagens gravadas, com prédios sujos ou limpos e portas de vidro ou de tinta estalada. As pessoas dizem conheço, conheço, sei de cor, passo aí todos os dias, há tanto tempo. As pessoas reconhecem-se, são pedras, são portas, são prédios, são ruas, gente que conheceram, são leis e instituições, são recordações, lições da escola, monumentos, são vestidos, tradi-

ções, e coisas-que-se-compram-para-pôr-lá-em casa, são olhares, são gestos. É grave pensar-se que dizemos as mesmas coisas. As cidades são grandes, a terra é imensa e nunca duas pessoas coincidem. Apenas poderemos continuar a manter o respeito pelo próximo, agora que nos chegou um eco de coisas ditas há tanto tempo, só agora pensamos que poderíamos modificar as decisões dum júri, e o seu destino e os dos outros. Não é sempre o mesmo, da mesma maneira, usando-se as mesmas palavras, a mesma escala de bem e de mal. Deitaremos abaixo toda as classificações, os concursos, os jogos, as carreiras, os exames, as eliminatórias, as raças e os géneros, teremos de libertar a espécie humana dos adjetivos, ‘sou mais esperto do que os outros’, só é frase imoral enquanto a esperteza for considerada um mérito, e tanta gente que ainda permanece calada com as suas verdades, e são conversas que se desenvolvem entre velhos e novos, entre mulheres e homens, e crianças e adultos, conversas compactas, no ar da cidade não há apenas a claridade rendilhada do dia, nem só as alucinações de Maria, que imagina o antes e depois dos gestos e das palavras, dos diálogos inacabados, toscos – para os tornar perfeitos havia que confundi-los com a claridade do dia, sem contornos, deveriam esbater-se os interlocutores, e que ninguém fosse numerável –, há os diálogos toscos que sobem como fumo, em espirais nítidas, e que depois são absorvidas na atmosfera transparente, absorvidos, não mortos, impossível dizer agora as partículas brancas de há pouco, esbateram-se na claridade do dia, esbateram-se os interlocutores que se escutavam, na memória os contornos são esbatidos e todos os passados são perfeitos (Barreno, 1970, p. 193-194).

Ansiosa por alterar profundamente o *status quo* daquela cidade, Maria coloca-se frontalmente contra as convenções, os lugares-comuns e as posições sociais pré-determinadas por uma lógica patriarcal e autoritária. Não me parece gratuito, portanto, que a voz narrativa invada o discurso da personagem, misturando o seu pensamento ao discurso da protagonista, para com ela se sintonizar. Aliás, também Adolfo, ao

tentar se aventurar no universo da escrita, vivencia a experiência do deslocamento e da censura, quando se autointerroga sobre o próprio exercício de resiliência que a literatura é capaz de instaurar, seja no campo da reflexão ensaística, seja no da efabulação ficcional:

Adolfo suspira. A sede que se deseja. A angústia do ser pensante. É ingrata a tarefa do escritor nesta terra seca, de homens incertos. Onde está agora essa harmonia perdida entre pessoas e coisas, como uma tarde de Outono em que tudo se funde, sem contornos, numa bruma cinzenta? E como transmitir esta ruptura nova? Um ensaio provando que as convicções estão ainda no passado quando as acções se projectam já no futuro? Adolfo suspira e as suas mãos fazem-se lentas sobre a mesa; um ensaio é laborioso, será comprado por cinquenta pessoas, lido por seis, citado em dois novos ensaios. [...] Talvez escrever um romance, gritante e feito de contrastes, com personagens repartidas em tempos diferentes, homens de negócios, enérgicos, consultando quiromantes (Barreno, 1970, p. 19-20).

Ao misturar categorias textuais muito díspares entre si, acredito que Maria Isabel Barreno sinaliza para uma nítida hibridização do texto construído. Isto porque, tal como alerta Zilá Bernd, este fenómeno tem a ver com aquilo

que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos. Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas (Bernd, 2009).

Logo, se as diferentes perspectivas que aparecem ao longo da trama advogam um olhar multifacetado sobre realidades distintas, por outro lado, a natureza de uma densidade na explicação das sequências

actanciais, o esfacelamento da lógica diacrônica temporal, as digressões e as devassas nos pensamentos mais particulares e íntimos das personagens fazem de *Os outros legítimos superiores* um romance tocado e alicerçado em bases reflexivo-filosóficas, num processo de hibridização muito bem conseguido.

Tal como vimos, uma delas é a de expor a condição feminina da época, sempre descrita a partir de um viés machista e hierarquizador, tal como a fala do sábio, por diversas vezes, evidencia: “os diversos motivos de colonização da mulher sintetizam-se numa causa primeira, a necessidade de sobrevivência, de continuidade, de todo o ser humano” (Barreno, 1970, p. 53-54). Outra é o próprio autoritarismo, característico de regimes que oprimem não apenas as mulheres, mas também aqueles subalternizados pelos discursos de poder que exigem obediência e disciplina totais aos seus comandados: “[...] ‘sedes virtuosos, institui-se a superioridade inabalável da autoridade, obedeci aos vossos legítimos superiores, a autoridade é legítima em sí’ [...]” (Barreno, 1970, p. 168).

Na verdade, acredito que a protagonista de *Os outros legítimos superiores* revela a faceta feminista de Maria Isabel Barreno, tal como ela própria confessara (Barreno, 2011), apontando um outro caminho possível, que não o de cerceamento e silenciamento da voz feminina. Ao contrário do próprio estatuto imposto pela sociedade estadonovista, a personagem Maria recusa a submissão, recusa o silêncio e recusa a hierarquização: “Maria, símbolo de transformação, tornou-se depois inquietante” (Barreno, 1970, p. 96). Daí que o romance escrito nos anos finais de 1960 e publicado em 1970 enquadra-se de forma muito peculiar no mesmo contexto dos romances posteriores, na medida em que a discussão sobre os direitos das mulheres constitui uma pauta incontornável da autora. Neste sentido, Maria de Fátima Marinho acertadamente sublinha que

o universo romanesco de Maria Isabel Barreno dá importância especial às relações familiares, sejam elas as de marido e mulher ou as de um núcleo que se estrutura em torno de códigos tacitamente aceites, mas que começam a ser postos em causa por mulheres conscientes do papel redutor e reprimido que a sociedade lhes reservou. As obras publicadas até meados da década de 1980 refletem de modo premente e obsessivo essa condição feminina, que começa a questionar-se sobre a imutabilidade de uma sociedade que não consegue assimilar um contra-poder que fará sombra ao discurso masculino, estabelecido por séculos de incontestado domínio (Marinho, 2006, p. 203).

Nestas condições, a protagonista Maria sobressai como pertencente “ao grupo dos desgarrados que não absorvem o fundamental da propaganda, as palavras-chave, os nomes são esquecidos” (Barreno, 1970, p. 99). Sua atitude é de não aceitação tácita daquilo que lhe é imposto. E, aqui, gosto de pensar que reside a grande artimanha da autora portuguesa, porque, ao colocar o ofício de escritor (a partir do pensamento da personagem Adolfo) sob o signo do pesaroso, do atormentado e do angustiante, diante de uma realidade marcada pela alienação de uns e pelo domínio autoritário de outros; ao sublinhar as ligações de sua protagonista “junto de tudo o que sofre, e é fraco, e indefeso” (Barreno, 1970, p. 58); não está Maria Isabel Barreno também investindo num “árduo romance filosófico” (Barreno, 1970, p. 88), de profunda crítica social e de nítido pendor feminista em plena ditadura?

Ora, se assim é, então *Os outros legítimos superiores* pode ser compreendido naquela “lógica mental dos anos 60: a clausura de um labirinto infinito ou a metatextualidade de um texto que eternamente se bifurca” (Coelho, 2002, p. 70), sublinhada por Eduardo Prado Coelho como um dos paradigmas criadores da década de 1960. Se, como afirmamos anteriormente, a fragmentação, o fluxo de consciência, a não nomeação de espaços e personagens, o investimento e a de-

vassa sobre os pensamentos das personagens, misturando-os aos do próprio narrador, propiciam essa climatização labiríntica, também a escrita de *Os outros legítimos superiores*, justapondo categorias genológicas e estéticas distintas, vale da hibridização, do roubo salutar e sem hierarquias para construir uma espécie de “história de amor, (...) a história dum povo nómada, numa luta digna pela sobrevivência” (Barreno, 1970, p. 195).

História de amor à escrita literária, mas também história de resistências, de lutas e de “novos sentimentos possíveis” (Barreno, 1970, p. 92), desafiando padrões pré-estabelecidos em tempos sombrios de ditadura e firmando uma esperança possível numa democracia que não tardaria em chegar. Tal como o narrador alertara na abertura do romance, parece que também na tessitura de *Os outros legítimos superiores* não caberia a “experiência verde e limosa” (Barreno, 1970, p. 9), tão comum e repetitiva das velhas fórmulas de composição, mas tão somente o frescor de uma “pele nova” (Barreno, 1970, p. 9) que procura, no processo de hibridização, encontrar um caminho todo seu onde possa “encher um livro de novos sentimentos possíveis” (Barreno, 1970, p. 92) e experiências estéticas outras, num salutar exercício de criação.

RECEBIDO: 30/11/2025

APROVADO: 27/12/2025

REFERÊNCIAS

ALDRICH, Robert (ed.). *Gay life and culture*. A World history. London: Thames & Hudson, 2006.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne e marcas de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

BARRENO, [Maria] Isabel. Depoimento. In: RIBEIRO, Sérgio *et al.* *A condição da mulher portuguesa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972. p. 75-96.

BARRENO, Maria Isabel. [Depoimento]. In: BARREIRA, Cecília. *Confidências de mulheres*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993. p. 93-103.

BARRENO, Maria Isabel. Maria Isabel Barreno apresenta-se com biografia breve. *Ler + ler melhor – Maria Isabel Barreno*. RTP Ensina, 2011. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/maria-isabel-barreno-apresenta-se-com-biografia-breve/>. Acesso em 28 nov. 2025.

BARRENO, Maria Isabel. *Os outros legítimos superiores*. Folhetim de ficção filosófica. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERND, Zilá. Híbrido. In: CEIA, Carlos (org.). *E-Dicionário de Termos Literários*, 27 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hibrido> Acesso em: 23 nov. 2025.

COELHO, Eduardo Prado. Anos 60: as clausuras infinitas. In: COELHO, Eduardo Prado. *A razão do azul*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2004. p. 65-81.

CORREIA, Natália. *O Surrealismo na poesia portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1973.

DÉCIO, João. O romance de Maria Isabel Barreno. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 23-26, 1971. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/20703>. Acesso em: 27 nov. 2025.

DREYFUS, F.-G; MARX, Roland; POIDEVIN, Raymond. *História geral da Europa*. Tradução de Álvaro Salema. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1996.

ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo nos anos 1960-1980. In: THÉBAUD, Françoise. *História das Mulheres. O século XX*. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho *et al.* Porto: Edições Afrontamento, 1995. p. 583-611.

ESTEVES, José Manuel da Costa. Faleceu uma voz pela igualdade – Maria Isabel Barreno. *Camões. Instituto da cooperação e da língua*, Portugal, 5 set. 2016. Disponível em: <https://www.instituto-camoes.pt/sobre/comunicacao/noticias/maria-isabel-barreno>. Acesso em: 29 nov. 2025.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- HOLLANDA, Heloísa B. de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- HUMPHREY, Robert. *Streaming of consciousness in Modern novel*. Los Angeles: University of California Press, 1958.
- KLOBUCKA, Anna M. *O formato mulher. A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Anos 60. Ficção. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (dir.). *História da literatura portuguesa. As correntes contemporâneas*. Lisboa: Alfa, 2002. p. 365-416.
- MARINHO, Maria de Fátima. Maria Isabel Barreno – O feminismo em construção. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 203-214, 2006. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/13974/10976>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: IN-CM, 1987.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PENICHE, Andrea. A aventura das mulheres. In: ROSAS, Fernando *et al.* *O século XX português. Política, economia, sociedade, cultura, império*. Lisboa: Tinta da China, 2021. p. 245-291.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *A cada um o seu lugar. A política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa. (Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo)*. Lisboa: Verbo, 2005.
- RIBEIRO, Jorge. *Marcas da Guerra Colonial*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- RODRIGUES, Manuel. *O cidadão do Estado Novo*. Lisboa: Edição da União Nacional, 1935.
- ROSAS, Fernando. Marcelo Caetano. In: REIS, António *et al.* (coord.). *Dicionário de História de Portugal. O 25 de abril*. Porto: Livraria Editora Figueirinhas, 2016. v. 2, p. 30-35.

ROSAS, Fernando. Os quatro Regimes. *In: ROSAS, Fernando et al. O século XX português. Política, economia, sociedade, cultura, império.* Lisboa: Tinta da China, 2021. p. 17-115.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários.* Tradução de Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal Maio de Poesia 61.* Lisboa: IN-CM, 1986.

SIMÕES, João Gaspar. *Crítica IV. Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos: 1942-1979.* Lisboa: IN-CM, 1981.

TAVARES, Manuela. *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007).* Alfragide: Texto, 2011.

VALLAUD, Pierre. *História do século XX.* Tradução de Carla Sertório. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990.

MINICURRÍCULO

JORGE VICENTE VALENTIM é Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Bolsista BEP da FAPESP (2023/06790-3) e Bolsista Produtividade do CNPq. Foi Presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), na gestão 2022-2023.

PENÉLOPE EIKO ARAGAKI SALLES é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), desenvolvendo um projeto de pesquisa sobre as representações da violência na novíssima ficção portuguesa de autoria feminina (Ana Margarida de Carvalho, Carla Pais e Judite Canha Fernandes), com bolsa CAPES, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim.

**O ódio como meio de sobrevivência em
O apocalipse dos trabalhadores,
de Valter Hugo Mãe**

*Hate as a means of survival in The apocalypse of workers,
by Valter Hugo Mãe*

Adriana Girão Campiti Braga
Universidade Federal Fluminense

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1431>

RESUMO

Em *O apocalipse dos trabalhadores*, obra de Valter Hugo Mãe, publicada em 2008, apesar de as mulheres-a-dias Maria da Graça e Quitéria serem as protagonistas, o comportamento do imigrante ucraniano Andriy provoca, desde o início, grande impacto no leitor. Deslocado de sua terra natal, em razão da pobreza imposta pelos conflitos políticos e pela crise humanitária deles decorrente, Andriy migra para Portugal, mais especificamente para Bragança, que é uma cidade de fronteira pertencente à antiga província Trás-os-Montes e Alto Douro. Esse fluxo migratório de eslavos (ucranianos, russos e búlgaros), intensificado a partir do ano 2000, tem, como objetivo principal, a sobrevivência, que se dá, sofrivelmente, por intermédio do trabalho na construção civil e na agricultura, setores que assimilam essa mão de obra barata. Andriy, um jovem de apenas 23 anos, precisa sobreviver sozinho, longe de sua família, para a qual ainda tem de enviar dinheiro, em um país estrangeiro, com uma língua que desconhece completamente. Para enfrentar esses desafios, impõe-se as maiores privações, despersonaliza-se, torna-se um sujeito maquínico (conforme teorização de Bachelard) ou uma espécie de dispositivo (como se aprende com Foucault e com Agamben) sem sentimentos. Andriy res-

ponde às humilhações, a princípio, com o ódio (o que, segundo Freud e Kristeva, é muito comum), como forma de repúdio àquela sociedade que o subjuga de todas as maneiras, mas, ao final, prevalece o humano, e, pela intervenção do amor de Quitéria, Andriy reencontra-se com sua subjetividade e com o que nela comparece como afeto.

PALAVRAS-CHAVE: Imigração; Sobrevivência; Ódio; Subjetividade; Afeto.

ABSTRACT

In Valter Hugo Mãe's 2008 novel *O apocalipse dos trabalhadores* (The Apocalypse of Workers), although the protagonists are the cleaning ladies Maria da Graça and Quitéria, the behavior of Ukrainian immigrant Andriy has a profound impact on the reader from the outset. Displaced from his homeland due to poverty caused by political conflicts and the resulting humanitarian crisis, Andriy migrates to Portugal, more specifically to Bragança, a border town belonging to the former province of Trás-os-Montes and Alto Douro. This migratory flow of Slavs (Ukrainians, Russians, and Bulgarians), which intensified after 2000, has survival as its main objective, which is achieved, with difficulty, through work in construction and agriculture, sectors that assimilate this cheap labor. Andriy, a young man of only 23, has to survive alone, far from his family, to whom he still has to send money, in a foreign country, with a language he does not know at all. To face these challenges, he imposes the greatest privations on himself, depersonalizes himself, becomes a mechanical subject (according to Bachelard's theory) or a kind of device (as we learn from Foucault and Agamben) without feelings. Andriy responds to humiliation, at first, with hatred (which, according to Freud and Kristeva, is very common), as a form of repudiation of the society that subjugates him in every way, but in the end, humanity prevails, and through the intervention of Quitéria's love, Andriy rediscovers his subjectivity and what appears in it as affection.

KEYWORDS: Immigration; Survival; Hatred; Subjectivity; Affection.

A Embaixada da Ucrânia na República Portuguesa divulgou, em 2021, informações sobre a comunidade ucraniana em Portugal¹, desde dados populacionais até uma lista de monumentos culturais inaugurados. Segundo a publicação, Portugal é o país da União Europeia cuja legislação sobre imigrantes era considerada a menos rigorosa, devido à necessidade de mão de obra, principalmente em certas áreas, como a construção civil e o setor de serviços, em geral. Apesar de, mais recentemente, em 2025, o Parlamento ter feito alterações na Lei dos Estrangeiros de Portugal², o que tornou os processos de entrada, de permanência e de residência de cidadãos não europeus mais rígidos, Portugal destacou-se, ao longo das últimas décadas, no cenário internacional, por suas políticas de abertura migratória.

A imigração mais acentuada para Portugal e, inclusive, para outros países europeus, como Alemanha, Espanha, França e Itália, é recente e pode ser identificada em termos numéricos, de maneira mais expressiva, na passagem para o século XXI, em decorrência de diversos fatores sociais, políticos e, sobretudo, econômicos. O deslocamento para o país estrangeiro, em geral, é motivado pela promessa de melhores condições de vida, o que, na realidade, nem sempre se concretiza.

No caso de Portugal, se, na década de 1980, o número de estrangeiros correspondia a menos de 1% da população total residente no país, o que, nas décadas seguintes, não se mostrou tão diferente, já que, no final de 1990, esse número subiu apenas para 2% da população do país, a partir de 2000, essa situação passa a ser muito distinta. É possível observar, também, uma mudança significativa na origem desses imigrantes, os quais eram, outrora, basicamente oriundos do

¹ Ver Embaixada da Ucrânia na República Portuguesa (2026).

² Segundo matéria de Almeida (2025).

Brasil e dos países africanos de língua oficial portuguesa, mas que, a partir de 2000, passam a vir do leste europeu, de países como Romênia, Rússia, Moldávia e, principalmente, Ucrânia.

No primeiro caso, a língua e as antigas relações culturais e históricas podem ser apontadas como facilitadores nesse processo de deslocamento para o país estrangeiro, mas, no caso dos imigrantes provenientes do leste europeu, as motivações centravam-se na crise econômica deflagrada pelos conflitos políticos vigentes em seus países e na crescente oferta de trabalho, especialmente no setor da construção civil e de obras públicas, que marcaram o Portugal da transição do século XX para este milênio:

fui ver as obras, dizia, estão cada vez mais cheias de homens de leste, desesperados e dispostos a carregar com os camiões aos ombros para sobreviverem. os de leste, continuava ele, são uns resistentes que nos hão-de lixar a vida a todos. porque são mais espartos, mais fortes e estão desesperados (Mãe, 2017, p. 24).

Valter Hugo Mãe publica *O apocalipse dos trabalhadores* em 2008, período em que estão ocorrendo todas essas transformações em seu país e no mundo; é natural, portanto, que essa nova configuração das sociedades suscite uma reflexão, antes de tudo, sobre as relações humanas, mas também sobre como Portugal estava lidando com essas mudanças.

Dotado de evidentes preocupações humanistas, o autor adota o uso de letras minúsculas³ em todos os nomes próprios no roman-

³ Apesar de Valter Hugo Mãe ainda adotar as iniciais minúsculas em *O apocalipse dos trabalhadores* – estratégia que abandona nos romances seguintes, devido ao fato de ter-se incomodado por estar a ficar por isso estigmatizado, conforme comenta na entrevista concedida ao programa Roda Viva –, adotaremos, por ser

ce, para mostrar que, num mundo em que prevalecessem condições de igualdade, não seria necessário distinguir com maiúsculas nem as pessoas nem os lugares. Sua crítica, nesse sentido, também pode ser interpretada como um meio de representar como a sociedade, de um modo geral, enxerga os trabalhadores braçais, portugueses ou imigrantes. A pouca importância atribuída às mulheres-a-dias, como Maria da Graça e Quitéria, ou aos imigrantes trabalhadores nas obras, como Andriy e Mikhalkov, seria evidenciada também por esse emprego das letras minúsculas, o que, possivelmente, teria de ser acompanhado pelo contraponto das maiúsculas no nome do senhor Ferreira, bem como nos dos outros patrões, mas apenas isso excluiria o idealismo de uma sociedade composta por pessoas que tivessem cada qual a sua importância.

A escolha da cidade de Bragança para encenar essa recepção de imigrantes pode ser apontada como parte dessa crítica do autor a um país ainda muito conservador e pouco preparado para assimilar o estrangeiro. Em 2003, ocorreu, na referida cidade, o episódio que ficou conhecido como “Mães de Bragança”, movimento de mulheres portuguesas, o qual tinha a finalidade de expulsar cerca de 300 supostas prostitutas brasileiras de Bragança⁴. O caso chegou a ser capa da revista *Time*, com o título “*Europe’s new red light district*”. Esse acontecimento teria surpreendido pelo fato de a cidade de Bragança, devido à proximidade com a Espanha, ser considerada mais afeita à modernidade e, portanto, menos limitada pelo conservadorismo.

De maneira mais sutil – como evidenciado pela escolha da cidade de Bragança – ou mais contundente, como em diversos momentos

mais prático apenas, as iniciais maiúsculas tanto nos nomes próprios quanto nos inícios de períodos e de parágrafos que venham a ser citados neste trabalho.

⁴ Fidalgo (2003).

no romance, Valter Hugo Mãe registra sua insatisfação com o modo como Portugal lida com essa relação com o imigrante. Em algumas de suas entrevistas, ele deixa claro que não considera o português preparado para permitir que o imigrante ucraniano, por exemplo, saia rico de Portugal, e esse seria o caráter perverso dessa relação, pois, se, por um lado, precisa desse imigrante para realizar serviços que os próprios portugueses já não estão dispostos a fazer, por outro, querem pagar o mínimo por isso. Nesse sentido, Mãe ressalta que, por mais distância que o Sasha e a Ekaterina tenham de Portugal, o sentimento que eles experimentam é o mesmo dos portugueses quando seus filhos vão para a França, o Canadá, a Noruega, em busca de melhores condições de vida. Isso significa que, para o autor, não é o fato de ter vindo do leste europeu que deveria tornar o imigrante inferior ao português, e essa é, para ele, uma percepção que precisa mudar.

Diversos outros momentos em que a crítica ao seu país se torna evidente podem ser apontados, como na percepção do próprio Andriy sobre as possíveis vantagens de ter imigrado para Portugal:

o andriy já havia pensado que o melhor de ter entrado em Portugal estaria nessa transgressão fácil das alianças nacionais, para se colocar acima das convenções sociais que, para ele, não precisariam de significar nada. era dizer que as mulheres lhe apareciam como iguais, sem vínculos a outros homens, apenas estariam diante dele como um corpo a usar (Mãe, 2017, p. 58-59).

Ou na perspectiva sobre o comportamento do próprio português, para quem o trabalho braçal sempre fora considerado pouco nobre e, por isso mesmo, destinado à “arraia-miúda”, personificada, na contemporaneidade, em grande medida, pelo imigrante:

no dia em que chegou a Portugal, o Andriy procurou o apartamento do Mikhailkov por indicação de um amigo russo que ficara em Korosten. Depois de esperar umas horas por que Mikhailkov voltasse das obras e o recebesse, saiu pelos cafés à procura de emprego. Levava um papel com a palavra trabalho escrita em português e o seu nome. Ninguém em Bragança lhe parecia dar ouvidos (...) saía, procurava luzes acesas, algum movimento pouco naquele início de noite da cidade, e persistia. Sem se explicar, o que esperava encontrar era um qualquer modo de ganhar dinheiro, convicto de que acabaria nas obras, como todos os outros, a cansar-se e a apressar-se consoante a impiedosa direcção de um português maldisposto. Mas, de café em café, a primeira oportunidade apareceu-lhe logo ali, naquela noite, como o sonho de vir para Portugal lhe teria dito, que em tal país haveria muito emprego, coisas de braços, porque os portugueses já não se queriam matar a fazer nada (Mãe, 2017, p. 65).

Essa crítica mais contundente ganha certo tom de humor na escolha do nome “portugal” para designar um cachorro sem pedigree e famélico, que depende da intervenção de outrem para sobreviver:

o Portugal andava por ali a emagrecer talvez de não gostar dos restos que eram resto de pouca coisa. e ela mandava-o para a casa da quitéria a ver se a miséria não dava ao animal, que não teria culpa de nada e era lamentável que se finasse de fome pelos cantos. encarava o cão e pensava que um dia lhe haveria de faltar. Vou faltar-te, pensava, e talvez morras de fome por mim como morro de fome por aquele maldito. o Portugal por vezes pressentia aqueles pensamentos e latia, ela dizia-lhe, cala-te, palerma, onde é que já se viu um país a ladrar (Mãe, 2017, p. 155).

A escolha dos nomes dos principais personagens também não é gratuita e auxilia na construção da crítica elaborada pelo autor. Ferreira teria possível origem espanhola, estaria relacionado à vila de

Herrera, situada no reino de Castela, atual Espanha, e remeteria a um lugar com abundância de ferro e, por extensão, de riqueza. Não por acaso é o senhor Ferreira o modelo de homem de posses, que teve acesso a uma educação refinada, o que o torna digno de admiração, apesar do modo cruel e violento com que trata Maria da Graça, sua diarista. Ekaterina é uma variante russa do nome Catarina, que significa *pura, casta e fiel*. Sasha tem origem grega e russa e representa *proteção e força*. Esses personagens, pais de Andriy, seriam a base, o que motivaria as ações deste. Andriy, por sua vez, é uma variação de Andrey (André), nome de origem grega que significa *másculo, viril, dotado de vigor físico*, características que se tornam absolutamente imprescindíveis para a sua estratégica transformação inicial em sujeito maquínico. Quitéria é um nome de origem ao mesmo tempo portuguesa e espanhola, o qual significa *aquela que tranquiliza, que acalma*, o que pode justificar o fato de ser ela que se torna o ponto de (re)equilíbrio e a que permite a ressubjetivização de Andriy. Augusto, nome de origem latina, cujo sentido é *sublime, majestoso*. Trata-se do marido de Maria da Graça, o qual se considera muito superior a esta, um dos motivos pelos quais o casamento malogra. Por fim, Maria da Graça é oriundo do hebraico e do grego e significa *soberrana, a que busca o auxílio divino*, o que se coaduna com os diversos sonhos dessa personagem com São Pedro e com a sua entrada no céu sempre dificultada por algum empecilho ou imprevisto.

Com o objetivo de compreender melhor como ocorre a recepção desse novo imigrante oriundo do leste europeu em Portugal, destacaremos o personagem Andriy, para mostrar, também, a percepção do próprio imigrante sobre a terra e sobre a gente estrangeira com a qual passa a conviver.

Andriy chega a Portugal sem emprego, mas com o contato de um russo, o Mikhalkov, com quem, inicialmente, iria morar, dividindo um pequeno apartamento de dois quartos com mais outros quatro

homens. Sem conhecer uma só palavra em língua portuguesa – o que, por si mesmo, já pode ser considerado um complicador de sua situação –, leva, escrita em português em um pedaço de papel, a palavra “trabalho”, juntamente com seu nome. Isso era tudo com que contava para arranjar um trabalho e sobreviver no país estrangeiro.

Diante de tantas adversidades, Andriy adota um comportamento que, se, por um lado, o distancia de quem ele é verdadeiramente e ainda mais das pessoas com quem convive, por outro, na sua concepção, acaba por torná-lo mais forte, para que não sucumba diante das dificuldades e dos próprios sentimentos de medo, de solidão e de não pertencimento, os quais são recorrentes entre todos os imigrantes, em maior ou menor proporção. Trata-se do desejo de tornar-se máquina, desprovida de emoções ou de quaisquer sentimentos que pudessem demovê-lo de seus propósitos:

ficava masculino, calado de chumbo a querer empedernir para secar todos os sentimentos. se pudesse, esquecia-se de ser emotivo, gostava de acreditar que a vida podia existir apenas como para uma máquina de trabalho perfeita, incumbida de uma tarefa muito definida, com erro reduzido e já previsto, e com isso atender ao mais certo objectivo, enviar algum dinheiro para a família na ucrânia, e nem pensar muito nisso e nunca dramatizar a questão. depositar o dinheiro, saber que seria levantado lá tão longe, e mais nada, pensar no acto como um ofício a mais, um item nos seus afazeres. retirar daí a felicidade das máquinas, uma espécie de contínuo funcionamento sem grandes avarias ou interrupções. a felicidade das máquinas, para não sentir senão através do alcance constante de cada meta, sempre tão definida e cumprida quanto seria de esperar de si (Mãe, 2017, p. 57-58).

Como, para Andriy, a terra estranha está associada à dureza, aos percalços por que passa o imigrante, há a necessidade de cultivar um

corpo bruto para “abrir caminho na ferocidade de um país alheio” (Mãe, 2017, p. 58); por isso mesmo, ao contrário do que o incentivara Mikhalkov, decidiu parar de beber, a fim de tornar-se mais próximo de seu ideal de sujeito maquínico:

o mikhalkov tinha-lhe dito que, no primeiro ano, à custa de não se poder falar, o melhor era beber a cada noite o suficiente para deixar de pensar nisso. não pensas, não falas, não queres falar. e o andriy passou também o seu ano calado à força e beber demasiado e adormecer quente de álcool. é importante perder a lucidez para não existir qualquer necessidade de se ser entendido, repetiu o mikhalkov (Mãe, 2017, p. 65).

Nesse processo de maquinização, cuidar do corpo torna-se imprescindível para Andriy ser capaz de, a despeito de tudo, manter o pensamento centrado em seu objetivo principal, qual seja, amealhar tudo o que puder, de modo que disponha de alguma reserva, para, em momento oportuno, poder voltar à própria terra, rever seus pais, reencontrar-se consigo mesmo, e esse projeto só poderá ser alcançado com a dedicação excessiva ao trabalho. Essa relação do imigrante com o trabalho foi descrita, de maneira bastante clara, por Julia Kristeva:

o estrangeiro é aquele que trabalha. Enquanto os nativos do mundo civilizado, dos países adiantados, acham o labor vulgar e assumem os ares aristocráticos da desenvoltura e do capricho (quando podem...), você reconhecerá o estrangeiro pelo fato de que *ainda* considera o trabalho como um valor. Certamente uma necessidade vital, o único meio da sua sobrevivência, que ele não coroa necessariamente de glória, mas reivindica simplesmente como um direito, grau zero da dignidade (Kristeva, 1994, p. 25).

Na concepção de Andriy, todo esse esforço estava associado não somente ao fato de ter de identificar-se com o masculino, com o trabalho, com a força física e mental e, em última instância, com a resistência, mas também significava que não se deveria deixar envolver por emoções ou por sentimentalidades amorosas, o que o leva a reiterar, constantemente, que sua relação com Quitéria existe apenas com base no sexo, sem qualquer envolvimento afetivo que pudesse, porventura, desviá-lo de seus propósitos no país estrangeiro. Dessa profusão de sentimentos complexos e confusos decorre, inclusive, o desprezo que, a princípio, demonstra sentir por Quitéria:

o andriy parava o pensamento na quitéria e pensava no que ela teria de reles empregada doméstica. depois repensava, uma doméstica estúpida que não tem consciência do que é lutar pela vida quando tudo o que resta é exactamente o estar vivo, e não ter mesmo mais nada. depois repensava, era uma estúpida e puta. porque sabia que ela recebia outros rapazes e não estava nada preocupada com conversas, era para o que iam lá os homens, cama e só. com isso, talvez se devesse sentir menos ofendido, depois de a ter desprezado e considerado indigna da sua companhia (Mãe, 2017, p. 59).

Andriy deixa claro que usa o corpo de Quitéria para satisfazer suas necessidades sexuais, como se, com isso, pudesse “recarregar a bateria” de seu corpo-máquina, a fim de prosseguir nos seus afazeres do cotidiano. A cada nova relação, age de maneira extremamente fria e impessoal, de modo a deixar evidente que não pretende estabelecer vínculos afetivos com o que quer que se referisse àquela terra estrangeira, na qual estaria apenas de passagem. Por sua vez, também tem consciência da atração que sua juventude e seu vigor físico provocam em Quitéria, do que se vale para tratá-la com mais desprezo ainda, conforme se depreende do momento em que ela resolve pedir

desculpas, por ter-se chateado com o fato de ele não ter sido capaz de corresponder aos anseios sexuais dela:

perversamente olhando a quitéria como aquela portuguesa ridícula que se humilharia para voltar a ter sexo com um jovem como ele. voltou a pegar na cadeira, seguiu caminho sem um sorriso e sem voltar a cabeça. incrivelmente eficiente no papel de quem não amava a quitéria e se portaria como uma máquina de trabalho a caminho da felicidade e mais nada (Mãe, 2017, p. 61).

Nessa busca, consciente, de um comportamento estruturante maquínico, Andriy mostra-se “perfeitamente adaptado” ou, ainda, subjugado à lógica de uma espécie de capitalismo tardio, ainda vigente depois de 1945, que tem, como prerrogativa, o trabalho à exaustão, com o fim de que se produza cada vez mais. Trata-se, dessa forma, de um processo de evidente inumanização do sujeito, o qual “sozinho, no país das flores, precisa substituir o sangue por óleo” (Mãe, 2017, p. 83-84).

Mais do que se transformar em máquina, Andriy, assim como poderia acontecer com qualquer um de seus colegas emigrados do leste europeu, vai-se convertendo em uma pessoa tomada por uma espécie de ódio, que, sem dúvida, tem origem na situação de vulnerabilidade em que se encontra, o qual transparece no modo como lida com as poucas pessoas com quem convive de maneira menos superficial, que são os trabalhadores braçais portugueses, no caso, as mulheres-a-dias, Quitéria e Maria da Graça. É como se, ao transferir esse ódio que sente – por ser humilhado como imigrante, por ganhar mal e por estar distante de sua pátria e de seus familiares – para as mulheres com quem se relaciona, ele pudesse, de alguma forma, descontar nelas tudo o que aquela terra estrangeira o estaria fazendo passar.

De acordo com Kristeva (1994), “viver o ódio” significa formular a própria existência, no sentido de ser essa a maneira que o imigrante, no seu universo de defensivas, encontra de constituir a própria imagem, ou, ainda, a persona que precisa adotar na lida com o outro, durante o seu cotidiano comezinho. A presença do ódio pelo outro opõe-se a tudo aquilo que o caracteriza como estrangeiro: ausência, solidão e falta.

Nessa relação entre o sujeito e o mundo externo (outro), que também pode ser entendida como a relação entre a constituição da identidade pelo confronto com a alteridade, em que o sujeito procura autopreservar-se, Sigmund Freud ensina-nos que:

o ódio, enquanto relação com objetos, é mais antigo que o amor. Provém do repúdio primordial do ego narcisista ao mundo externo com seu extravasamento de estímulos. Enquanto expressão da reação do desprazer evocado por objetos, sempre permanece numa relação íntima com os instintos autopreservativos, de modo que os instintos sexuais e os do ego possam prontamente desenvolver uma antítese que repete a do amor e do ódio (Freud, 1996 [1915], p. 143-144).

Apesar de defender que amor e ódio constituem sentimentos ambivalentes, os quais, por vezes, se encontram imbricados nas relações humanas, Freud (1996 [1930]) coloca o amor como algo muito precioso, que deve ser destinado a alguém especial, que, de fato, mereça esse sentimento. Por esse motivo, o mandamento “Ama teu próximo como a ti mesmo”, uma das reivindicações máximas do cristianismo e prerrogativa do ideal de sociedade civilizada, causa-lhe, no mínimo, estranhamento. Ama-se o outro, apenas se for possível identificar nele semelhança com o que se é ou com o que se deseja ser. Nesse sentido, destina-se ao desconhecido, quando muito, uma espécie de amor universal, uma parcela mínima desse sentimento que pode

ser destinada a esse outro apenas porque ele vive na Terra. Sobre a relação com esse desconhecido, afirma Freud:

esse desconhecido não apenas não é digno de amor em geral; tenho de confessar, honestamente, que ele tem mais direito à minha hostilidade, até ao meu ódio. Ele não parece ter qualquer amor a mim, não me demonstra a menor consideração. Quando lhe traz vantagem, não hesita em me prejudicar, não se perguntando mesmo se o grau de sua vantagem corresponde à magnitude do dano que me faz. Mais até, ele não precisa sequer ter vantagem nisso; quando pode satisfazer um prazer qualquer com isso, não se incomoda em zombar de mim, em me ofender, me caluniar, exhibir seu poder, e quanto mais seguro ele se sentir, mais desamparado estarei eu, mais seguramente é de esperar essa sua conduta para comigo (Freud, 1996 [1930], p. 47).

Esse é o sentimento que Andriy experimenta como imigrante ucraniano em Portugal e é também o que ele, em alguma medida, devolve, no caso, à Quitéria, uma das poucas pessoas com quem se relaciona no país estrangeiro, apesar das dificuldades impostas pelas diferenças culturais e, em especial, pela língua tão diferente, que, além de silenciar o imigrante, o torna invisibilizado na terra estranha, desprovido de direitos, de amigos, de lugar de fala, “tão reduzido à sobrevivência, apenas um animal a precisar de respirar” (Mãe, 2017, p. 44).

Para compreendermos esses sentimentos complexos de Andriy por meio de outra perspectiva, podemos recorrer ao conceito de “imaginação material”, de Gaston Bachelard (2013b), que seria organizado com base nos elementos água, fogo, terra e ar, os quais se configuram como paradigmas dos sentimentos humanos mais primitivos, como o ódio e o amor. A imaginação seria, para o filósofo francês, fundamental no desenvolvimento da capacidade de formular imagens

que ultrapassem a realidade, de modo a deformá-la, pois é por meio da imaginação que se inventa nova vida, nova realidade, recriando-a, desestabilizando-a, ou, ainda, tornando essa realidade mais aprazível, por parecer menos hostil. Nesse sentido, “sob muitos aspectos, pode-se mesmo definir o caráter (*do imigrante*) como um sistema de defesa do indivíduo contra a sociedade, como um processo de oposição a uma sociedade” (Bachelard, 2013b, p. 23, grifo nosso).

Em seus estudos sobre os sonhos e a imaginação, Bachelard adverte que estes dependem dos quatro elementos, aos quais dedica 5 volumes, sendo um para a água (*A água e os sonhos*, 1942), um para o fogo (*A psicanálise do fogo*, 1938), um para o ar (*O ar e os sonhos*, 1943) e dois para a terra (*A terra e os devaneios da vontade*, 1948, e *A terra e os devaneios do repouso*, 1948). No primeiro volume sobre a terra, destaca o aspecto mais agressivo desta e vincula-o à ação e à vontade do homem; no segundo, ressalta elementos mais amenos, como o enraizamento, o repouso e a afetividade. Quando nos valemos dessa teorização para analisarmos o romance *O apocalipse dos trabalhadores*, verificamos que a trajetória de Andriy pode ser identificada tanto com a metáfora da terra como repouso, em que surgem imagens da casa e da terra natal, em que sonhar e devanear com esta podem levar o homem a serenar, a descansar, sentimento que poderá ser identificado num segundo momento da narrativa, quanto com a perspectiva da terra como vontade e dureza excessiva, a qual remete ao desejo inicial de Andriy de transformar-se em máquina, a fim de escapar ao sofrimento.

A necessidade de frieza e de distanciamento das emoções funciona como uma espécie de blindagem, de reação à vida hostil a que se encontra submetido na condição de imigrante, além de evitar a excessiva tristeza decorrente da saudade que tem dos pais. Assim sendo, a indiferença é a sua forma de permanecer como máquina, de distanciar-se da perspectiva da terra como repouso, conforme teorização

de Bachelard, ou, ainda, como adverte Kristeva: “a indiferença é a capaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa” (Kristeva, 1994, p. 15).

Giorgio Agamben (2009), ao retomar o conceito de dispositivo elaborado por Michel Foucault (2000), destaca o fato de a contemporaneidade ser marcada pelo apagamento do sujeito, o qual passa a existir por meio de uma espécie de representação de si. Essa despersonalização do sujeito seria proporcional à ascensão dos dispositivos, os quais são definidos por Foucault como:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (Foucault, 2000, p. 244).

Com base na análise do conceito de dispositivo foucaultiano, Agamben conclui que absolutamente tudo capaz de controlar as ações ou os discursos do sujeito pode ser considerado dispositivo, inclusive a própria linguagem, a qual, para o filósofo italiano, seria, possivelmente, o mais antigo dos dispositivos. Em sua abordagem, distingue o que estaria relacionado à subjetividade, ao ser, e o que pertenceria ao âmbito da objetividade, a *práxis*. Os dispositivos são associados por ele a esta, por terem “a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (Agamben, 2009, p. 40), de modo que não existiria subjetividade que não fosse, de alguma forma, cooptada pelos dispositivos. Nesse sentido, o sujeito seria resultante da relação entre os seres vivos e os dispositivos oferecidos pelo mundo externo, e a sua existência só

se tornaria possível “de forma larvar e, por assim dizer, espectral” (Agamben, 2009, p. 47).

Em *O apocalipse dos trabalhadores*, esse dispositivo que deflagra o processo de dessubjetivação de Andriy não é eletrônico ou relacionado à tecnologia, mas é o trabalho excessivo, que, embora seja absolutamente imprescindível para garantir a própria sobrevivência e a de seus pais, acaba por promover a alienação do referido personagem, transformado, inicialmente, em máquina.

Sabemos, entretanto, que essa indiferença ou essa maquinização do personagem Andriy, transformado em sujeito espectral pela adoção do trabalho como dispositivo, à medida que a narrativa avança, vai perdendo a força e a razão de ser, em decorrência, principalmente, da ausência de notícias dos pais, a qual provoca sentimentos, como medo, insegurança e tristeza, que, aos poucos, o reaproximam de sua humanidade. Em razão disso, o projeto de conformação de um sujeito maquínico malogra, e Quitéria, sem dúvida, é fundamental nessa re-humanização de Andriy, não só pelo sentimento que destina a ele, mas também pela empatia com o sofrimento e com a angústia de Andriy, a qual é insuflada pelo fato de não saber se os pais continuam vivos e em segurança.

Ao decidir disponibilizar suas economias para ir junto com Andriy à Ucrânia, Quitéria desloca essa percepção do outro como inimigo, que ocorre tanto de sua parte em relação ao imigrante ucraniano quanto deste em relação a ela, como representante daquela pátria que não o acolheu, mas que apenas o explorou. Retomando a teorização de Bachelard, a dureza e a indiferença maquínicas, relacionadas à experiência da terra como vontade, são substituídas, paulatinamente, pela percepção da terra como repouso, como meio de reconciliação com a própria humanidade, no caso de Andriy. O ódio, em alguma medida, é vencido pelo afeto.

É interessante observar no romance que essa função humanizadora é atribuída à mulher, àquela que é capaz de gerar, de proteger, de cuidar, de prescindir das próprias necessidades para partilhar com o outro os sonhos que este traz em seu íntimo. Não é de estranhar que essa deferência à mulher apareça em uma narrativa criada por alguém que escolheu incluir no próprio nome artístico a palavra Mãe, como se fosse sobrenome, para representar a matriz, a origem de todas as pessoas.

[...] a ficção não é minha vida, minha vida não é ficcional, é real, e por isso, a ficção é sempre uma proposta de entendimento do que o outro é. E na extremidade do outro, ou seja, na extremidade de mim, está exatamente a mãe [...] mãe é o polo mais extremo de mim. O ponto mais afastado de mim. E por isso é essa, exatamente, a minha ansiedade, de poder, enquanto escritor, usar o texto para entender toda a amplitude do que é o ser humano (Valter [...], 2016, 8 min 56 s).

Para além do estilo inovador com que, desde o início do romance, Valter Hugo Mãe arrebatou a atenção de seus leitores para temas de extrema relevância na sociedade contemporânea, como a exploração dos imigrantes em Portugal, a pouca ou nenhuma importância atribuída aos trabalhadores, sobretudo os mais humildes, a desigualdade social, a violência contra a mulher e, até mesmo, o suicídio, sem dúvida, a sensibilidade com a qual esses temas são abordados é um ponto de destaque em *O apocalipse dos trabalhadores*.

A descrição da trajetória do personagem Andriy leva o leitor a refletir sobre como situações de extrema opressão podem promover uma evidente des-humanização do sujeito, um embrutecimento que chega ao ápice com a própria transformação em dispositivo, em máquina, desprovida de emoções e movida apenas pelo ódio, com o qual se pretende garantir apenas a sobrevivência. Esse estado de su-

jeito maquínico só será reconduzido à condição de humanidade por meio da superposição do ódio pelo afeto.

RECEBIDO: 09/12/2025

APROVADO: 17/01/2026

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o dispositivo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.

ALMEIDA, Daniella. Saiba como nova lei dos estrangeiros afeta brasileiros em Portugal. *Agência Brasil*, Brasília (DF), 23 out. 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2025-10/saiba-como-nova-lei-dos-estrangeiros-afeta-brasileiros-em-portugal> Acesso em: 20 jan. 2026.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013a.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013b.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

EMBAIXADA DA UCRÂNIA NA REPÚBLICA PORTUGUESA. Informação sobre a comunidade ucraniana em Portugal. *Embaixada da Ucrânia na República Portuguesa*, Portugal, 01 jan. 2026. Disponível em: <https://portugal.mfa.gov.ua/pt/partnership/240-ukrajinci-u-portugaliji/informaciya-pro-ukrayinsku-gromadu-v-portugaliji> Acesso em: 20 jan. 2026.

FIDALGO, Helena. “Mães de Bragança” acusam brasileiras de provocar “onda de loucura” na cidade. *Público*, Portugal, 01 maio 2003. Disponível em: <https://www.publico.pt/2003/05/01/jornal/maes-de-braganca-acusam-brasileiras-de-provocar-onda-de-loucura-na-cidade-200790>. Acesso em: 12 abr. 2025.

FOUCAULT, Michel. Sobre a História da sexualidade. *In*: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243-257.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1930]. v. XXI, p. 66-148.

FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1915]. v. XIV, p. 137-162.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MÃE, Valter Hugo. *O apocalipse dos trabalhadores*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

MÃE, Valter Hugo. Entrevista à RTP arquivos, no programa A força das coisas. *RTP Arquivos*, Portugal, 11 jul. 2008. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-valter-hugo-mae/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

MÃE, Valter Hugo. Prostituição brasileira em Bragança faz capa da “Time”. *Público*, Portugal, 14 out. 2003. Disponível em: <https://www.publico.pt/2003/10/14/sociedade/noticia/prostituicao-brasileira-em-braganca-faz-capa-da-time-1170625>. Acesso em: 05 jan. 2025.

VALTER Hugo Mãe – 06/01/2014. [S. l.: s. n.]. 2015. 1 vídeo (1 h 23 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6i67t4CZRew>. Acesso em: 30 mar. 2025.

VALTER Hugo Mãe: a pureza não é tão interessante assim. [S. l.: s. n.], 13 out. 2016a. 1 vídeo (8 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IXSpuubI_VE. Acesso em: 23 mar. 2025.

VALTER Hugo Mãe no programa do Jô. [S. l.: s. n.], 16 nov. 2016b. 1 vídeo (20 min). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QVlt8cmK9R8>. Acesso em: 23 mar. 2025.

MINICURRÍCULO

ADRIANA GIRÃO CAMPITI BRAGA possui Graduação em Português e Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com Especialização em Literatura Portuguesa pela mesma instituição. Mestra em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade Federal Fluminense (UFF), instituição na qual, atualmente, é doutoranda em Literatura Comparada. Prepara para a Carreira Diplomática há cerca de 25 anos, no Curso Campiti Braga Educação e Mídia Ltda.

Representação de gênero: uma análise comparativa da narrativa Paiter Suruí “As primeiras mulheres” e o conto “Lenda de Namarói” de Mia Couto

Gender representation: a comparative analysis of the Paiter Suruí narrative “As primeiras mulheres” and Mia Couto’s short story “Lenda de Namarói”

Luana Gomes Pagung

Universidade Federal de Rondônia

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1430>

RESUMO

Narrativas cosmogônicas de tradição oral são as engrenagens de transmissão dos valores culturais de um povo, passados de geração a geração; tanto as narrativas ameríndias quanto as narrativas africanas compartilham dessa íntima relação, reservando a elas uma temática que lhes permitem ser cotejadas. Nesse panorama, o presente artigo propõe uma análise comparativa da intertextualidade temática que perpassa duas narrativas de continentes tão distantes e, ainda assim, culturalmente análogos: o continente americano, com “As primeiras mulheres”, narrativa de autoria coletiva e tradição oral pertencente a povo indígena brasileiro Paiter Suruí, coletada e traduzida por Betty Mindlin em *Vozes da origem*; e o continente africano, com o conto “Lenda de Namarói”, de autoria de Mia Couto, em *Estórias abensonhadas*, uma narrativa inspirada na tradição oral de etnias norte-moçambicanas; a fim de examinar como o feminino e o masculino são simbolicamente construídos nas duas narrativas cosmogônicas e sua articulação como elemento determinante nas relações de gênero e apoderamento do espaço social. Partindo de aportes dos

estudos de gênero, psicanalíticos e do mito para reflexões sobre questões simbólicas das narrativas cosmogônicas, a análise evidencia que a narrativa ameríndia organiza o surgimento do feminino de modo a reafirmar uma hierarquia sexual estruturante da ordem social, enquanto o conto moçambicano reinscreve a tradição oral por meio de deslocamentos simbólicos que tensionam o modelo falocêntrico. A leitura comparativa permite observar como narrativas de temáticas semelhantes podem operar funções ideológicas distintas, revelando o potencial crítico da reescritura literária das cosmogonias tradicionais que figuram no imaginário dos povos.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos de gênero; Literatura comparada; Literatura luso-afro-brasileira.

ABSTRACT

Cosmogonic narratives of oral tradition function as mechanisms for transmitting a people's cultural values across generations. Both Amerindian and African narratives share this close relationship with orality, which enables them to be examined comparatively. Within this framework, this article proposes a comparative analysis of the thematic intertextuality that runs through two narratives from geographically distant yet culturally analogous continents: the Americas, with “*As primeiras mulheres*”, a collectively authored oral narrative of the Brazilian Indigenous people Paiter Suruí, collected and translated by Betty Mindlin in *Vozes da origem*; and Africa, with the short story “*Lenda de Namarói*” by Mia Couto, published in *Estórias abensonhadas*, a narrative inspired by the oral tradition of northern Mozambican ethnic groups. The analysis aims to examine how femininity and masculinity are symbolically constructed in these two cosmogonic narratives and how they operate as determining elements in gender relations and the appropriation of social space. Drawing on contributions from gender studies, psychoanalysis, and myth theory to reflect on the symbolic dimensions of cosmogonic narratives, the analysis shows that the Amerindian narrative organizes the emergence of the feminine in a way that reaffirms a sexual hierarchy structuring the social order, while the Mozambican short story reinscribes oral tradition through symbolic displacements that challenge the phallogocentric model. The comparative reading reveals how narratives with similar themes can perform distinct ideological functions, highli-

ghting the critical potential of the literary rewriting of traditional cosmogonies embedded in the collective imagination.

KEYWORDS: Gender Studies; Comparative Literature; Afro-Luso-Brazilian literature.

INTRODUÇÃO

As narrativas cosmogônicas constituem espaços privilegiados de elaboração simbólica das relações humanas fundamentais, pois, ao dramatizar a origem do mundo e da humanidade, tais narrativas não apenas explicam o passado, como também legitimam, ou tensionam, formas específicas de ordenação social. Comumente essas narrativas partem da oralidade, como exemplo, as narrativas tradicionais ameríndias e africanas (Casculo, 2009; Rosário, 1989).

É nesse horizonte que se insere o presente artigo, que propõe aproximar continentes por meio de uma leitura comparativa de duas narrativas cosmogônicas, oriundas de contextos culturais distintos: “As primeiras mulheres”, uma visão cosmogônica do surgimento das mulheres, narrativa indígena brasileira de tradição oral do povo Paiteer Suruí, registrada por Betty Mindlin a partir da escuta, transcrição e tradução do tupi-mondé, narrada por diferentes membros

¹ As narrativas tradicionais indígenas nas últimas décadas, no Brasil, transitam ainda em uma delimitação literária incerta, não se enquadrando de forma unânime nos conhecidos gêneros literários clássicos ou modernos. No entanto, se muitas “estavam restritas à condição de mitos, vivos na oralidade, mas letra morta nos registros científicos, agora, mudadas em texto, elas fazem parte de uma estética” (Almeida, 2009, p. 66). Assim, muitas das narrativas que os antropólogos chamaram de “mitos”, por exemplo, podem compreensivelmente serem lidas como “contos” na contemporaneidade, por isso aqui são desse modo interpretadas.

da comunidade² entre as décadas de 1970 e 1990, ou seja, trata-se de uma narrativa de autoria coletiva, reunida no livro *Vozes da origem* (2007). E “Lenda de Namarói”, uma visão cosmogônica do surgimento dos homens, um conto publicado por Mia Couto em *Estórias abensonhadas* (2012), que retoma, por via literária³, um relato tradicional recolhido na região da Zambézia, reelaborando-o a partir da voz de uma narradora autóctone.

Os Paiter Suruí são um povo essencialmente de tradição oral, suas narrativas ganharam o registro discursivo em português pela primeira vez com o trabalho da antropóloga Betty Mindlin, que acompanhou essa etnia desde 1978. Para este povo, o ato de contar histórias não é apenas um ato de entretenimento, mas parte vital da estrutura de sua civilização, uma forma de transmissão dos conhecimentos tradicionais e um recurso ao qual recorrem constantemente para transmitirem às próximas gerações o profundo conhecimento da história de seu povo, mantendo viva não somente a narração, mas oferecendo regras práticas para a orientação da sociedade em que vivem (Pucci, 2009).

Na outra ponta do corpus, está o contexto africano, especificamente o moçambicano, que tem em sua cena originária um entrelaçamento de diversas tradições de grupos étnicos que residiram ao longo do continente, sendo pronunciada a origem bantu, chona e

² São eles, nomeadamente: Dikmuia, Dikboba, Ubajara, Gakaman, Ikon, Itxaie, Gamasakaká, Perpera, Macurao e Weledergoen.

³ Mia Couto atualiza as narrativas, definidas como “lenda”, da memória coletiva moçambicana e de sua narradora de Namarói. “Lenda” pode ser compreendido como um texto atemporal, que “chama também a atenção para a fisionomia e sobretudo a fenomenologia oral da escrita deste autor, proporcionando um conjunto de solicitações significativas em relação à língua que caracteriza a escrita de Mia Couto” (Brugioni, 2013, p. 159).

marave, um hibridismo que se verifica tanto ao nível cultural como ao nível linguístico. Posteriormente, com a presença do colonialismo português em terras africanas, os elementos da cultura europeia também foram incorporados (Rosário, 1989). Manuel Ferreira (1987) comenta que antes da chegada dos europeus ao continente africano, as populações autóctones eram ágrafas, e que a literatura escrita vem como um fato moderno, que antes dela há de ser considerada a riqueza da literatura oral africana e como esta influenciou a escrita literária subsequente.

Desse modo, no imaginário moçambicano, assim como em seu registro discursivo, a cultura e a tradição oral também se mostram como uma forte presença. “O uso das crenças e credences, dos ritos, da ancestralidade, dos costumes e dos rituais da tribo (...) e de todo um universo mágico e fantástico” tem sido empregado “para construir a realidade de um país que ainda se situa entre o mito e a história”, como relata José N. Ornelas (1996, p. 49-50). Nesse panorama, Mia Couto é um autor moçambicano lusodescendente da literatura contemporânea que escreve em língua portuguesa, e tem em sua prosa ficcional as questões culturais do povo moçambicano, como as cosmogonias, exercitando em suas narrativas uma atualização dessas cosmovisões. Sobre isso, o autor comenta em entrevista dada a Letícia Mendes (2012):

pode existir a ideia que sendo da África estarei mais propenso a beber dessas lendas. Eu acho que não sou mais ou menos permeável a um imaginário que percorre todos os países do mundo, todas as culturas e civilizações. O que pode suceder é que a África assume mais essa outra racionalidade, não sente que a deve esconder. Mas todos os outros continentes produzem e reproduzem mitos, tradições e expressões da oralidade que alimentam a literatura.

Com esse pressuposto, apesar das diferenças formais entre uma narrativa de tradição oral e um conto literário contemporâneo, ambas as narrativas compartilham o estatuto de narrativas de origem e operam por meio de estratégias semelhantes de fabulação simbólica do passado primordial⁴. Interessa, neste estudo, menos a questão da autoria⁵ – coletiva ou individual – do que o modo como o discurso narrativo constrói posições simbólicas para o feminino e o masculino. Assim, o foco recai sobre os mecanismos narrativos por meio dos quais essas categorias articulam-se simbolicamente nas relações de gênero e apoderamento do espaço social, e não sobre uma caracterização geral das tradições culturais às quais pertencem.

Outrossim, embora pertençam a universos histórico-culturais distintos, ambas as narrativas propostas como *corpus* tematizam o surgimento do feminino e do masculino como evento fundador da

⁴ Em ambas as narrativas do *corpus*, o/a narrador/a se mostra como um/a narrador/a primordial, isto é, uma figura “que não se apresenta como autor, não inventou os fatos narrados, mas presenciou-os ou soube deles por alguém, guardou-os na memória e os conta para outros” (Coelho, 1993, p. 66).

⁵ A esse respeito, contudo, observo um precedente importante na leitura do conto moçambicano: a epígrafe que o acompanha – “Inspirado no relato da mulher do régulo de Namarói, Zambézia, recolhido pelo padre Elia Ciscato” (Couto, 2012, p. 141). Elia Ciscato é uma figura real, um missionário italiano que, por muitos anos, estudou as tradições das tribos do Norte de Moçambique. Mia Couto atribui a ele o recolhimento da história, demonstrando que sua ficcionalização parte do relato de origem na tradição oral, desencadeando um discurso metalinguístico que se propõe ficção diante do contar de uma contadora que reconta uma antiga história. A lenda, enquanto forma na tradição oral, inscreve-se agora na forma literária transformada pelo acréscimo de elementos do discurso autoral de Mia Couto (Afonso, 2004). Aqui cabe uma analogia na escolha de nosso *corpus* de análise, sendo os narradores indígenas e a narradora Namarói os contadores originais das histórias, Betty Mindlin e Elia Ciscato, os coletores, e Betty Mindlin (enquanto tradutora) e Mia Couto os responsáveis por lapidar a estética literária do texto.

ordem social, oferecendo, contudo, soluções simbólicas divergentes para a inscrição do gênero no mundo, permitindo, assim, uma aproximação temática que pode ser cotejada, isto é, uma “intertextualidade temática” (Koch; Bentes; Cavalcante, 2007, p. 18).

Do ponto de vista teórico, então, o trabalho articula contribuições dos estudos de gênero, para pensar a representação do feminino/masculino, e dos estudos psicanalíticos, e do mito para reflexões sobre questões simbólicas das narrativas cosmogônicas, entendendo estas não como relatos arcaicos ou residuais, mas dotadas de força poética e potencial crítico (Guesse, 2014; Rosário, 1989). A perspectiva comparativa adotada não se orienta pela busca de origens comuns ou influências diretas, mas pela observação de procedimentos narrativos convergentes e divergentes na construção do gênero como categoria simbólica, conforme propõe a literatura comparada em sua vertente temática e problematizadora (Carvalho, 2006).

A análise comparativa das duas narrativas busca, portanto, evidenciar como formas simbólicas próximas – narrativas cosmogônicas vinculadas à tradição oral – podem cumprir funções ideológicas distintas: de um lado, a reafirmação de uma ordem patriarcal como princípio organizador do mundo social; de outro, a reinscrição crítica dessa mesma ordem por meio de deslocamentos narrativos que reconfiguram a posição do feminino em narrativas de origem. Ao examinar tais diferenças, o artigo pretende contribuir para os estudos literários comparados, especialmente no que diz respeito às questões de gênero na literatura luso-afro-brasileira.

Este artigo organiza-se da seguinte forma: na primeira seção, analisa-se a narrativa “As primeiras mulheres”, focalizando os procedimentos simbólicos por meio dos quais o feminino é inscrito na cosmogonia paiteer suruí; na segunda, examina-se “Lenda de Namarói”, destacando os deslocamentos operados pela reescrita literária de Mia Couto; por fim, a terceira seção apresenta uma leitura comparativa

das duas narrativas, sistematizando convergências e divergências e discutindo seus efeitos ideológicos e simbólicos na construção das relações de gênero.

“ANTIGAMENTE AINDA NÃO HAVIA MULHERES NO MUNDO”: CONTEXTO PAITER SURUÍ

Paiter Suruí é uma etnia indígena localizada em uma região fronteira entre o estado de Rondônia e o estado de Mato Grosso. Sua população vive em 24 aldeias distribuídas ao longo e na proximidade da Terra Indígena Sete de Setembro. Denominados como Suruí pelos sertanistas responsáveis pelo contato oficial, esse povo indígena se autodenomina como “Paiter”, termo que, em tupi-mondé, língua originalmente falada por eles, significa “gente de verdade, nós mesmos” (Pagung, 2018, p. 47).

A população Paiter Suruí é dividida em grupos patrilineares, com casamentos tradicionalmente poligâmicos, o homem se casa com duas ou três mulheres, preferencialmente com a filha de sua irmã, também sendo possível o casamento entre primos cruzados. A relação com a mulher é uma forma de adentrar e unir famílias. A existência dessas linhagens com suas regras clânicas de casamento orientam a tradicional divisão dualista que os Paiter Suruí possuem em relação à floresta e à aldeia (Mindlin, 1985; Pucci, 2009); tal informação será importante na análise das relações estabelecidas pelas personagens femininas com seus pretendentes amorosos na narrativa “As primeiras mulheres”.

Entre os Paiter Suruí, a mulher ocupa um papel importante na manutenção da cultura e tradição, por ficarem mais nas terras indígenas envolvidas à vida doméstica, elas conservam não somente a língua original de seu povo, como também muitas das tradições materiais e orais, incluindo as narrativas (Mindlin, 2006). Contudo, na narrativa “As primeiras mulheres”, esta é transmitida por um narra-

dor que se coloca ausente no espaço da história, mostrando-se onisciente e com foco narrativo na terceira pessoa. O narrador não faz nenhuma abertura sobre o seu processo de narrar, adentrando diretamente no enredo cosmogônico: o surgimento das primeiras mulheres em um espaço remoto localizado no tempo de antigamente.

“NO PRINCÍPIO, TODOS ÉRAMOS MULHERES”: CONTEXTO NAMARÓI

Namarói é um distrito da província da Zambézia, em Moçambique. O regime matrilinear constituía um dos padrões sociais da maior parte de seu território: na região costeira do norte de Moçambique, o regime de parentesco respondia a um funcionamento matrilinear, enquanto na região mais ao sul era dominante um sistema patriarcal. O poder da herança feminina nesse contexto representava mais poder para os membros femininos dessa linhagem (Brugioni, 2013; Rothwell, 2015); informação importante se considerarmos, em “Lenda de Namarói”, a narração ser feita por uma personagem feminina.

Com a entrada do poderio da Coroa Portuguesa no local, um elemento específico de organização político-territorial, denominado “prazo zambeziano”, passou a vigorar:

o sistema dos prazos, posto em prática no início do século XVII oferecia à Coroa a possibilidade de ocupar teoricamente a África por intermédio de vassalos europeus aos quais eram concedidas terras dominiais por arrendamento enfiteutico. [...] De início, a sucessão à frente do prazo efetuava-se pelas ‘pessoas de sexo feminino, descendentes de portugueses da Europa, com obrigação de casarem com portugueses de igual origem e na sucessão das vidas, a fêmea excluía o varão’. Caso único nos anais coloniais: a mulher tinha sempre a prioridade na obtenção de um prazo e a herdeira era a sua filha mais velha. Na ausência de herdeira, herdava o prazo o filho ou o marido. Na prática, na centena de

prazos enumerados, metade deles pertencia permanentemente a mulheres (Pélissier, 2000, p. 76-80).

No entanto, essa sucessão matrilinear pode ser entendida mais como um meio de proteger a genealogia familiar do que um empoderamento feminino. Esse sistema denuncia uma desconfiança implícita sobre a fidelidade da mulher, pois essa seria uma forma do homem ter certeza que a próxima geração, a permanecer com a terra, compartilha de seu sangue, já que descende da filha de sua irmã (Rothwell, 2015). É nesse contexto emblemático de questões de gênero, historicamente marcadas, que Zambézia se encontra, e de onde fala a narradora de “Lenda de Namarói”.

O conto “Lenda de Namarói” apresenta uma narradora em primeira pessoa que se posiciona a repassar um conhecimento coletivo – “o que vou contar me foi passado em sonho pelos antepassados” (Couto, 2012, p. 141) –, contar uma história cosmogônica do surgimento dos primeiros homens, ambientada em um tempo e espaço remotos. O estatuto ambíguo de poder dado às mulheres na região de Zambézia é um dos primeiros elementos a figurar na narrativa, anunciado pela voz tradicionalmente silenciada da narradora: “não fosse isso nunca eu poderia falar. Sou mulher, preciso autorização para ter palavra” (Couto, 2012, p. 141). E é, no calor da febre, que seus antepassados masculinos não só autorizam a sua fala, como articulam a sua linguagem para transmitir um conhecimento que antes ela não possuía: “estou contando coisas que nunca soube. Por minha boca falam, no calor da febre, os que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes” (Couto, 2012, p. 141).

Aproximando os povos: uma análise comparativa de “As primeiras mulheres” e “Lenda de Namarói”

Antigamente, ainda não havia mulheres no mundo. Só havia um homem, chamado Iapeab, sozinho (Mindlin; Narradores Paiter Suruí, 2007, p. 114).

No princípio, todos éramos mulheres. Os homens não haviam (Couto, 2012, p. 141).

O início das narrativas as localiza em um tempo tão distante que se dificulta mensurar, é o tempo que Mircea Eliade (2001) nomeia por “Tempo Primordial” ou “de Origem”, fundado no período da criação sagrada. Projeta-se nesse início um eixo de enunciação que é próprio da oralidade, é o que “se passou fora de um tempo preciso, longínquo e mágico” (Afonso, 2004, p. 429).

A figura da mulher é trazida como referencial para a falta e para a presença: em uma narrativa são elas que não existiam, na outra, todos que existiam eram mulheres. Em ambas, o gênero se inscreve na diferença, manifestando que “pensar a alteridade é, então, pensar o diferente, a relação, o conflito” (Fraisie, 1996, p. 91, tradução nossa⁶).

Gênero e sexo são apresentados em uma relação mimética, isto é, “o gênero reflete o sexo e é por ele restrito”, assim, nasce-se fêmea/macho e socialmente constrói-se deterministicamente mulher/homem (Butler, 2003, p. 24). Esse elemento nas narrativas representa um posicionamento significativo da configuração identitário-cultural na qual se situam. Nesse contexto, a afirmação da identidade sexual tem como referencial a anatomia, assim, sexo e gênero são correlatos. A problemática desse posicionamento é que “se a correspondência anatômica bastasse para que pudéssemos aceder a uma posição sexuada”, tanto homens quanto mulheres não se indaga-

⁶ No original: “Penser l’altérité est donc bien penser le différend, le rapport, le conflit”.

riam sobre o que significa, afinal, “ser homem” ou “ser mulher”, e como são acolhidos e significados pelo Outro (Poli, 2007, p. 7).

Ao comunicar sobre o ser humano já existente, não há um ato de criação, nada é dito sobre o seu surgimento, eles sempre estiveram lá. Iapeab é apresentado como um ser solitário, mas dotado de identidade, ele é nomeado. Enquanto as mulheres Namarói não recebem nomes, são compreendidas enquanto grupo, vistas pelo seu gênero, são apenas “mulheres”.

Havia uma árvore rachada, que Iapeab costumava namorar. Tanto namorou, tanto namorou, que a árvore engravidou. Iapeab teve que viajar, e antes avisou a mãe:

– Mãe! Se você ouvir um barulho na floresta, vá ver o que é!

Pouco tempo depois, à noite, a árvore explodiu e uma criança começou a chorar. Passou um tempinho, ouviu-se novo estouro, e mais uma criança chorando.

– Ah! Foi por isso que meu filho pediu para eu prestar atenção! – disse a avó. Foi buscar as duas crianças, que eram meninas, e passou a cuidar delas (Mindlin; Narradores Paiter Suruí, 2007, p. 114).

E assim foi até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir. Elas engravidavam, mas não devolviam ao mundo a semente que consigo traziam. Aconteceu então o seguinte: as restantes mulheres pegaram nessas inférteis e as engoliram, todas inteiras. Ficaram três dias cheias dessa carga, redondas de uma nova gravidez. Passado esse tempo as mulheres que haviam engolido as outras deram à luz. Esses seres que estavam dentro dos ventres ressurgiram, mas sendo outros, nunca antes vistos. Tinham nascido os primeiros homens (Couto, 2012, p. 141).

A ligação entre nascimento e gestação surge como tema nas narrativas, apesar do vislumbre fantástico das histórias, ambas trazem a proximidade com a realidade do engendramento, na qual, para nas-

cer, é preciso ter sido gerado em uma gravidez. Em “Lenda de Namorói”, a gestação é trazida num movimento de autogamia, mas com a adversidade de as mulheres não conseguirem parir. O insucesso é quebrado somente com o engolir de outras mulheres; simbolicamente, é possível pensar na absorção das vivências de uma mulher pela outra, o alimentar-se do outro para gerar em si o que deseja – que nascerá transformado. Assim, o sujeito só se constrói a partir do Outro, “não há sujeito se não houver um significante que o funde” (Lacan, 1999, p. 195).

Importante ressaltar também que o surgimento do homem em “Lenda de Namorói” ocorre por um desvio. “A gênese do ser humano é, deste modo, re-configurada, ou melhor, reescrita numa perspectiva feminina e o surgir do gênero masculino configura-se como uma anomalia e/ou um desvio da natureza: a infertilidade” (Brugioni, 2013, p. 165).

Diferente desta, em “As primeiras mulheres”, a fecundação ocorre pela via da relação sexual, a parceira de Iapeab é uma incomum árvore rachada, fazendo aí uma alusão simbólica ao órgão sexual feminino. Um fato curioso nesse trecho da história é Iapeab recorrer à própria mãe para cuidar da criança vindoura, demonstrando que a entidade que ele chama por mãe ou não é uma mulher, ou não é vista como uma. A primeira hipótese seria um recurso fantástico, no qual a mãe seria de outra natureza que não humana; enquanto a segunda hipótese traz um olhar sexualizante para a figura da mulher, ela só seria vista como mulher em um contato sexual que não fosse interdito (incesto). A mulher é, então, apresentada em dois papéis excludentes: de um lado, a imaculada figura materna; do outro, a mulher sexualizada.

Após essa apresentação das personagens primevas e a descrição de seu surgimento no mundo, as duas histórias são perpassadas por um pulo temporal e por uma mudança de espaço. Em “As primeiras

mulheres”, as meninas Kabeud e Samsam se tornam moças e participam de uma festa onde conhecem pretendentes para maridos, elas são ludibriadas e acabam indo parar na maloca da coruja Mokoba, que as deseja. Já em “Lenda de Namarói”, não é anunciado o crescimento dos meninos, estes já nascem como criaturas dotadas de consciência desenvolvida, e são eles que decidem, por vergonha de sua diferença, transitar para o outro lado do rio.

Nesta altura das duas histórias, o ato de alimentar-se aparece como peripécia, como desencadeador de novas ações nas narrativas. Em “As primeiras mulheres”, a coruja Mokoba tenta conquistar as meninas servindo algo de comer a elas, Samsam, ressabiada, não come nada que lhe é oferecido por acreditar que a comida não é o que dizem, ao contrário da irmã Kabeud, que se alimenta de todos os pratos. Mokoba também tenta namorar as irmãs, novamente tem sucesso somente com Kabeud, já que Samsam a engana. Na sequência, as irmãs fogem, e pelo caminho repetem o desenrolar da história: encontrar um pretendente > Kabeud ingere a comida fajuta e tem relação sexual, enquanto Samsam apenas finge > as irmãs fogem. A repetição só tem fim quando Kabeud e Samsam encontram um pretendente que lhes oferece comida verdadeira, é com este, a onça Mekoptxay, que as meninas se casam. Em “Lenda de Namarói”, os homens comiam apenas comida crua e desejavam o fogo que viam as mulheres, tão sabiamente, acenderem do outro lado do rio. É assim que o chefe dos homens, depois do insucesso de dois outros, vai buscar o fogo na outra margem. Em sua busca, o homem se deita com uma das mulheres que lhe conta o segredo do fogo, ao retornar para o seu lado da margem, o homem morre.

Em ambas as histórias, o comer e digerir se manifestam simbolicamente como assimilar e apreender o mundo, motivadas pelo desejo pelo alimento, as personagens desbravam os espaços e se relacionam. Tanto em “As primeiras mulheres” quanto em “Lenda de Na-

marói”, a motivação das ações é o alimento, e o desfecho é a relação sexual. Enquanto em “As primeiras mulheres” o digerir o mundo lhes proporciona o casamento desejado, em “Lenda de Namarói” o conhecimento do mistério que almejava é letal.

A onça, mãe de Mekoptxay, chamou Kabeud, que estava grávida para ir andar com ela. (...) A onça comeu-a, só deixou a bolsa com o filho que Kabeud tinha na barriga. (...) Samsam, percebendo que a onça comera sua irmã, pegou a criança para criar junto com a sua. (...) Os dois meninos cresceram, ficaram maiorzinhos, e Samsam contou para o filho de Kabeud como ela tinha morrido. O rapaz chorou, porque não conheceu a mãe morta, e começou a fazer flechas para matar a avó. Flechou-a um dia, mas a flecha não entrava nela. (...) O rapaz chamou a avó para ir a roça que estava queimando para o próximo plantio e jogou-a no fogo. A mãe de Mekoptxay morreu queimada. O rapaz chamou Samsam para irem embora para o céu, subindo por um cipó. (...) Lá se foram, e ao chegar em cima, cortaram o cipó, para o pai não se vingar deles. Por isso não existe mais a escada para o céu, o cipó, que antes ligava céu e terra (Mindlin; Narradores Paiter Suruí, 2007, p. 118-119).

E um por um, todos realizaram a visita, para além do rio. (...) Os homens, aos poucos, decidiam ficar no território das mulheres. (...) E os tempos circularam. Um dia uma mulher deu à luz. Os homens se espantaram: eles desconheciam o ato do parto. A grávida foi atrás da casa, juntaram-se as outras mulheres e cortaram a criança onde ela se confundia com a mãe. (...) Os homens viram isto e murmuraram: se elas cortam, nós também podemos. Afiam as facas e levaram os rapazes para o mato. Assim nasceu a circuncisão. (...) E os homens se sentiram consolados: podiam, ao menos, dar um segundo parto. E assim se iludiram ter poderes iguais aos das mulheres: geravam tanto como elas. Engano deles: só as mulheres cortavam o laço de uma vida em outra vida (Couto, 2012, p. 142).

Novamente, há um correr de tempo nas narrativas e a temática da gravidez retorna ao enredo, sendo usada agora como elemento direcionador dos desfechos. Em “As primeiras mulheres”, das duas personagens grávidas, é a personagem destemida Kabeud quem morre, deixando seu filho como um pequeno herói que a vingará, assim, simbolicamente, o consolo da mulher é depositado sob uma figura masculina de redenção. Em “Lenda de Namarói”, a gravidez é usada como elemento que traz falso consolo aos homens e marca o poder das mulheres como representantes do parto por excelência. A frustração masculina é mostrada pela incapacidade de dar à luz, aqui “o sentido de falta não é provocado pelo falo, mas pelo útero”, o desejo de emulação não se dá diante do que é masculino, “ao contrário, os homens são reduzidos ao estado de pobres paródias das mulheres” (Rothwell, 2004, p. 141, tradução nossa⁷).

As duas narrativas apresentam novamente em seus desfechos elementos simbólicos que as colocam próximas a recursos frequentemente associados à tradição da oralidade “mítica”; como narrativas fundadoras pautadas na cosmogonia local, demonstram uma explicação de como algo, além da gênese humana, surgiu: o céu e a terra como espaços desanexados, e a circuncisão. Trazem ainda o fogo como elemento simbólico comum. Em “As primeiras mulheres”, o fogo aparece punitivamente, como o único artifício capaz de matar a onça-avó devoradora. Em “Lenda de Namarói”, o fogo é elemento misterioso que representa sabedoria, mas seu conhecimento para os homens também se mostra fatal.

⁷ No original: “a sense of lack is not provoked by the phallus but by the womb” [...] “rather men are reduced to the status of poor parodies of women”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas “As primeiras mulheres”, de autoria coletiva Paiter Suruí, e “Lenda de Namorói”, de autoria de Mia Couto, compartilham de uma temática: o surgimento do gênero feminino/masculino. Assim como a presença de elementos simbólicos como a gravidez, a alimentação e o fogo. Na análise comparativa, pode-se notar marcas da oralidade atreladas ao “mito”, como relatar a origem fantástica de um evento e a localização no tempo-espaço; tais componentes cosmogônicos perpassam ambas as narrativas e são temáticas comuns a tantas outras culturas antigas, como a cristã ou a islâmica, por exemplo, cuja oralidade precede as conhecidas tradições escritas.

Dessa forma, ao comparar as narrativas, verificou-se como a oralidade renova e recria os contextos e modos de vida, demonstrando que a essência das narrativas não é exclusiva do seu momento histórico e cultural, mas compartilhada em diferentes contextos. Na ficcionalização ocorre uma reinterpretação literária, uma atualização das cosmogonias que figuram no imaginário dos povos, “cumpre à arte e à literatura, aos artistas e aos escritores, a criatividade de os renovar e acrescentar no processo de invenção da nação”, como comenta Ana Mafalda Leite (1998, p. 136).

Como mencionado por Elena Brugioni (2013), a reescrita da narrativa fundacional proposta por Mia Couto no conto “Lenda de Namorói” representa uma leitura sociocultural que desempenha uma função dinâmica de subversão do pensamento patriarcal e falocêntrico que tem o homem como referência. No conto, apesar de retratar o surgimento do homem, a referência passa a ser o gênero feminino, são as mulheres que detêm o conhecimento, aptas para manuseá-lo, elas também dominam o espaço social e cedem aos homens o território para que se agreguem.

Enquanto na narrativa Paiter Suruí “As primeiras mulheres”, embora retrate o surgimento da mulher, o espaço social permanece em poder feminino somente enquanto elas o desbravam, ao tomar conhecimento dele, elas são realocadas – Kabeud morre e, em fuga, Samsam se desloca para o céu. Na narrativa, denota-se o posicionamento falocêntrico como regulador da ordem, apesar de Kabeud e Samsam terem autonomia inicial sob a escolha de seu marido, é o filho homem de Kabeud que detém a saga heroica de fazer justiça à morte da mãe e finalizar a história.

Nesse sentido, mais do que evidenciar convergências temáticas entre narrativas de distintas matrizes culturais, a leitura comparativa aqui proposta permite compreender como a construção simbólica do feminino e do masculino, no interior das cosmogonias, não apenas reflete, mas também participa ativamente da produção e da reconfiguração das formas de organização social. Se, por um lado, a narrativa Paiter Suruí, de origem na tradição oral indígena ao norte do Brasil, inscreve a diferença sexual em uma lógica de estabilização hierárquica, por outro, o conto de Mia Couto, inspirado em tradições orais de grupos etnolinguísticos ao norte de Moçambique, revela o potencial de deslocamento inscrito na própria tradição, ao reinscrever o feminino como eixo de saber e de poder. Assim, as narrativas de origem mostram-se menos como vestígios de um passado imutável e mais como dispositivos simbólicos em permanente disputa, nos quais se articulam memória, linguagem e imaginação na elaboração, e possível transformação, das relações de gênero.

RECEBIDO: 08/12/2025

APROVADO: 22/03/2026

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

- ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BRUGIONI, Elena. *Mia Couto: Representação, História(s) e Pós-colonialidade*. Lisboa: Húmus, 2013.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2009.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Ática, 1993.
- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.
- FRAISSE, Geneviève. *La différence des sexes*. Paris: PUF, 1996.
- GUESSE, Érika Bergamasco. *Shenipabu Miyui: literatura e mito*. 2014. 425 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/123365/000824066.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2025.
- KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- LACAN, Jacques. *Seminário V: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade & escrituras nas literaturas africanas*. 2. ed. Lisboa: Colibri, 1998.
- MENDES, Letícia. No livro “Confissão da Leoa”, Mia Couto retrata o drama das mulheres rurais de Moçambique. *UOL Entretenimento*, São Paulo, 05 nov. 2012. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/11/05/no-livro-a-confissao-da-leoa-mia-couto-retrata-o->

drama-das-mulheres-rurais-de-mocambique.htm. Acesso em: 05 dez. 2025.

MINDLIN, Betty. *Diários da floresta*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MINDLIN, Betty. *Nós Paiter: os Suruí de Rondônia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

MINDLIN, Betty; NARRADORES PAITER SURUÍ. *Vozes da origem*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ORNELAS, José N. Mia Couto no contexto da literatura pós-colonial de Moçambique. *Luso-Brazilian Review*, Madson, v. 33, n. 2, 1996. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3513768?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 05 dez. 2025.

PAGUNG, Luana Jessica Gomes. *O silenciamento da mulher em Vozes da Origem: a transgressão moral da personagem feminina em narrativas paiter suruí*. 2018. 107f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2018. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6721636. Acesso em: 05 fev. 2026.

PÉLISSIER, René. *História de Moçambique*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

POLI, Maria Cristina. *Feminino/Masculino: a diferença sexual em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

PUCCI, Magda Dourado. *A arte oral: Paiter Suruí de Rondônia*. 2009. 364f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4066>. Acesso em: 05 dez. 2025.

ROSÁRIO, Lourenço do. *A narrativa africana de expressão oral transcrita em português*. Lisboa: Instituto de Cultura/Luanda: Angolé, 1989.

ROTHWELL, Phillip. *A postmodern nationalist: truth, orality and gender in the work of Mia Couto*. New Brunswick: Bucknell University Press, 2004.

ROTHWELL, Phillip. *Leituras de Mia Couto: aspectos de um pós-modernismo moçambicano*. São Paulo: Almedina, 2015.

MINICURRÍCULO

LUANA GOMES PAGUNG é Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Possui graduação em Letras e em Psicologia, o que fundamenta seu interesse na interlocução entre literatura e psicanálise. Atualmente, desenvolve pesquisas nas áreas de literaturas de língua portuguesa e autoria feminina.

O espaço como destino em *A origem dos dias*, de Miguel D’Alte

Space as destiny in A origem dos dias, by Miguel D’Alte

Milena Maia

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Renan Henrique Messias de Paulo

Universidade Federal de São Carlos

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1441>

RESUMO

Este artigo parte da leitura do romance *A origem dos dias* (2024), de Miguel D’Alte, a partir da articulação entre espaço, paisagem e metaficção. À luz da tensão entre criação literária e realidade, a leitura do romance evidencia os modos pelos quais a narrativa constrói uma geografia existencial marcada pelo deslocamento contínuo do protagonista, Tomás Franco, entre espaços rurais e urbanos para além das fronteiras de Portugal. Esses lugares funcionam como instâncias de sentido que moldam estados de consciência, afetos e modos de estar e perceber o mundo. A paisagem é compreendida na condição de categoria substancial a partir de Michel Collot (2013), enquanto resultado do encontro entre o mundo e um ponto de vista, revelando o processo de “espaçamento do sujeito”. A trajetória de Tomás é lida à luz do “herói problemático”, de Lukács (2009), cuja peregrinação interior se dá pela busca de origem, autoconhecimento e sentido. Além disso, o presente estudo destaca o caráter metaficcional do romance, mobilizando autores como Patricia Waugh (1984), Hutcheon

(1984) e Dällenbach (1979), para mostrar de que maneira a narrativa reflete sobre o próprio processo de escrita e problematiza os limites entre ficção e realidade. Ao final, o retorno à paisagem de origem sugere a literatura enquanto espaço possível de pertencimento. Assim, *A origem dos dias* configura-se numa narrativa em que espaço, memória e escrita se entrelaçam na construção da subjetividade contemporânea. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

PALAVRAS-CHAVE: Miguel D'Alte; *A origem dos dias*; Paisagem; Metaficção; Narrador.

ABSTRACT

This article examines the novel *A origem dos dias* (2024), by Miguel D'Alte, through the articulation of space, landscape, and metafiction. In light of the tension between literary creation and reality, the novel's reading reveals how the narrative constructs an existential geography marked by the protagonist Tomás Franco's continuous displacement between rural and urban spaces beyond the Portugal's borders. These places function as instances of meaning that shape states of consciousness, affects, and ways of being in and perceiving the world. Landscape is understood as a substantial analytical category, following Michel Collot (2013), conceived as the result of the encounter between the world and a point of view, thus revealing the process of the "spacing of the subject." Tomás's trajectory is read in light of Lukács's (2009) notion of the "problematic hero", whose inner pilgrimage unfolds as a search for origin, self-knowledge, and meaning. In addition, this study highlights the metafictional dimension of the novel, drawing on theorists such as Patricia Waugh (1984), Hutcheon (1984), and Dällenbach (1979) to demonstrate how the narrative reflects upon its own writing process and problematizes the boundaries between fiction and reality. Ultimately, the return to the landscape of origin suggests literature as a possible space of belonging. Thus, *A origem dos dias* emerges as a narrative in which space, memory, and writing intertwine in the construction of contemporary subjectivity. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

KEYWORDS: Miguel D'Alte; *A origem dos dias*; Landscape; Metafiction; Narrator.

Deve-se velar por aquilo que conseguiu ascender, entre riscos e ameaças, às condições da realidade. Mas serão os meus poemas uma realidade concreta no meio das paisagens interiores e exteriores? (Helder, 2005, p. 116).

Herberto Helder (2005), no conto “Vida e obra de um poeta”, evidencia a tensão permanente entre criação literária e realidade, ressaltando a incerteza quanto à capacidade da obra de se inscrever no mundo concreto. Não nos parece inocente que, ao referenciá-lo, o romance *A origem dos dias* (D’Alte, 2024) estabeleça um diálogo explícito com a tradição das narrativas fragmentadas. Ao recorrer a recursos metaficcionalis, Miguel D’Alte articula espaços e temporalidades diversas, transformando paisagens interiores e exteriores em instâncias de sentido que revelam a subjetividade do protagonista e, simultaneamente, problematizam a natureza característica do fazer literário, em uma operação que evidencia a instabilidade, a experimentação e o caráter da experiência narrativa que se constrói dentro dessa construção ficcional.

A paisagem no romance *A origem dos dias*, de Miguel D’Alte, é a instância de sentido que estrutura a subjetividade do protagonista, Tomás Franco. A história, narrada em quatro partes, acompanha o deslocamento do personagem entre os espaços de Freixo de Numão, Porto, Lyon, Flórida, Marrocos e Vale de Figueira, que configuram estados de consciência e modos de estar no mundo. A passagem de um território ao outro é também o movimento de uma crise: entre a aldeia e a cidade, entre o fracasso e a tentativa de escrita, entre o corpo e o espaço, configura-se uma geografia interior marcada pela ausência, pela erosão e pela tentativa de recompor-se. Aliás, o processo erosivo parece acompanhar de forma gradativa o desenrolar da narrativa pois, a cada deslocamento do protagonista, encontramos reminiscências de uma memória que se desfaz, são seixos duma

escarpa que se deslocam de uma rocha mãe graças ao processo de intemperismo e erosão. Esse deslocamento fica nítido em conformidade com a trajetória de Tomás Franco e permite que a personagem se renove e ressignifique seu modo de vida e a sua história.

Miguel D'Alte insere sua narrativa no contexto de uma paisagem portuguesa que é, ela mesma, resultado de uma história geológica e social. A região de Freixo de Numão, ponto de partida do protagonista, situa-se no nordeste de Portugal, território formado por solos pobres em nutrientes e dominado por rochas cristalinas, tais quais xistos e granitos, o que condiciona a vegetação e o modo de vida dos habitantes. A descrição física do espaço é demarcadora:

nos anos oitenta, Freixo de Numão – ou Freixo, como era hábito as pessoas abreviarem – era uma aldeia pequena de casas modestas e frias, as ruas em terra batida, atrasada pela distância da cidade. A população trabalhava nos campos, era analfabeta, vivia isolada pelo centralismo e pela pobreza, a maioria nunca sequer fora à capital ou vira o mar. Mesmo assim, durante os penosos anos de ditadura, houve progresso: foi criado o Posto Médico e o da Guarda Nacional Republicana, a eletricidade chegou à aldeia, construiu-se a Escola Primária e a estrada até à estação de comboios no fundo do vale, junto ao rio, cobriu-se ainda o Ribeiro da Devesa. Depois do 25 de Abril, a aldeia foi invadida por retornados das colónias, aumentando ainda mais o desemprego e a precariedade das famílias que viviam das vinhas e oliveiras, das ovelhas, do pó. Por isso, aos poucos, a população emigrou, até só restarem os velhos no largo de bancos lascados e candeeiros de globos baços. É uma crise social, dizia o meu pai. Eu não percebia nada disso, era muito novo (D'Alte, 2024, p. 54).

O autor parece articular o ambiente natural à precariedade social, numa continuidade que liga o solo e a história humana.

Segundo Henrique Pereira dos Santos, em *Do tempo e da paisagem*, “a água em demasiado próxima da superfície impede o desenvolvimento das raízes, provocando [...] a morte da árvore por falta de sistema radicular” (Santos, 2010, p. 23). Tal formulação física é uma metáfora precisa para a condição de Tomás, cuja origem em Freixo, uma terra onde as raízes não se fixam, explica o seu constante desenraizamento. A aldeia, de vegetação rasa e pouca profundidade subterrânea, reflete um sujeito incapaz de enraizar-se, de firmar-se no mundo. Ao mesmo tempo, essa instabilidade constitui o impulso da narrativa: é a carência de fixação que gera o movimento e o desejo de escrita. Além disso, a associação das raízes pouco desenvolvidas na aldeia espelha, também, as raízes do núcleo familiar de Tomás Franco, cuja tragédia familiar implica num desamparo social e afetivo que carregará consigo até a vida adulta.

Ao partir de sua terra natal, Tomás empreende uma busca pela história do seu avô e pelo seu desejo de escrita, conseqüentemente pela sua história, por suas origens: “percorria o mundo à procura da verdade sobre o meu avô e a literatura – e sobre mim” (D’Alte, 2024, p. 11). Essa procura da verdade a que o narrador se refere nos remete à “busca pelo autoconhecimento” abordada por Georg Lukács, em sua obra *A teoria do romance* (2009). Ao elaborar sua tese a respeito da constituição do romance, o teórico húngaro afirma que este é uma extensão da epopeia clássica e traça um trajeto desta ao romance, para mostrar de que maneira o último passou a ser a forma estética predominante em nosso tempo.

Prevalente no período clássico, a epopeia apresentava a missão pela harmonia e unidade do mundo e o ofício do herói era a causa coletiva, visto que ele representava uma nação. Já o romance, ainda de acordo com Lukács, “é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (Lukács, 2009, p. 55). Assim, essa intenção pela totalidade, dificultada pela

fragmentação da era do romance, é materializada na narrativa pela trajetória do herói, conforme aponta o crítico:

o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a *peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo*, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, *rumo ao claro autoconhecimento* (Lukács, 2009, p. 82, grifos nossos).

Tomás, natural de Freixo de Numão, perde a irmã ainda na infância e é negligenciado pelos pais que não conseguem superar a dor da perda da filha. Na juventude, imerso na dor da perda e do abandono, resolve partir, renunciando seu passado, mas sem dele esquecer, para encontrar suas origens pela via da literatura:

uns anos mais tarde, já depois de acabar a escola e trabalhar numa produção de azeite na aldeia, *parti para apender a escrever*. Sempre senti que esse era o meu destino, o meu avô sempre me disse que eu tinha a curiosidade dele e que, por isso, partiria à procura de aventuras e da literatura (D'Alte, 2024, p. 105, grifos nossos).

Há no romance, portanto, um sentimento geográfico do mundo, uma relação entre o corpo e o espaço que o cerca, onde cada deslocamento físico implica um deslocamento interior. Essa relação é o que Vincent Jouve, ao ler *La Presqu'île* de Julien Gracq, define a partir da noção de vínculo entre pensamento e espaço: “o pensamento afeta o espaço e o espaço determina o pensamento” (Jouve, 2012, p. 54). Em *A origem dos dias*, a paisagem é o meio através do qual a personagem experimenta o sentimento de existir, uma forma de autoexpressão mediada pela percepção do mundo.

A cada mudança de lugar, o romance propõe uma transformação no olhar: de Freixo ao Porto, do Porto a Lyon, de Lyon aos Estados Unidos da América e Marrocos e, novamente, ao regresso final ao país lusitano, Tomás vai reorganizando sua identidade segundo o espaço que habita. No Porto, o espaço urbano é descrito em tom claustrofóbico, mas também cinematográfico:

em janeiro de 1998, eu tinha trinta anos, era pobre e um escritor falhado. Vivia no Porto, no terceiro andar de um prédio velho e com o reboco a cair, na Rua do Almada. O apartamento era arrendado e tinha apenas uma divisão. As paredes sujas, o chão de madeira gasto pelos passos do tempo, uma varanda virada para a rua, onde gostava de me sentar a observar o movimento da cidade como se fosse um ecrã de cinema. De manhã, o som dos carros que se acumulavam ao fundo da rua acordava-me, as vozes dos transeuntes chegavam-me pelos vidros finos como folhas, ouvia os lojistas a subir as grades das montras apinhadas de tralha. A cidade despertava (D'Alte, 2024, p. 17).

O olhar do protagonista é de espectador, pouco participativo. A cidade é uma tela que o reflete e o exclui. Para Tomás o Porto é um espetáculo de decadência e solidão.

A materialidade do espaço urbano reforça a precariedade existencial:

(...) era obrigado a ter vários empregos para conseguir sobreviver. Escrevia artigos mal pagos sobre literatura para alguns jornais ou revistas e, certas noites, tocava piano em bares da baixa para entreter os clientes, enquanto bebiam e conversavam. Tocava mal, mas ninguém parecia importar-se. A estes dois trabalhos instáveis, juntava o meu parco salário de livreiro num alfarrabista na Rua Mouzinho da Silveira, uma grande loja quadrada, com o teto

parecido com o de uma igreja, cheia de livros arrumados em estreitas filas de estantes (D'Alte, 2024, p. 19).

Em “A produção do espaço, a partir da tríade lefebvriana concebido/percebido/vivido”, Glória da Anunciação Alves (2019) reflete sobre o modo pelo qual os espaços produzidos, segundo a lógica lefebvriana, estão condicionados à maneira de a sociedade viver e experienciar o espaço. Nesta perspectiva, a dimensão do espaço vivido manifesta-se e se reproduz, sobretudo, por meio das práticas sociais e das formas de uso que tensionam e reconfiguram o cotidiano espacial, conforme se observa que “o afloramento e o reconhecimento dessa dimensão do espaço, o vivido, em geral é notado em nossa sociedade a partir de expressões/ações de radicalidade, principalmente quanto ao uso que se faz no espaço” (Alves, 2019, p. 559).

Nesse sentido, evidencia de forma concreta o afloramento do espaço vivido, tal qual pensado por Lefebvre e retomado por Glória da Anunciação Alves, a cidade do Porto passa a inscrever-se numa paisagem de sobrevivência, na qual o sujeito se fragmenta em múltiplas funções para garantir a subsistência. Os deslocamentos entre bares da Baixa, redações precárias e o alfarrabista da Rua Mouzinho da Silveira configuram práticas espaciais que revelam um uso radical do espaço urbano, marcado pela instabilidade e pela precarização do trabalho intelectual. Assim, o Porto se converte no espaço do fracasso da escrita tensionando o ideal de escritor e expondo a cidade na condição de lugar de desgaste, resistência e permanência forçada no cotidiano.

Sob essa perspectiva, o fracasso da escrita se apresenta também no resultado direto das mediações concretas impostas pela vida urbana. A confissão feita a Benjamin, o alfarrabista que o emprega e com quem estabelece um vínculo de amizade, evidencia justamente a distância entre o desejo de escrever e as condições materiais que o

circunscrevem. O Porto replica um modo de vida de uma metrópole que subordina um cotidiano exaustivo, em que o tempo, o corpo e o espaço são continuamente consumidos por trabalhos para a sobrevivência, mas que ao mesmo tempo dificultam o desejo da personagem na produção de sua particular obra literária:

sabe, Benjamin, murmurei, arrastando a língua, a visão toldada pelo álcool, já tentei escrever um romance, mas não o consegui terminar. Nasci numa aldeia perdida no Norte de Portugal. Uma família à deriva, uma mãe depressiva, um pai que era um estupor. Há cerca de onze anos, abandonei tudo e parti para a cidade. Escrevi todas as noites, a beber e a fumar, como achava que um escritor faria, mas não funcionou. Tinha maus empregos, cheguei a roubar comida num mercado. Ele encostava-se na poltrona, ouvia-me atentamente. Há um ano, conheci uma rapariga. Chamava-se Leonor, achei que era a minha cura. À noite, ela vinha e ficava comigo. Eu escrevia, ela deitava-se a ler; passeávamos, ouvíamos discos, bebíamos vinho e falávamos, íamos ao cinema. Era uma vida fácil (D’Alte, 2024, p. 186).

Se Freixo de Numão representa o espaço das origens e o Porto o espaço da ilusão, Lyon introduz o estrangeiro, o exílio e a dissolução da realidade. A cidade francesa é percebida através da névoa e da instabilidade psíquica: “de repente, chegou março e depois veio abril. Lyon ficou coberta de densas nuvens negras durante semanas (...)” (D’Alte, 2024, p. 221). A opacidade da paisagem espelha a opacidade da mente: “comecei a perder a noção de realidade, vivia no absurdo (...) falava sozinho na rua” (D’Alte, 2024, p. 221). D’Alte constrói um paralelismo claro entre o espaço e o corpo, entre o clima e o estado de alma, uma poética de correspondências que faz eco à noção de partilha do sensível de Jacques Rancière: “essa repartição fixa os lugares, os tempos e os tipos de atividade que pertencem propriamente

à maneira de um comum se prestar à participação” (Rancière, 2005, p. 15).

A partilha do sensível, neste romance, organiza-se em torno da visibilidade dos espaços periféricos e da marginalidade do protagonista, marginalidade que está representada no modo de sua inserção no mundo. O narrador não habita os centros luminosos da cidade, mas os seus subterrâneos bares, quartos escuros, ruas decadentes. A ficção redistribui os lugares, dando voz e forma àquilo que o discurso urbano tende a apagar. De acordo com Rancière (2005, p. 17), “a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares”. Assim, *A origem dos dias* reconfigura o mapa simbólico dum sujeito deslocado de Portugal ao fazer do norte pobre o ponto de origem do sentido.

No entanto, Michel Collot, em *Poética e filosofia da paisagem* (2013), lembra-nos que a paisagem, enquanto categoria de análise, permite que a leitura se adense. Para o autor, a paisagem é um “fenômeno que é o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot, 2013, p. 18). Em *A origem dos dias*, a paisagem é construída pela percepção de Tomás. Tratamos, então, a paisagem na categoria de percepção, sendo, portanto, subjetiva. Se é “[...] o olhar que transforma o local em paisagem” (Collot, 2013, p. 18), o romance, portanto, pode ser lido sob a perspectiva de um exercício de percepção, uma tentativa de reconfigurar o mundo pela linguagem da paisagem.

Em cada espaço que o protagonista ocupa, ocorre o que Michel Collot (2013) denomina de espaçamento do sujeito, um movimento pelo qual a identidade se abre ao mundo, e se reconfigura. Esse espaçamento é visível no desfecho do romance, quando Tomás, depois de uma vida de tentativas, compra uma casa à beira-rio no Vale da Figueira, em São João da Pesqueira, também localizado na região norte de Portugal:

com o dinheiro do livro, iniciei a busca por uma vida diferente. Comprei uma velha casa à beira-rio, isolada e escondida da estrada, em estado razoável, perto de uma estação de comboios desativada, a uns quilómetros de Vale de Figueira. *Quando a vi, não precisei de procurar mais*. Era uma pequena casa térrea, caiada de branco, com janelas e portas de madeira, os parapeitos de pedra, o telhado tinha uma ligeira camada de musgo, roseiras enfeitavam o jardim. A sala era virada para as traseiras, tinha uma porta para um terraço onde me sentava horas a fio a olhar o rio correr condenado para a foz no Porto. *Era a minha casa de escritor* e esperava escrever ali as grandes obras com que sempre sonhara. Comprei também um carro amolgado para me poder deslocar. Tinha quinze anos, demorava a pegar, bebia dez litros aos cem, mas era meu (D’Alte, 2024. p. 247, grifos nossos).

A descrição retoma o motivo do olhar, agora com o olhar contemplativo que acompanha o curso natural das águas. O Douro, que corre para o mesmo Porto do fracasso, simboliza a reconciliação entre passado e presente, entre origem e destino.

A casa à beira-rio é um microcosmo da paisagem portuguesa: branca, de pedra, coberta de musgo, viva e morta ao mesmo tempo. Essa ambivalência ecoa a condição existencial do narrador, cuja vida oscila entre a esperança e a ruína. Ao descrever esse espaço, Miguel D’Alte compõe o que poderíamos chamar de paisagem da interioridade: o exterior se transfigura em metáfora do eu, mas sem se reduzir a ele. O sujeito projeta-se no espaço, mas também é transformado por ele. Michel Collot determina que “o espaçamento designaria, então, sua projeção no espaço como a própria condição de sua existência” (Collot, 2013, p. 31).

Para aprofundar essa distinção entre a materialidade do lugar e a experiência subjetiva que nele se inscreve, faz-se produtivo recorrer à reflexão de Milton Santos (2006) sobre as diferenças entre paisa-

gem e espaço. Ao deslocar a análise do campo estritamente perceptivo para uma compreensão histórica e social das formas territoriais, o geógrafo brasileiro oferece instrumentos conceituais que permitem compreender de que maneira os lugares descritos no romance não se esgotam naquilo que é visível e se transformam à medida que são atravessados pela vida, pelo tempo e pelas práticas do sujeito. Essa perspectiva possibilita ler *A origem dos dias* para além da paisagem considerada imagem, entendendo o espaço na função de instância dinâmica de significação, em permanente processo de atualização:

paisagem e espaço não são sinónimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima. (...) A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. Assim, quando se fala em paisagem, há, também, referência à configuração territorial e, em muitos idiomas, o uso das duas expressões é indiferente. A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistémico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente (Santos, 2006, p. 66-67, grifos nossos).

A distinção proposta por Milton Santos entre paisagem e espaço permite a leitura de *A origem dos dias*, sobretudo no modo pelo qual a narrativa transforma a materialidade dos lugares em experiência

vivida. O espaço emerge ali enquanto resultado da ação social que anima essas formas, atribuindo-lhes novos valores, usos e significações. Essa diferença é fundamental para compreender de que forma, no romance, os mesmos territórios reaparecem sob sentidos diversos, conforme a posição existencial do protagonista e o momento de sua trajetória. Enquanto Freixo de Numão, por exemplo, era um espaço de exílio e segurança para o seu Avô, para Tomás era um espaço de dor, de incertezas e melancolia.

Essa articulação entre paisagem na categoria de sistema material e espaço como sistema de valores permite compreender o romance sob a perspectiva de uma narrativa do presente vivido. O retorno ao Norte representa a reinscrição de um sujeito em formas herdadas que passam a ser animadas por outras expectativas e fragilidades. O espaço, nesse sentido, é sempre provisório e processual, pois resulta da intrusão contínua da sociedade e do indivíduo sobre a paisagem¹. Em *A origem dos dias*, Miguel D'Alte explora precisamente essa instabilidade: o espaço nunca se estabiliza assumindo a condição de destino definitivo, ele está em constante transformação, carregando consigo toda materialidade (construções, alterações na paisagem, restaurações) e imaterialidade (memórias, identidades, valores, ressignificações).

Mesmo tendo percorrido vários locais desde sua partida de Freixo de Numão – Porto, Lyon, Key West, Sidi Mghait –, Tomás permanece sempre com a sensação de não-pertencimento, de ser um estrangeiro em toda parte, como se incorporasse o famoso drama pessoano, exposto pelo heterônimo Álvaro de Campos no poema

¹ Vale a pena ressaltar que a obra *A natureza do espaço*, de Milton Santos, está intrinsecamente preocupada na análise materialista dialética para compreender e conceituar o espaço, articulando de que forma o sistema capitalista cria e recria novos espaços a partir de seu avanço pela sociedade.

“Lisbon Revisited” (1926). É importante lembrar que neste poema o heterônimo pessoano explora o sentimento de inadequação a todo e qualquer lugar onde se encontre, pois já está tomado por um irremediável desajuste e uma avassaladora solidão². Também solitário e desajustado, Tomás busca nos lugares e nas relações amorosas algum vínculo, alguma forma de preencher o vazio que o consome desde a morte da irmã gêmea: “eu era um estrangeiro à procura de um lugar, ansiando ser aceite, sôfrego por redenção, queria esquecer as minhas memórias, fazer novas [...] o destino traçado à origem” (D’Alte, 2024, p. 177).

Apesar da insistência, de viajar a vários locais e de se relacionar com algumas mulheres – Sara, Leonor e Mariel –, o vazio e a solidão continuavam sempre consumindo Tomás, levando-o à ruína, à andança desorientada e ao consumo de drogas. Assim, mais uma vez, o protagonista de *A origem dos dias* reforça o paradigma do herói problemático, já que “a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (Benjamin, 1994, p. 54). O protagonista, em um momento de autoanálise, reconhece depositar nas suas relações amorosas falhadas a necessidade de recuperar o amor perdido na infância: “... não havia amores inabaláveis, todos eram sabotáveis, nunca iria conseguir reproduzir o amor que perdera na infância. Não era isso que afinal procurava em todas aquelas relações falhadas?” (D’Alte, 2024, p. 219).

² Para maior compreensão da sensação de não-pertencimento retratada por Fernando Pessoa, conferir texto de Eduardo Lourenço, “Estrangeiro aqui e em toda parte” (2020).

O desejo de encontrar um lugar que possa chamar de seu, bem como alguém que o ame e o acolha, estava cada vez mais distante e figuravam apenas algumas das buscas da personagem central do romance: “nunca poderei apagar as vezes que caminhei por aquelas ruas pitorescas, *enquanto procurava o meu lugar no mundo*, a verdade sobre o meu avô, dias melhores” (D’Alte, 2024, p. 137, grifos nossos). Ele reconhece o fracasso na vida, mas insiste em encontrar sua origem na literatura e, em sua incessante perquirição, acaba por buscar nas palavras o autoconhecimento e o entendimento de sua história. Por isso, a narrativa tem na metaficção, “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (Bernardo, 2010, p. 9), um traço fundamental. É no universo das palavras – que ele acredita ser a única lembrança boa da sua infância, a herança do avô escritor – que ele se debruça para tentar atingir seu objetivo maior. Porém, ao recorrer a esta escrita autorreferencial, ele também se depara com uma dificuldade não prevista, já que questiona o respectivo poder representativo da linguagem, mas, ao mesmo tempo, dela depende para expor tal questionamento. Assim, a voz que ele tenta encontrar no seu texto reflete também suas angústias, falhas e incompletude:

mais tarde, quando me sentia pronto, sentava-me à mesa da sala, a máquina de escrever à frente. Tentava voltar à escrita. Quando algo surgia, escrevia, ávido, corria atrás das ideias com a ânsia daqueles que falham demasiadas vezes; contudo, no fim, as folhas em branco amontoavam-se e cresciam de tamanho aos meus olhos. *Tudo soava a falso, sem ritmo e decadente, tornara-me eu próprio a minha personagem*. Fora por isso que o meu avô deixara de escrever? Também ele se sentira vazio (...)? (D’Alte, 2024, p. 128, grifos nossos).

O caráter autorreferencial e autorreflexivo da narrativa de Miguel D'Alte revela-se à medida que o protagonista-escritor desvela seu processo de escrita enquanto estamos lendo e acompanhando sua angústia. Não é fortuito, portanto, que a narrativa assuma contornos metaficcionais. Em razão de sua autorreflexividade, o discurso configura-se, na obra, em conformidade com uma encenação da angústia do sujeito narrador. A trama revela o seu avesso: rompe com a linearidade, inicia-se *in media res*, fragmenta-se e se emaranha, materializando, em sua estrutura, a agonia de um sujeito esfacelado. É na e pela escrita, desse modo, que o narrador efetivamente empreende a busca por sua história e pela *A origem dos dias*, mas não sem encontrar muita dificuldade durante seu processo de criação:

pensei no livro interminável que escrevia há vários anos e senti-me frustrado. Quando imaginara começar a escrever, achava que seria mais fácil. Seria sentar-me numa cadeira, mesmo que desconfortável, e escrever. No entanto, era muito mais do que isso. Era passar a alma para uma folha de papel e sofrer; ser visitado por pesadelos, reviver fantasmas, discipliná-los. Era também trabalhar muito, aprender, ler, tentar várias vezes o mesmo texto, criar arcos narrativos, trabalhar com ou sem estrutura, *inventar personagens e situações mais verossímeis do que a própria realidade*, perceber que, no fim, as páginas poderiam não valer grande coisa e que tudo fora em vão. Mas eu não sabia fazer outra coisa, não tinha gosto por mais nada, abandonara a faculdade, escrever era uma necessidade, talvez até uma necessidade de aceitação, de imortalidade, de me sentir próximo do meu avô. Não consegui evitar rir de mim próprio, *na verdade eu era um falhado*, um candidato a louco, provavelmente tornar-me-ia um daqueles homens que falam sozinhos, que confundem nomes, que cheiram a casas fechadas, de quem, quando se afastam, as pessoas se riem nas costas (D'Alte, 2024, p. 81-82, grifos nossos).

A dificuldade do processo exposta pelo narrador-protagonista evidencia ao leitor diversas etapas do desenvolvimento da escrita narrativa, desconstruindo a imagem mítica do escritor agraciado por

inspiração divina. Além disso, ele mesmo reconhece sua debilidade diante das adversidades e a possibilidade do fracasso. Outro elemento que é destacado pelo narrador é a relação que se estabelece entre os planos diegético e extra-diegético. A pesquisadora Gabriela Silva, em seu estudo “A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita”, afirma que “sempre redimensionadas, as fronteiras entre a ficção e a realidade são características predominantes da literatura portuguesa” (Silva, 2016, p. 8), assim, ao afirmar que há uma necessidade de “inventar personagens e situações mais verossímeis do que a própria realidade” (D’Alte, 2024, p.82), o narrador propõe romper a fronteira entre o real e o ficcional.

Apesar de estabelecer uma relação diferente com o real, os textos metaficcionais não excluem a realidade. De acordo com Patricia Waugh (2003), nos romances metaficcionais, o objeto de análise é a natureza da relação entre o real e o fictício e, portanto, o comentário metalinguístico – isto é, o comentário da linguagem que faz referência a si mesma – é o veículo destacado desta análise. Assim, porque o texto metaficcional não negligencia o mundo real em relação ao ficcional, mas elabora uma autorreflexão sobre sua condição característica de artefato textual. A crítica inglesa afirma ainda que

a metaficção atua por meio da problematização e não da destruição do conceito de realidade. Ela depende da construção regular e da subversão de regras e sistemas [...] (expondo) suas regras a fim de averiguar a relação entre ‘ficção’ e ‘realidade’, assim como o conceito de ‘fingimento³’ (Waugh, 2003, p. 40, tradução nossa)⁴.

³ Importante destacar que a escolha do termo fingimento na tradução se dá por questões relativas à tradição pessoana.

⁴ No original: “metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of ‘reality’. It depends on the regular construc-

Dado que, na metaficção, a relação com o real se dá pela via discursiva, diferentemente do que acontece no romance que visa exclusivamente ao espelhamento do real, é possível notar que a relação entre o real e a arte nesse tipo de narrativa reside no nível do processo, ou seja, na explicitação da forma de contar a história, e não no produto (a história contada). Essa é uma das estratégias usadas no romance, à medida que o personagem-narrador vai (con)fundindo a história que está sendo escrita por ele com aquela que nós leitores estamos lendo:

o protagonista é um homem com cerca de trinta anos que acha que é especial, vive sem rede, tenta acelerar a vida, encontrar-se, partiu para a cidade há muitos anos à procura da aventura, da literatura, do júbilo das noitadas, mas tudo o que encontrou foram empregos maus, a pobreza, a decadência das ressacas, camas vazias e frias, um buraco cada vez mais profundo. Essa personagem é um *alter ego* teu? Talvez, respondi, antes de continuar: Se tivesse de resumir, e tentando não cair no erro de reduzir o livro a uma ideia, diria que é sobre a busca da origem de quem somos, de tudo o que nos aconteceu. É isso que o protagonista procura, uma resposta para as suas fraquezas, uma explicação para o desespero que sente e não passa. Mas é principalmente uma história de amor. No fundo, todas as histórias são de amor (D'Alte, 2024, p. 194).

A similaridade da história que está sendo escrita por Tomás com a história escrita por Miguel D'Alte é destacada pelas personagens e acaba por formular uma reflexão aprofundada, que contempla o processo de *mise-en-abyme* da narrativa, já que “todo fragmento textual (...) mantém uma relação de semelhança com a obra que o

tion and subversion of rules and systems... and then lays bare its rules in order to investigate the relation of ‘fiction’ to ‘reality’, the concept of ‘pretence”.

contém” (Dällenbach, 1979, p. 18), ou seja, experimentam uma estrutura de escrita em abismo. Assim, o romance atinge um grau mais profundo da mimesis literária, conforme explica Hutcheon (1984, p. 12): “romances então começam a refletir sobre sua própria gênese e crescimento. O espelhamento envolvido começa a minar o realismo tradicional em favor de um nível mais introvertido de mimesis literária”⁵. Deste modo, este sistema de abismo e/ou de espelhamento – em que se configura metaficção, visto que, por meio dele, o texto se mostra autorreferente e autorreflexivo – leva o protagonista a pensar em de que maneira a obra e seus elementos se constituem, para desvendar o incômodo que integra este indivíduo problemático e, desta forma, tentar alcançar o autoconhecimento:

no livro, a vida está sempre ligada à perda, o protagonista desfia a sua história, envolto numa melancolia pesada, num mar de incoerência, questiona tudo o que viu até esse momento. Mas, quando ontem o terminei, percebi que era mais do que isso. É sobre a solidão, mas uma solidão que nasce conosco, que sentimos quando partimos porque não conseguimos ficar. Temos de partir, mas é isso que nos levará à ruína, no fim (D’Alte, 2024, p. 154).

É significativo que o romance termine com o regresso a Freixo de Numão, agora transformada em vila:

quando abandonei Freixo, não fazia ideia de que apenas regressaria à aldeia treze anos depois. Tomei a decisão uns dias após regressar de Paris. Influenciado por toda aquela aura de tragédia em volta do manuscrito reaparecido do meu avô, decidi visitá-lo

⁵ No original: “novels then begin to reflect and to reflect upon their own genesis and growth. The mirroring involved begins to undermine traditional realism in favour of a more introverted literary level of mimesis”.

na campa. Os anos tinham passado, Freixo estava diferente, mais moderno, tornara-se vila, havia mais ruas alcatroadas (D'Alte, 2024, p. 252).

A transformação da aldeia em vila espelha a mudança de Tomás, que se ampliou e se modificou diante da sua trajetória de escrita e pesquisa. A sua terra natal, seu espaço de origem – apesar de o narrador nunca o reconhecer dessa maneira –, ao evoluir, revela que o tempo também o metamorfoseou. O título do romance sugere precisamente isso: o lugar na função de origem do tempo; o espaço, matriz da experiência.

Entre a paisagem rural e a urbana, o romance constrói um percurso de desagregação que culmina na tentativa de reencontro. A narrativa é estruturada conforme uma travessia espacial e existencial. O deslocamento físico verte-se em instrumento de reflexão sobre a criação e o fracasso, sobre o que significa viver e escrever. Tomás confessa: “na verdade, não está escrito em lado nenhum como se deve viver. (...) Vivemos a tentar desvendar os segredos do que nos rodeia, os gentis e os duros” (D'Alte, 2024, p. 88.). Este mundo é aqui literalmente o espaço físico, mas também o conjunto de forças históricas, afetivas e sociais que o constituem.

O percurso de Tomás pode ser lido tendo em vista a alegoria da própria literatura portuguesa contemporânea, cujo diálogo entre o centro e a periferia, entre a tensão cosmopolita e a reescrita da fidelidade a um espaço concreto, são evidenciados na fusão real x ficcional. O romance, nesse sentido, participa de uma tendência da ficção portuguesa atual, que retoma o espaço rural e interior à semelhança do campo de reflexão sobre o sujeito e o tempo. Em Miguel D'Alte, porém, o foco não é a paisagem enquanto memória coletiva, mas sob a concepção de espelho íntimo e existencial, ainda que o individual possa nutrir leituras da coletividade.

Ao longo da narrativa, o espaço é sempre um mediador entre o eu e o mundo. Essa mediação é marcada pela instabilidade, pela falta de correspondência plena. O que Tomás busca, seja na cidade, no amor, na escrita ou no afeto, é um lugar de pertencimento. O retorno à sua terra natal não é, porém, suficiente para alcançar o almejado autoconhecimento, já que Tomás não estabelece com Freixo de Numão, nem mesmo com qualquer outro lugar, uma relação de integração. Apesar de consciente da importância de partir quando era ainda adolescente, os já previstos resultados deste afastamento pesam: “já pouco ou nada sobrava daquela vida antes de partir para a cidade. Senti-me profundamente só, abandonado com as escolhas que tomara” (D’Alte, 2024, p. 252). Muito tempo antes na narrativa, ainda na sua primeira passagem pelo Porto, o narrador-personagem, antecipadamente, já revelava sua certeza de

[...] que partir custa sempre, mas que é a maneira como partimos que fica. E era verdade. Partir e saber que aquele instante vai nos perseguir para sempre e que nos vamos odiar de cada vez que nos virmos refletidos nesse momento. E pensei em tudo o que teve de acontecer lá no passado para acabarmos aqui no escuro quebrado pelos outros e por nós (D’Alte, 2024, p. 106).

A maneira escolhida por Tomás para ir embora foi seguir sempre em frente, sem olhar para trás, sem levar consigo as dores provocadas pela morte da irmã e pelo abandono dos pais, apesar da impossibilidade de apagar essas marcas. Quando partiu, Tomás não levou nenhum objeto que recordasse sua infância ou sua família, optou por não levar sequer a foto dele com a irmã e sabia “que a deixara porque era a prova de que aquela vida existira, ela e eu havíamos sido reais, a nossa família” (D’alte, 2024, p. 103). Ao regressar, ele sequer busca notícias da mãe, pois assim ela permanece viva em algum lugar dentro dele, sem que ele precise encarar as cicatrizes jamais con-

solidadas do passado. É significativo, porém, que o único objeto que Tomás carregou quando saiu ainda jovem de Freixo foi a máquina de escrever do avô. É na escrita deste livro que foi escrito pelo narrador-personagem, que, no processo metaficcional, (con)funde-se com o livro do autor empírico, Miguel D'Alte, que o protagonista-escritor registra suas memórias, suas angústias e seu percurso.

Ao fim da sua busca, o narrador é solicitado a desfazer as amarras do emaranhado da tessitura narrativa para sair do labirinto de emoções que se encontrava. Porém, ao se deparar com a angústia do texto, que, mais uma vez, (con)funde-se com sua angústia ao tentar alcançar suas origens, impõe ao leitor uma circularidade e o que fica é a insistência numa via aparentemente sem saída e a repetição da falha resulta na impossibilidade do fim da sua agonia. A insistência da ideia de que “tudo o que procuramos não existe.” (D'Alte, 2024, p. 13, p. 69, p. 206, p. 224), quatro vezes reiterada na obra, remete-nos à inviabilidade de findar o sofrimento. Ao sair de Freixo, mesmo destruído, ele regressa à sua “casa de escritor, ao [seu] refúgio” (D'Alte, 2024, p. 253), pois é na literatura que, de fato, o personagem-escritor encontra seu lugar, sua origem.

Ainda assim, há no final uma reconciliação possível: ter optado por uma velha casa à beira-rio para ser sua casa de escritor remete-nos ao gesto de sentar-se à beira do rio e observar o fluxo das águas, que configura a aceitação do tempo e do espaço sendo dimensões inseparáveis. A água, um dos elementos centrais da paisagem portuguesa, simboliza a continuidade e o esquecimento e reflete a trajetória de Tomás. O Douro corre para o mar, mas conserva em si a memória de todas as origens. Assim, *A origem dos dias* também é a história de um homem em busca da verdade de sua família e a história de um espaço em busca de sua origem.

RECEBIDO: 21/01/2025

APROVADO: 06/02/2026

REFERÊNCIAS

ALVES, Glória da Anunciação. A produção do espaço a partir da tríade lefebvriana concebido/percebido/vivido. *GEOUSP Espaço e Tempo*, São Paulo, Brasil, v. 23, n. 3, p. 551-563, dez. 2019. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2019.163307. Disponível em: <https://revistas.usp.br/geousp/article/view/163307>. Acesso em: 18 jan. 2026.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história e cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. São Paulo: Tinta Negra, 2010.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves (org). Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *Poétique - revista de teoria e análise literária*, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.

D'ALTE, Miguel. *A origem dos dias*. Lisboa: Suma de Letras, 2024.

HELDER, Herberto. Vida e obra de um poeta. In: HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005. p. 115-120.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

JOUVE, Vincent. *Por que estudar literatura?* Tradução Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *Obras Completas de Eduardo Lourenço IX – Pessoa Revisitado, Crítica Pessoaana I (1949-1982)*. Coordenação, introdução e notas de Pedro Sepúlveda. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SANTOS, Henrique Pereira dos. *Do tempo e da paisagem: manual para leitura de paisagens*. Cascais: Princípia, 2010.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego*, [S. l.], v. 8, n. 16, p. 6-21, dez. 2016. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v8i16p6-21. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430>. Acesso em: 22 dez. 2025.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of selfconscious fiction*. Londres: Routledge, 2003.

MINIBIOGRAFIA

MILENA MAIA é Doutoranda com bolsa CAPES em Literatura e Crítica Literária na PUC-SP. Em 2024, realizou estágio de Doutorado sanduíche (CAPES PDSE) na Universidade de Coimbra. Sua pesquisa atual reflete sobre os limites entre o real e o ficcional na ficção portuguesa hipercontemporânea. É membro do grupo de pesquisa internacional Dinâmicas do Hipercontemporâneo, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Ana Paula Arnaut (U. de Coimbra). ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-6324-3767>

RENAN HENRIQUE MESSIAS DE PAULO é Doutorando em Estudos de Literatura (PPGLit – UFSCar) com período sanduíche na Universidade Católica Portuguesa (UCP), campus Braga (2025-2026). É membro do GEL-PA – Grupo de Estudos Literários Portugueses e Africanos (UFSCar), também do Grupo de Pesquisa CEILI – figuras estéticas do contingente, do excêntrico e do indizível na literatura (UFSCar) e do GENFIP – Grupo de Estudos Sobre a Novíssima Ficção Portuguesa (UFSCar). É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6909-7328>

Novíssima literatura portuguesa: narrativa e personagens fragmentados no romance *A tua melanina* de Stephanie Vasconcelos

*Novíssima portuguese literature: narrative and fragmented characters in the novel *A tua melanina* by Stephanie Vasconcelos*

Sandra de Melo Silva

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / CNPq

Maria Jodaílma Leite

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1436>

RESUMO

O objetivo precípua deste artigo é examinar as tendências híbridas das narrativas contemporâneas na novíssima literatura portuguesa a partir da obra *A tua melanina* (2024), de Stephanie Vasconcelos. O romance apresenta um enredo de forte densidade emocional e poética, marcado por diálogos fragmentados, polifonia, intertextualidade, metaficção e jogos autorreferenciais, nos quais ficção e realidade se entrelaçam, ultrapassando uma linguagem centrada no eu para alcançar uma dimensão coletiva. A prosa transcorre na época do regime ditatorial salazarista e rompe fronteiras geográficas ao deslocar-se entre Portugal, Angola e Rússia. Inserida em cenário de contexto familiar, aborda questões relacionadas ao racismo, à relação de gêneros e, sobretudo, à construção de identidade. O estudo

possui caráter bibliográfico, fundamentando-se em aportes teóricos dos estudos culturais e pós-coloniais. Conclui-se que a construção ficcional da obra evidencia a complexidade das narrativas contemporâneas, que articulam memória, experiências, relatos e deslocamentos como estratégias de reflexão crítica numa era de narrativas e personagens fragmentados.

PALAVRA-CHAVE: Romance; Novíssima Literatura Portuguesa; Tendências híbridas.

ABSTRACT

The primary aim of this article is to examine hybrid tendencies in contemporary narratives within the context of the novíssima Portuguese literature, focusing on the novel *A tua melanina* (2024) by Stephanie Vasconcelos. The novel presents a plot of strong emotional and poetic density, characterised by fragmented dialogues, polyphony, intertextuality, metafiction and self-referential strategies, through which fiction and reality intertwine, moving beyond an individual-centred discourse towards a collective dimension. The prose unfolds during the Salazarist dictatorial regime and transcends geographical boundaries by moving between Portugal, Angola and Russia. Set within a family-centred context, the narrative addresses issues related to racism, gender relations and, above all, the construction of identity. The study adopts a bibliographical approach, drawing on theoretical contributions from cultural and postcolonial studies. It is concluded that the fictional construction of the work highlights the complexity of contemporary narratives, which articulate memory, experiences, testimonies and displacement as strategies for critical reflection in an era marked by fragmented narratives and characters.

KEYWORDS: Novel; Novíssima Portuguese Literature; Hybrid Tendencies.

A literatura portuguesa contemporânea apresenta, em suas narrativas, uma abordagem inovadora da escrita, configurando-se como um campo composto por múltiplas possibilidades estéticas e discursivas. Entre as características mais notórias, destacam-se: a polifonia, a fragmentação do enredo, a hibridização de gêneros, a me-

taficção, a autoficção, além de linguagem experimental e releitura crítica da história. Esses elementos evidenciam produções literárias que podem afastar-se dos modelos tradicionais de narração e assumir a complexidade do mundo contemporâneo, dando voz à diversidade de experiências.

Arnaut afirma que a literatura atual não afigura um conceito novo (*non nova, sed nove*), mas uma nova maneira de conceber a produção literária. Os aspectos encontrados nos textos de nossos tempos são utilizados desde o século XVIII, “mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à reescrita da História (Arnaut, 2010, p. 131)”.

Gabriela Silva (2016, p. 8), no que lhe concerne, destaca que o panorama recente da Novíssima Ficção Portuguesa “se constrói sobre a perspectiva desse sujeito português que agora rompe com a tradição de temas e formas de construir personagens, tempo, espaço, enredo e narrador”. Caracteriza-se, conforme a autora, numa potente reformulação da apreensão do real, em sintonia com posicionamentos críticos e reflexivos diante das possibilidades do mundo hodierno e dos modos de escritas.

É nesse contexto que o romance contemporâneo *A tua melanina* (2024), de Stephanie Vasconcelos, insere-se ao articular diferentes vertentes estéticas, desfazer moldes tradicionalistas, estabelecer diálogos entre ficção e realidade e ultrapassar fronteiras coloniais.

A obra apresenta a trajetória de uma família, sendo destacada, antes do primeiro capítulo, uma nota explicativa, chamada “antes de começar” guiando o leitor para um pacto, em que a autora afirma que o romance é um texto autobiográfico misturado com fantasias:

muito do que está aqui escrito foi contado em primeira mão pela minha pequena família, a quem dedico este livro. Apesar disso, muito do que também aqui está escrito são realidades paralelas

que não chegaram a tomar forma. Uma mistura entre relatos explicados ao telefone, histórias contadas tendo em conta diferentes perspectivas e o meu olhar sobre situações que, hoje, não consigo confirmar se existiram realmente. Apesar de a minha família ter sido uma grande fonte de inspiração para esta história, como escreveu Agualusa no romance *Teoria Geral do Esquecimento*: ‘O que vão ler, contudo, é ficção. Pura ficção’ (Vasconcelos, 2024, p. 9).

O leitor, guiado pelas referências apresentadas, pode ser direcionado a constatar que a narradora/personagem Natasha estaria interligada à autora Vasconcelos, que fabula acontecimentos familiares, registrando um pacto ambíguo, prática de escrita denominada por Serge Doubrovsky, em 1977, no seu livro *Le Fils*, como autoficção. Termo formulado para representar textos nos quais o assunto seria o próprio autor, suas experiências e memórias (Noronha, 2014).

Vincent Colonna, estudioso desta vertente, esboçou uma nova teoria, alargando o jogo do mentir-verdadeiro, destacando a visão Doubrovskiniana como somente uma entre múltiplas possibilidades de manifestações autoficcionalis. O cenário contemporâneo não fica congelado em moldes, sem limites nas modificações estéticas (Noronha, 2014).

Diana Klinger (2006), professora de teoria da literatura na Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, afirma que a autoficção trata-se de uma performance, teatraliza a vida do autor, e o impacto real ocorre pela ilusão, uma atuação para alimentar imaginações.

Na obra aqui analisada, a construção identitária de Stephanie Vasconcelos, filha de mãe russa e de pai luso-angolano, estabelece pontos de ligação convincentes com as personagens da narrativa. A autora joga com o receptor, direcionando-o para o pacto de ambiguidade. Ela afirma no final do texto: “esta é uma saga familiar, parte autobiográfica, parte ficção, sobre o amor que não cura tudo, sobre

identidade e busca pela felicidade” (Vasconcelos, 2024, p. 107). Ademais, a autoficção pode levar a labirintos sem respostas.

Klinger salienta que a escrita de si também é uma escrita da “outridade”: “são rasurados os limites entre o interno e o externo do texto” (Klinger, 2006, p. 188). A contemporaneidade é marcada pela “espetacularização do sujeito, mas também por uma crescente atração pelas figuras marginalizadas e antigamente silenciadas, e um questionamento aos mitos do Estado Nacional como instância de integração das diferenças culturais” (Klinger, 2006, p. 189).

A tua melanina articula elementos de ficção e realidade, estabelecendo um pacto que convida o leitor a refletir sobre temas como regime ditatorial, racismo, exclusão social, violência de gênero e busca pela identidade, evidenciando as tensões históricas e culturais no contexto português.

A narrativa de Vasconcelos se enquadra no histórico do Estado Novo em Portugal (1933-1974), período marcado por um regime ditatorial e autoritário, fortemente alicerçado no colonialismo e no nacionalismo, liderado por António de Oliveira Salazar, conhecido como salazarismo, bem como pelos desdobramentos da Guerra Colonial em Angola. Ao longo da obra, esses elementos históricos tornam-se recorrentes e estruturantes da narrativa.

Em diversas passagens, tal contexto é explicitado, como se observa em: “naquela altura, todas as peças de vestuário tinham de seguir as normas de indumentária definidas pelo Estado Novo” (Vasconcelos, 2024, p. 14). Mais adiante, o leitor percebe “encontros em que Margarida desvendaria uma vivência de limites mais profundos que os que eram impostos às mulheres do Estado Novo” (Vasconcelos, 2024, p. 33). Assim, a autora deixa nítidas as restrições sociais e de gênero impostas pelo regime. Em outro momento, o narrador apresenta o ambiente familiar permeado por tensões políticas, ao relatar “no meio do tilintar de panelas e das vozes altas de pai e filha sobre a situação da Guerra Colonial em Angola” (Vasconcelos, 2024, p. 58).

Ainda nesse panorama histórico, o narrador reforça o clima de conflito ao mencionar que “os movimentos independentistas estavam cada vez mais fortes. As tropas portuguesas desembarcavam em Angola” (Vasconcelos, 2024, p. 64). Tais referências históricas não somente situam temporalmente a narrativa, mas também contribuem para a compreensão das tensões sociais, políticas e identitárias que atravessam as personagens, em especial Gabriel, cujas experiências pessoais se entrelaçam às marcas profundas do colonialismo e da ditadura.

Durante a ditadura salazarista, a ideologia oficial promovia discursivamente a assimilação do colonizado, apresentada como prova de harmonia racial e cultural, mas, na prática, exigia a manutenção rígida de hierarquias, nas quais o sujeito colonizado deveria permanecer num lugar subalterno, tutelado e dependente.

Essa contradição expõe o caráter profundamente excludente e autoritário do regime: ao mesmo tempo em que proclamava a integração dos povos coloniais no seio da nação portuguesa, negava-lhes cidadania plena, autonomia política e igualdade social. O lusotropicalismo funcionava, assim, como um dispositivo ideológico de legitimação do domínio colonial, mascarando a violência, o racismo estrutural e a exploração econômica sob a retórica da convivência pacífica e da fraternidade entre raças.

A obra de Vasconcelos ultrapassa os limites de uma narrativa centrada em um único narrador autorreferencial, permitindo ao leitor perceber a presença de múltiplas vozes. Observa-se que, em diversos momentos, o narrador intervém diretamente no relato, apresentando opiniões e reflexões sobre os acontecimentos narrados. Esse recurso aproxima-se do que Navas (2015, p. 86-87) define como “narrador intrusivo”, articulado a procedimentos como experimentações tipográficas, dramatização explícita do leitor, uso da paródia, inserção de uma discussão crítica da história dentro da própria narrativa

e constante desconstrução das convenções narrativas. Tais elementos contribuem para evidenciar o caráter contemporâneo e autorreflexivo da obra.

A construção da narrativa desdobra-se entre a primeira e a terceira pessoa, recurso que contribui para a pluralidade de perspectivas e para a complexidade do enredo. O livro encontra-se organizado em 108 capítulos, todos sem subtítulos, o que reforça a fluidez narrativa e o caráter fragmentado da obra.

O romance desloca-se em diferentes tendências, sem limites enriquecidos, insere-se no que se convencionou denominar Novíssima Ficção Portuguesa, que, segundo Silva (2024, p. 49), corresponde a “um conjunto de escritores que buscam inovações estéticas e temáticas no contexto de produção do romance contemporâneo português”.

Outra característica proeminente da obra é a intertextualidade, uma vez que o entrelace entre as personagens Margarida e Francisco oferece ao leitor uma ampla gama de referências literárias e musicais, incorporadas à narrativa e responsáveis por ampliar seus sentidos, enriquecendo o diálogo entre o texto ficcional e outros discursos culturais, como se observa na passagem na qual o narrador relata: “ouviu ‘Ouro Negro’ pela primeira vez com o seu pai. Explicou-lhe que tinha sido aberta uma porta para o multiculturalismo. (...) ‘Barco Negro’, Amália Rodrigues” (Vasconcelos, 2024, p. 72). “Este também é um livro que estou sem vontade nenhuma de acabar – declarou ele, ao destacar um pouco do tecido para que ela pudesse ler o título: *Cazumbi: Poesia de Angola*, de Tomás Vieira da Cruz” (Vasconcelos, 2024, p. 20).

Essas inserções intertextuais não somente aprofundam a caracterização das personagens, mas funcionam como dispositivos de interculturalidade, estabelecendo pontes entre Portugal e Angola, evi-

denciando a convivência nem sempre harmoniosa entre diferentes tradições culturais no interior da narrativa.

Nesse sentido, Silva (2024, p. 49) afirma que “uma das formas dessa percepção lúdica é quando a literatura considera como elemento de discussão a própria criação literária. É o que denominamos metaficção”. Assim, o romance não apenas narra uma história, mas também reflete sobre o próprio fazer literário, reforçando seu caráter contemporâneo e convidando o leitor a uma leitura crítica e reflexiva sobre os limites entre realidade e ficção.

O enredo da obra *A tua melanina* desenvolve-se em um contexto marcado por heranças históricas e simbólicas do colonialismo português, no qual Margarida, oriunda de uma família tradicional estruturada sob uma lógica patriarcal, apresenta-se como uma figura que tensiona os valores hegemônicos de seu meio social. Ao envolver-se afetivamente com Francisco, um angolano que migra para Portugal com o objetivo de estudar e jogar futebol, a personagem rompe não apenas com expectativas familiares, mas também com fronteiras simbólicas racializadas que estruturam as relações sociais no espaço pós-colonial. Sob essa perspectiva, o conflito central da narrativa não reside na relação em si, mas no modo como o corpo negro de Francisco é percebido e marcado pela família de Margarida e pela sociedade portuguesa, evidenciando mecanismos de racialização e exclusão.

A narrativa constrói o embate entre os personagens de forma direta e verossímil, mobilizando uma lógica explicativa que expõe as tensões entre pertencimento, alteridade e poder. O trânsito entre passado e presente, que atravessa as trajetórias individuais das personagens, opera como um dispositivo narrativo de ativação da memória, permitindo que histórias pessoais se entrelacem a memórias coletivas inscritas na experiência colonial e pós-colonial. Desse modo, as vivências dos protagonistas são continuamente atravessa-

das por narrativas paralelas que ampliam o horizonte interpretativo da obra e revelam como a identidade se constitui em um campo de disputas históricas e culturais.

Nesse sentido, Valentim e Silva enfatizam que “[...] pensar, portanto, a ficção portuguesa hoje significa refletir a respeito de uma dinâmica modificação nas abordagens identitárias e nas manifestações do imaginário cultural” (Valentim; Silva, 2021, p. 9).

Os espaços da narrativa expressam um movimento transacional entre Portugal, Angola e Rússia. Outro aspecto que se destaca é o diálogo do romance *A tua melanina* com o que se convencionou denominar “romance geográfico”, visto que o espaço assume papel fundamental na constituição do enredo e na subjetividade das personagens. O compasso narrativo permite uma descrição densa dos ambientes, os quais deixam de ser passivos para condicionar as ações e os conflitos dos sujeitos.

Tal perspectiva alinha-se à definição de Paes (1999, p. 18): ao postular romance geográfico de aventura nessa modalidade narrativa, o espaço ultrapassa a condição de mero cenário para tornar-se elemento estruturante. Embora a obra não explore o exotismo clássico, o deslocamento entre essas três nações configura uma travessia simbólica situada “nos antípodas” do familiar, resignificando a aventura como um embate cultural, histórico e identitário.

Nesse desvelar narrativo do enlace entre Margarida e Francisco, nasce Gabriel, personagem cuja existência corporifica as tensões históricas e simbólicas que atravessam a obra. A concepção do filho desencadeia rupturas profundas na vida de Margarida, materializadas na expulsão do núcleo familiar e na solidão imposta pela partida de Francisco para Angola. Ao assumir a maternidade solo, a personagem passa a ocupar um lugar de vulnerabilidade social e afetiva, sendo compelida a transitar por espaços marcados pela precarização

e pela ausência de redes de amparo. Esse percurso evidencia como as estruturas sociais excludentes operam de maneira interseccional, articulando gênero, raça e classe na produção do sofrimento da personagem.

É nesse contexto de abandono e marginalização que se consolida a trajetória de dor de Margarida, revelando o conflito entre os desejos individuais e as imposições de uma ordem social ainda ancorada em valores racializados e patriarcais. A narrativa, ao expor esse processo, desloca o foco do drama individual para uma dimensão coletiva, na qual a experiência da personagem reflete continuidades do passado colonial no presente.

A partir desse ponto, a trajetória narrativa amplia-se e passa a conduzir o leitor por personagens emblemáticos, tendo início em Portugal, com o romance entre Margarida e Francisco, e desdobrando-se na história de Gabriel. É em torno desse personagem que a narrativa se estrutura de modo mais intenso, uma vez que sua trajetória é marcada pela busca incessante de pertencimento e pela construção de sua identidade em um espaço atravessado pela herança colonial. Gabriel emerge, assim, como sujeito pós-colonial, cuja formação identitária se dá no entrecruzamento de memórias fragmentadas, deslocamentos geográficos e experiências de racialização, configurando o eixo central em torno do qual a obra se organiza.

Os espaços assumem, assim, um papel fundamental na narrativa, pois favorecem o desabrochar dos conflitos das personagens principais e secundárias, evidenciando os desequilíbrios, as tensões e as tramas que a autora se propõe a revelar. Nesse contexto, a vida interior de Gabriel encontra-se frequentemente reduzida às memórias de sua infância, que emergem como marcas persistentes de dor, deslocamento e tentativa de compreensão de si, funcionando como um elo entre o passado e os conflitos identitários que o acompanham ao longo de sua trajetória.

(...) ele olhava para as paredes brancas que pareciam engoli-lo lá dentro. Eram apenas quatro paredes e uma porta que o separavam da sua mãe. (...) Não gostava de ficar ali fechado e não percebia por que o fechavam lá. (...). Estava a brincar com os carros de madeira, a imaginar estradas com curvas e contracurvas que subiam as nuvens quando fora levado à força para o quarto vazio. A primeira memória que tinha era naquele quarto. Tinha a certeza de que era a mesma memória (Vasconcelos, 2024, p. 83).

O narrador destaca que Gabriel era um menino pequeno, de pernas franzinas e usava botas ortopédicas, uma criança inteligente e sempre atenta ao que as pessoas falavam ao seu redor. “A de um menino, como tantos outros, que adorava animais e criava histórias que mais ninguém saberia para preencher os finais de tarde solitários, tinha criado uma criança maravilhosa, ainda que de olhar triste” (Vasconcelos, 2024, p. 84). Dessa forma, Brait (2017, p. 27) afirma que “[...] a caracterização, processo utilizado pelo narrador, cria a ilusão da existência de espaços e personagens”.

Mais adiante, o leitor vai conhecendo um pouco mais sobre as características desse personagem: “Gabriel gostava de ter amigos, mas ainda não tinha feito nenhum” (Vasconcelos, 2024, p. 84). Mais um exemplo encontra-se logo adiante: “crescia apegado à mãe por sentir que era a única pessoa que parecia gostar dele. Desde pequeno, Gabriel sentiu os olhos do mundo em cima de si” (Vasconcelos, 2024, p. 85).

Nesse contexto, a figura materna se configura como um espaço de acolhimento, proteção e afeto diante de um mundo percebido como hostil e constantemente vigilante. A sensação de estar sob observação permanente pode ser compreendida à luz dos processos de racialização que atravessam o corpo negro desde a infância, contribuindo

para a formação precoce de uma consciência da alteridade e de experiências de não pertencimento.

No decorrer da narrativa, emerge ainda a figura de Eduardo, personagem secundário que passa a integrar o cotidiano de Gabriel ao estabelecer um relacionamento com Margarida. Embora não ocupe o centro da trama, Eduardo desempenha papel significativo na formação emocional do menino, instaurando uma relação marcada por ambivalências que deixará marcas duradouras em sua trajetória. A presença desse personagem contribui para complexificar o universo afetivo de Gabriel, evidenciando como as relações interpessoais, mesmo quando atravessadas por gestos de aparente tolerância, podem reiterar hierarquias simbólicas e influenciar decisivamente os processos de construção identitária.

Eduardo tinha ensinado Gabriel a pescar, e como ele adorava aqueles momentos na companhia de outros homens! Toda aquela energia masculina fazia que Gabriel desabrochasse e voltasse um bocadinho diferente de cada vez que lançavam a âncora no Cais do Sodré. Tornara-se mais sorridente, falava cada vez mais e interagira com todos no barco (Vasconcelos, 2024, p. 88).

Num processo de gradual reflexão, o narrador descreve lembranças de um passado profundamente marcado, em que a evocação de momentos vividos faz emergir contrastes dolorosos. Essas recordações não funcionam como refúgio, mas como um mecanismo de confronto, trazendo a personagem de volta à triste realidade presente, marcada pela perda, pelo desencanto e pela consciência das rupturas irreversíveis do tempo.

Volta e meia, por falta do que falar e do que fazer, o tema de conversa recaía sempre naquela criança com olhos de carneirinho mal morto e em como devia deixar de acompanhar Margarida

e Eduardo à pesca para não ficar ainda mais preto. Da primeira vez que ouviu o comentário, Gabriel olhou para os seus braços como se quisesse averiguar se o que diziam era verdade e olhou para Eduardo como se pedisse ajuda e uma palavra amiga. Eduardo não fazia questão de acompanhar e instigar os comentários que eram ditos, mas também não fazia nada para que deixassem de existir (Vasconcelos, 2024 p. 89).

Os sentidos da personagem Margarida encontram-se à flor da pele, como se observa no excerto a seguir, revelando um estado de intensa sensibilidade emocional e perceptiva. Nessa condição, cada estímulo do ambiente é apreendido de forma ampliada, funcionando como catalisador de sua fragilidade interior, da tensão psicológica e do conflito vivenciado. A experiência cotidiana da personagem é atravessada por microviolências discursivas que, embora muitas vezes naturalizadas no convívio social, produzem efeitos profundos no campo afetivo e subjetivo.

A repulsa de Margarida teve início num desses comentários deixados passar em branco sobre a cor de pele do seu filho. Abraçou o que de mais seu tinha como se as palavras não o pudessem minar a mente dentro de um abraço de mãe e grunhiu uma resposta cáustica que obrigava Eduardo a pedir que mudassem de assunto (Vasconcelos, 2024, p. 88).

A aversão de Margarida tem início em comentários aparentemente banais, deixados “passar em branco”, relacionados à cor da pele de seu filho. Diante desse tipo de agressão velada, a personagem reage por meio de um gesto de proteção materna que se configura, simultaneamente, como resistência simbólica: “abraçou o que de mais seu tinha como se as palavras não o pudessem minar a mente dentro de um abraço de mãe e grunhiu uma resposta cáustica que obrigava

Eduardo a pedir que mudassem de assunto” (Vasconcelos, 2024, p. 88). O abraço, nesse contexto, ultrapassa a dimensão do afeto e assume um caráter político, na medida em que busca resguardar Gabriel dos efeitos corrosivos do racismo cotidiano.

Entretanto, a narrativa também evidencia a complexidade das relações familiares atravessadas pela racialização. Apesar dos episódios de tensão, Gabriel reconhece que, “dentro das circunstâncias”, o tio Eduardo teria sido “dos melhores a tolerar a sua presença” (Vasconcelos, 2024, p. 89). Tal percepção revela a internalização de expectativas reduzidas de pertencimento, característica recorrente em sujeitos racializados, para os quais a mera tolerância passa a ser compreendida como gesto de aceitação. A obra, assim, explicita como o racismo estrutural opera não apenas por meio da rejeição explícita, mas também através de formas sutis de convivência hierarquizada, que moldam afetos, percepções e processos identitários desde a infância.

Na tessitura da trama, os fios entrelaçam-se, às vezes com pontos largos e longos, quando significam ou se referem à memória, ao ideal presente na lembrança, e com fios mais finos e curtos, perfazendo esse vai e vem que constrói uma ponte. Esse limiar de acontecimentos levará o pequeno Gabriel, com somente 8 anos de idade, a viver mais uma das cenas mais marcantes e tristes, como veremos a seguir:

Gabriel ainda não sabia, mas, no dia seguinte, as malas do tio Eduardo estariam prontas a serem carregadas, e as de Gabriel também. Não soube para onde Eduardo levou as dele porque nunca mais o voltou a ver, mas as suas foram carregadas por Margarida, entre lágrimas e soluços, até à porta do internato onde Gabriel viveu nos anos seguintes (Vasconcelos, 2024, p. 89).

Estruturalmente, a ida de Gabriel para o orfanato de freiras, no qual Margarida acreditava que, por ser um colégio católico, daria uma boa educação. “Queria que Gabriel tivesse a melhor educação que poderia ter” (Vasconcelos, 2024, p. 91). A criança lá seria bem tratada, porém, no desenrolar da narrativa, o leitor poderá verificar o sofrimento vivenciado pelo menino.

Gabriel fazia que as suas próprias memórias, enfiadas nos pés da cama, voltassem a zumbir-lhe nos ouvidos, como melgas, durante a noite. Era um choro coletivo, ainda que miudinho, desde a primeira noite em que Gabriel partilhou o luto de não ter uma mãe que o embalasse para lá do medo de adormecer (Vasconcelos, 2024, p. 93).

Envolvido numa série de peripécias, por obra do medo e das memórias que envolviam o pequeno Gabriel, percebe-se que a sua simples presença no orfanato acaba por provocar dissabores. A adaptação ao novo ambiente mostra-se difícil, gerando constantes desconfortos nas pessoas que o rodeiam. É nos livros que Gabriel encontra refúgio e conforto: sozinho, sob a sombra de uma árvore, o seu mundo transforma-se, permitindo-lhe escapar da realidade hostil. Nesse desenrolar de leituras e experiências vivenciadas por Gabriel, surge uma figura protetora, que se aproxima como mediadora entre o menino e o mundo, oferecendo-lhe acolhimento, cuidado e a possibilidade de reconstrução afetiva e simbólica. “Foi a vigilante Ana a primeira a proteger Gabriel quando as lágrimas mudaram de lugar” (Vasconcelos, 2024, p. 94).

O medo toma conta da pequena criança, que passa a devanear sobre suas limitações diante dos problemas enfrentados no cotidiano daquele orfanato. Num ato de desespero e vergonha, na tentativa de ocultar mais um triste episódio de sua vida, ele retira os lençóis e procura lavá-los, buscando esconder o ato urinário ocorrido durante

a noite. Contudo, nesse gesto marcado pela fragilidade e pelo temor da punição, ele acaba sendo surpreendido, como se pode verificar no excerto a seguir:

A mãe levantou Gabriel do chão pela orelha e, ao sentir o cheiro a ferro da urina ainda empregado no seu corpo franzino, bateu-lhe à frente de todos, expelindo insultos que associavam poucos hábitos de higiene à gente da laia dele (Vasconcelos, 2024, p. 94).

Com todo sofrimento, o pequeno Gabriel nunca contou para sua mãe as situações vivenciadas no orfanato, simplesmente pelo fato de ter Ana como sua salvadora e o consolo dos livros. Os anos se passaram e se dividiram entre as visitas tão aguardadas de Margarida e as leituras dos livros e das cartas que sua mãe enviava quando não conseguia visitá-lo.

O tempo passou, Gabriel voltou a morar com sua mãe. Na adolescência, Gabriel continuou a sentir na pele o preconceito e não pertencimento àquela sociedade portuguesa na qual ele nascera, mas não se sentia protagonista devido à sua cor. Stuart Hall define as identidades culturais como sendo “[...] aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais. [...]” (Hall, 2003, p.7- 8). Sentia que era o único diferente até conhecer Salim.

[...] De tanto terem amigos brancos, acabaram por armar-se em brancos também. Se, para Salim, o facto de ter irmãos e pais negros criava um certo entendimento quanto a uma identidade cultural e racial, para Gabriel, a primeira vez que tinha visto Salim tinha sido quase uma confirmação de que existiam negros no Mundo para além dele e do seu pai [...] (Vasconcelos, 2024, p. 102).

A adolescência seguiu o seu percurso, marcada por amizades, mas também por conflitos identitários e problemas existenciais que cercavam Gabriel. O caminho por ele empreendido – permeado por dificuldades e demandas constantes – tinha origem na própria realidade que vivenciava. Nessa trajetória, o narrador deixa claro que a existência da personagem gerava dúvidas e estranhamento diante da sociedade portuguesa, ao mesmo tempo em que provocava incertezas no próprio Gabriel, que passa a questionar o seu lugar no mundo, a sua identidade e as possibilidades de pertencimento.

[...] Na verdade, durante muito tempo, assumiam que Gabriel fosse de qualquer outro lado, mas ele era português com certeza. Apenas de outro lado, bem distante, e um português diferente da tal norma. Os retornados vieram mudar a forma como olhavam para portugueses como Gabriel e mudaram também a forma como Gabriel olhava para eles (Vasconcelos, 2024, p. 107).

O sentimento de estranhamento vivenciado por Gabriel revela a intensidade do sofrimento que atravessa sua trajetória. Em diversos momentos da narrativa, evidencia-se sua busca por identidade, bem como o anseio por uma liberdade identitária ainda desconhecida, em grande parte limitada pela proteção materna, que se manifesta também como forma de contenção. Como aponta o narrador: “ainda perdido no lugar para onde os seus pensamentos o encaminhavam, imaginava como teria sido a sua vida se tivesse crescido em Angola” (Vasconcelos, 2024, p. 108).

Essa reflexão pode ser articulada à perspectiva de Hall (2006, p. 25), ao afirmar que “as identidades culturais são os pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, que se concretizam adentro dos discursos da história e da cultura”. Assim, compreende-se que a construção identitária de Gabriel não se dá de forma fixa ou essencial, mas como um processo dinâmico, atravessado por dimensões simbólicas, sociais e históricas.

O desenrolar da narrativa tem seu percurso marcado com a ida da personagem para Angola. A ânsia por desvendar seu passado e poder se encontrar interiormente é marcado pelo relato do narrador: “e pela primeira vez em muito tempo, ansiava pela possibilidade de descobrir o passado que lhe faltava e o futuro pelo qual ansiava” (Vasconcelos, 2024, p. 125).

A chegada tão esperada em Angola acontece, o encontro tão desejado e fantasiado por conhecer suas origens, porém não ocorreu como Gabriel esperava, a frieza como seu pai o recebeu e as diferenças culturais também o assombravam. Ao mesmo tempo que estava se sentindo em casa, sempre alguém da família o fazia lembrar de que era um estrangeiro: “nosso, mas ainda assim estrangeiro. E como estrangeiro que era, decidiu que se aquela seria uma das últimas sentadas familiares como habitante em casa dos Graça, (...)” (Vasconcelos, 2024, p. 147). Outras passagens deixam claro que seus familiares faziam questões que Gabriel lembrasse de que era um estrangeiro, como o fato de as pessoas solicitarem a ele para tomar sol: “em Luanda, perdeu a conta às vezes em que as pessoas comentaram do quanto ele precisava de sol. (...) a beleza estava associada ao ganhar uma tonalidade nova e mais escura” (p. 142). Nesse sentido, Hall (2006, p. 24) destaca que:

[...] identidade cultural é um ‘tornar-se’ e não apenas um ‘ser’. Pertence tanto ao futuro como ao passado. Não é algo que já exista e transcenda lugar, tempo, história e cultura. As identidades culturais vêm de algures, têm histórias. Porém, tal como acontece com tudo o que é histórico, também elas sofrem transformações constantes.

Nota-se que Stuart Hall evidencia que a identidade não é algo fixo ou essencial, mas um processo em constante construção, marcado

pelas relações de poder, pela diferença e pela alteridade. Para o autor, a identidade forma-se sempre em relação ao outro, a partir de processos de inclusão e exclusão que definem quem pertence e quem é colocado à margem. Assim, o sentimento de não pertencimento vivido por Gabriel evidencia aquilo que Hall denomina de identidade deslocada ou fragmentada, típica dos sujeitos pós-coloniais, que habitam espaços híbridos e ambíguos, sem serem plenamente reconhecidos como membros legítimos de uma comunidade.

Desse modo, a personagem Gabriel é simultaneamente reconhecida como “nosso” e rejeitada como “estrangeiro”, o que reforça a lógica da diferença cultural e racial ainda operante no imaginário social, revelando como as heranças do colonialismo continuam a moldar percepções de identidade, pertencimento e alteridade.

A convivência com seus familiares fez Gabriel descobrir um novo mundo, permeado por culturas diversas; contudo, entre todos, é vó Xinita quem toca mais profundamente os sentimentos do jovem. Por meio de um diálogo envolvente e direto, ela o conduz a uma reflexão intensa sobre a própria existência e sobre a sua identidade, confrontando-o com questões de pertencimento, origem e memória que atravessam a sua trajetória e contribuem para o amadurecimento da personagem.

Olha bem para a tua cor. Olha para a forma como ganha vida com o sol. Como contorna o teu braço e define a tua estrutura óssea. A pele esticada e ainda tão saudável sem que seja possível ver veia alguma, como se sobrevivesses sem sangue a pulsar aí dentro. Olha como a tua melanina te protege do sol. Como não te agride. Como se potência para garantir que continuas assim. (...) (Vasconcelos, 2024, p. 155).

Mais adiante, o leitor poderá verificar que vó Xinita apresenta um monólogo franco e contundente, que toca profundamente as feridas de Gabriel. Suas palavras funcionam como um momento de revelação e confronto, trazendo à tona verdades silenciadas, memórias dolorosas e conflitos identitários que a personagem tenta evitar, mas que se mostram centrais para a compreensão de sua trajetória e de sua condição de pertencimento dividido.

Filho, a vida não é só correr atrás de mulher. Corre também atrás de ti. Corre atrás dos teus sonhos. (...). O teu tempo é agora e tu tens um brilho à tua volta. Não te sei explicar, apenas consigo sentir e ver como os teus olhos brilham sempre que ouves um desses pássaros de lata a passar. Mesmo que aqui em casa só oiças que a única forma de conseguires isso é indo para a tropa, renunciando à tua nacionalidade e passares fome na recruta, às vezes não deixam de ter razão. (...) Não tens tempo para muito mais. Por isso reserva esse tempo para ti e para de reclamar. Que hoje seja o último dia que reclamas. (...) Não precisas de dizer-me o que irás fazer, nem quando, nem como (...). Que hoje seja o último dia em que escolhes ser a vítima. Prometes? (Vasconcelos, 2024, p. 156).

Após as palavras proferidas pela avó, Gabriel forma-se piloto e, em uma de suas viagens à Rússia, conhece Irina, aquela que viria a ser o seu grande amor. Dessa relação nasce sua filha, Natasha. Como destaca a narrativa: “o amor de Irina, a russa que não era loira, e Gabriel, o homem que não era de lá nem de cá. Juntos na procura pela sua identidade, desbravaram o seu mundo e dos outros em busca de algo mais” (Vasconcelos, 2024, p. 168).

Entretanto, como nem tudo se resume a flores, esse amor também se vê atravessado por barreiras culturais e sociais, pois a relação entre ambos não era bem-vista no contexto russo. Tal tensão é explicitada quando o narrador afirma: “a Rússia também não estava preparada

para ver uma Irina e um Gabriel juntos” (Vasconcelos, 2024, p. 161). Essas passagens evidenciam que o deslocamento e o estranhamento vividos por Gabriel não se restringem aos espaços portugueses ou angolanos, mas se ampliam para outros contextos geográficos, reforçando a condição de sujeito híbrido e deslocado, permanentemente confrontado com a alteridade e com os limites impostos pelo olhar do outro.

Nos fragmentos seguintes da narrativa, o leitor acompanha a saga de Gabriel em seu retorno a Portugal com a família, marcado pelo estranhamento de Irina diante dessa nova terra e pela reação de Margarida frente ao novo contexto que se impõe. As brigas constantes entre o casal e a sogra evidenciam as tensões familiares, culturais e emocionais que atravessam essa fase da história.

Inserido em uma realidade adversa e impulsionado pela busca por melhores condições econômicas, Gabriel passa a vivenciar um processo de desestabilização pessoal, que culmina no alcoolismo e provoca intensa preocupação em sua família. Sua tentativa de reinserção profissional como piloto mostra-se igualmente frustrada: apesar da formação e da experiência, as recusas se sucedem, evidenciando a presença de barreiras estruturais atravessadas pelo preconceito racial. Tal condição é explicitada pelo narrador ao afirmar:

[...] a verdade é que Gabriel tentou. Repetidamente e de várias formas, mas ninguém quis dar-lhe a oportunidade, ninguém quis confiar nas capacidades de um homem com uma pele mais escura do que aquela que tinham sido educados para confiar (Vasconcelos, 2024, p. 179).

A passagem evidencia como a confiança – elemento central nas relações de trabalho – é racialmente condicionada, revelando a persistência de hierarquias herdadas do passado colonial.

Diante desse contexto vivenciado pela personagem Gabriel, Munanga (2012) destaca a importância da construção da identidade negra no território, compreendendo-a como um processo histórico, social e político fundamental para o enfrentamento do racismo e da exclusão. Para o autor, a identidade negra não é um dado natural ou biológico, mas uma construção social que se fortalece a partir do reconhecimento da própria história, da valorização das matrizes culturais africanas e da tomada de consciência sobre as relações de poder que estruturam as sociedades marcadas pelo colonialismo:

[...] por isso, no processo de construção da identidade coletiva negra, é preciso resgatar sua história e autenticidade, desconstruindo a memória de uma história negativa que se encontra na historiografia colonial ainda presente em ‘nosso’ imaginário coletivo e reconstruindo uma verdadeira história positiva capaz de resgatar sua plena humanidade e autoestima destruída pela ideologia racista presente na historiografia colonial (Munanga, 2012, p. 10).

Nesse sentido, a trajetória de Gabriel evidencia a dificuldade de pertencimento a algum território descrito na narrativa, evidenciando em um espaço que constantemente nega sua pertença, revelando como a ausência de reconhecimento social fragiliza o sujeito e aprofunda sentimentos de deslocamento, inferiorização e não pertencimento. Assim, a reflexão de Munanga contribui para compreender os conflitos identitários da personagem, situando-os no âmbito mais amplo das disputas simbólicas e sociais que envolvem a construção da identidade negra em contextos pós-coloniais.

Observa-se, ao longo da narrativa, a trajetória de uma família heterogênea, infâncias marcadas pelas diferenças e uma busca constante pela construção de identidade; o transitar geográfico entre Portugal, Angola e Rússia, espaços de sua dupla pertença nacional. No entan-

to, em nenhuma dessas territorialidades Gabriel consegue reencontrar-se plenamente consigo.

Os conflitos internos vivenciados pela personagem evidenciam uma identidade fragmentada e deslocada, marcada pela ausência de pertencimento e pelo não reconhecimento social, revelando as tensões que atravessam o sujeito híbrido em contextos pós-coloniais.

Observa-se que a obra não idealiza a realidade. Personagens e ambientes são narrados de forma próxima ao real, articulando ficção e realidade sem recorrer a romantizações. Os comportamentos e as ações das personagens, sejam elas principais ou secundárias, são fortemente determinados pelos contextos sociais, históricos e culturais em que estão inseridas, evidenciando a influência do meio na constituição de suas trajetórias.

Verifica-se, ainda, que a intertextualidade, o dialogismo e o multiculturalismo atravessam toda a narrativa, funcionando como elementos estruturantes do romance. Tais recursos ampliam os sentidos do texto, promovem o diálogo entre diferentes vozes e culturas e reforçam a complexidade das experiências vividas pelas personagens, especialmente no que diz respeito às questões de identidade, pertencimento e deslocamento.

RECEBIDO: 30/12/2025

APROVADO: 04/02/2026

REFERÊNCIAS

ARNAUT, Ana Paula. Post-modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. *Via Atlântica*, [São Paulo], v. 11, n. 1, p. 129-140, jun. 2010. Disponível em: <https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544>. Acesso em: 02 dez. 2025.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 9. ed. São Paulo: Contexto. 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, Stuart. Identidade cultural. *Comunicação & Cultura*, Portugal, n. 1, p. 21-35, 2006. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/10360>. Acesso em: 20 dez. 2025.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso?, *Revista ABPN*, [S. l.], v. 4, n. 8, p. 6-14, jul.-out. 2012. Disponível: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/246/222>. Acesso em: 9 nov. 2025.

NAVAS, Diana. Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Goiânia, v. 19, n. 1, jan./jun. 2015. DOI: 10.5216/lep.v19i1.39889. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/lep/article/view/39889>. Acesso em: 9 dez. 2025.

NORONHA, Jovita Maria Gerhein (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PAES, José Paulo. *O lugar do outro*. ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks. 1999.

SILVA, Gabriela. A Novíssima Literatura Portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego*, [São Paulo], v. 8, n. 16, p. 6-21, dez. 2016. Disponível <https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430/125551>. Acesso em: 13 nov. 2025.

SILVA, Gabriela. O jogo da literatura em Dias úteis, de Patrícia Portela.. In: NAVAS, Diana (org.). *Novíssima Literatura Portuguesa Contemporânea: a escrita em cena*. São Paulo: Balaio, 2024. p. 45-63.

VALENTIM, Jorge; SILVA, Gabriela. Ler o século XXI: a Novíssima Ficção Portuguesa. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 41, n. 65, p. 9-14, dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/52758>. Acesso em: 15 dez. 2025.

VASCONCELOS, Stephanie. *A tua melanina*. Lisboa: Penguin Random House, 2024.

MINICURRÍCULO

SANDRA DE MELO SILVA é Doutoranda na área de Literatura e Crítica Literária, no programa de pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Católica de São Paulo- (PUC/SP), bolsista CNPq. E-mail: san-melo30@yahoo.com.br. Orcid: 0009-0004-9764-9857.

MARIA JODAILMA LEITE é Mestre na área de Literatura e Crítica Literária, linha de pesquisa no programa de pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Católica de São Paulo- (PUC/SP). E-mail: mjodailma@gmail.com. Orcid: 0000-0002-9294-2649.

Meu corpo é minha casa: visita ao romance *A gorda*, de Isabela Figueiredo

My body is my house: a visit to the novel A gorda, by Isabela Figueiredo

Rosemary Gonçalo Afonso

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1443>

Resumo

O artigo apresenta uma análise do romance *A gorda*, de autoria da escritora portuguesa Isabela Figueiredo e publicado pela primeira vez em 2016. Seguindo a estrutura do próprio texto, os cômodos da casa da protagonista são o fio condutor para o conhecimento de um corpo e do que ele representa: um corpo gordo que torna a personagem vítima da opressão exercida por um padrão de beleza quase sempre inalcançável, numa sociedade gordofóbica e excludente. Articulamos as experiências descritas na narrativa com os discursos que constroem um imaginário negativo em relação a quem se afasta do referido padrão, tendo o apoio dos teóricos Georges Vigarello, com *As metamorfoses do gordo: história da obesidade*, Naomi Wolf, com *Mito da beleza*, e Silvia Federici, com *Calibã e a bruxa*. E porque os elementos de depreciação do indivíduo precisam ser entendidos no seu conjunto e não de forma isolada, tendo em conta o conceito de interseccionalidade, consideramos o gênero e a condição de “retornada” da personagem, visto ser ela uma portuguesa nascida em solo africano que “volta” à metrópole em virtude da iminência da independência de Moçambique. Na observação desses aspectos contribuem os teóricos Patricia Hill Collins, Eduardo Lourenço, Jorge da Silveira, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Padrão de beleza feminina; Interseccionalidade; Literatura portuguesa; Isabela Figueiredo.

ABSTRACT

This article presents an analysis of the novel *A gorda* (*The fat woman*), by the Portuguese writer Isabela Figueiredo, first published in 2016. Following the structure of the text itself, the rooms of the protagonist's house serve as a guiding thread for understanding a body that is observed without seeking to know; a fat body that makes the character a victim of the oppression exerted by an almost always unattainable beauty standard in a fatphobic and exclusionary society. We articulate the experiences described in the narrative with the discourses that construct a negative imaginary in relation to those who deviate from this standard, drawing on the work of theorists Georges Vigarello, with *As metamorfoses do gordo: história da obesidade* (*The metamorphoses of the fat: a history of obesity*), Naomi Wolf, with *Mito da beleza* (*The beauty myth*), and Silvia Federici, with *Calibã e a bruxa* (*Caliban and the Witch*). As the elements that depreciate the individual need to be understood as a whole and not in isolation, taking into account the concept of intersectionality, we consider the gender and the character's status as a "returnee", since she is a Portuguese woman born on African soil who "returns" to the metropolis due to the imminent independence of Mozambique. Theorists Patricia Hill Collins, Eduardo Lourenço and Jorge da Silveira, among others, contribute to the observation of these aspects.

KEYWORDS: Female beauty standards; Intersectionality; Portuguese literature; Isabela Figueiredo.

Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo

Mal de te amar neste lugar de imperfeição

Onde tudo nos quebra e emudece

Onde tudo nos mente e nos separa (Andresen, 2018, p. 79).

Isabela Figueiredo é uma voz potente da literatura portuguesa contemporânea, tendo alcançado sucesso de público e de crítica com o romance *A gorda*, publicado pela primeira vez em 2016, embora fosse já conhecida pelo seu polêmico *Caderno de memórias coloniais*, de

2009. A autora nasceu em 1963 em Lourenço Marques (atual Maputo), Moçambique, mudando-se para Portugal em 1975, assim como as protagonistas dos romances mencionados. O tanto de Isabela que possa estar contido em *A gorda* se verifica não apenas pelo que é público de sua biografia, mas também pela advertência feita antes do primeiro capítulo: “todas as personagens, geografias e situações descritas nesta narrativa são mera ficção e pura realidade” (Figueiredo, 2018, p. 15). No presente trabalho, preferimos declinar das reflexões inerentes ao gênero autobiográfico, evitando um desvio inevitavelmente extenso, mas sinalizamos esse aspecto por ele contribuir com nossa reflexão.

Como se depreende do próprio título, no romance *A gorda*, a protagonista enfrenta as dificuldades relacionadas ao excesso de peso, sendo vítima da opressão exercida por um padrão de beleza quase sempre inalcançável, numa sociedade gordofóbica e excludente. E porque os elementos de depreciação do indivíduo precisam ser entendidos no seu conjunto e não de forma isolada, numa perspectiva interseccional, não podemos ignorar que ao excesso de peso se associa a condição de mulher, mais especificamente uma “retornada”, visto que a personagem se encontra entre os milhares de portugueses e portuguesas que, em decorrência das lutas pelas independências das últimas colônias mantidas no continente africano, “voltaram” para Portugal na década de 1970, sendo recebidos com animosidade e desconfiança pela população da metrópole. Observar numa mesma situação a incidência de diferentes fatores de discriminação buscando identificar as consequências da interação entre pelo menos dois eixos de subordinação é o que caracteriza a Interseccionalidade. O termo foi criado por Kimberlé Crenshaw, nos Estados Unidos, em 1989 no âmbito do movimento de mulheres negras, porém, a abordagem pode ser aplicada em outros contextos, como no caso específico: pessoa gorda, sexo feminino, retornada de uma ex-colônia

africana e, por esse motivo, associada a pessoas negras por ter sido criada entre elas. Reconhecer os diferentes fatores é admitir relações de poder, como destaca Patricia Hill Collins, em seu livro *Bem mais que ideias: a interseccionalidade como teoria social crítica* (2022), ao lembrar o que afirmam a já citada Kimberlé Crenshaw e as pesquisadoras Sumi Cho e Leslie McCall:

o que torna uma análise interseccional não é o uso do termo ‘interseccionalidade’ nem seu posicionamento em uma genealogia familiar, nem tampouco o uso que ela faz de listas de citações padronizadas. Em vez disso, o que torna uma análise interseccional [...] é sua adoção de uma forma interseccional de pensar sobre o problema da semelhança e da diferença e sua relação com o poder (Cho; Crenshaw; McCall, *apud* Collins, 2022, p. 40).

Nesse sentido, articulamos os fatores citados, sobretudo o de excesso de peso aliado à questão de gênero por serem expressos pelas marcas do feminino reunidas no título, observando as relações de poder que reforçam a misoginia presente na sociedade; lembrando que a palavra misoginia vem do grego *miséo* (que significa ódio) e *gyné*, (que significa mulher).

Buscamos a contribuição de teóricos de diferentes áreas do conhecimento, dentre eles: Georges Vigarello, que, em seu estudo *Metamorfoses do gordo: uma história da obesidade* (2012), esclarece a relação da sociedade com os indivíduos de sobrepeso ao longo do tempo; Naomi Wolf, com seu livro *Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* (2020), cujo título resume nossa inquietação; e Silvia Federici, que, no livro *Calibã e a bruxa* (2017), apresenta um estudo acerca do controle do corpo das mulheres a partir do surgimento do capitalismo.

Sem se prender à ordem cronológica dos fatos, a narrativa tem início com o resultado de uma gastrectomia a que a personagem se submetera depois de se convencer que não conseguiria controlar sua fome sem ajuda profissional. A descrição do estado dessa mulher e de suas reflexões sugerem que esse procedimento cirúrgico não é tão simples quanto possa parecer, tanto em termos físicos quanto psicológicos. Essa é a “porta de entrada” para a casa-corpo que a protagonista, Maria Luísa, nos convida a conhecer, incentivando que se “repare” em cada detalhe. Um corpo que não deixa de ser um corpo amputado, reduzido à força a uma dimensão que ela não reconhece e com o qual ela precisa se reconciliar:

quarenta quilos é muito peso. Foram os que perdi após a gastrectomia: era um segundo corpo que transportava comigo. Ou seja, que arrastava. Foi como se os médicos me tivessem separado de um gêmeo siamês que se suicidara de desgosto e me dissessem, no final, ‘fizemos o nosso trabalho, faça agora o seu e agunte-se. Aprenda a viver sozinha’ (Figueiredo, 2018, p. 17).

É sozinha que Maria Luísa vive desde a morte dos pais no apartamento que escolheram juntos em 1985, na margem sul do rio Tejo; no entanto, sua solidão não se resume à ausência de pessoas à sua volta, estando relacionada à solidão de quem habita um corpo sistematicamente rejeitado. O local é desprovido do prestígio atribuído à ambicionada Lisboa; no entanto, é uma região acolhedora que recebeu a ela e aos pais “amorosamente” (Figueiredo, 2018, p. 12), como explica a personagem, justificando sua preferência por um bairro afastado da capital. A questão do acolhimento, aspecto que se relaciona com a casa, verifica-se também pela divisão do romance em capítulos cujos títulos apresentam os diferentes cômodos do imóvel: porta de entrada (já mencionada), quarto de solteira, sala de estar, quarto dos papás, cozinha, sala de jantar, casa de banho e *hall*. A

narrativa reflete sobre a casa que somos, sobre os compartimentos em que guardamos nossas diferentes experiências, que mesmo afastadas no tempo e no espaço nos formam e nos acompanham: corpo e casa têm divisões com funções distintas que formam a unidade indispensável para o seu bom funcionamento. A respeito da casa, não podemos ignorar ser esse um aspecto indissociável da cultura portuguesa, refletido em sua literatura e observado por vários estudiosos. No livro *Escrever a casa portuguesa* (1999), resultado de uma exaustiva pesquisa, o professor Jorge Fernandes da Silveira se debruça sobre o tema e reúne artigos que confirmam o aspecto cultural mencionado, como sintetiza na respectiva apresentação: “em síntese: por se relacionar com um objeto visível na realidade, a imagem da casa em literatura tem de ser entendida como uma das formas pelas quais a linguagem mantém, pela preservação ou pela transformação, as suas relações com a cultura” (Silveira, 1999, p. 16).

No romance, a relação da casa se estabelece com o corpo da protagonista sem deixar de se relacionar com o país, espaço para o qual também retornam contrariados seus pais, que evitam falar sobre o assunto: “quando regressaram, os papás não conceberam a ideia de voltar às terras onde tinham nascido, porque haviam conhecido demasiado mundo para conseguir estabelecer-se na província. Isto nunca se disse, mas estava implícito” (Figueiredo, 2018, p. 21). O capítulo intitulado “Sala de estar” concentra boa parte das situações que configuram a perda da situação confortável alcançada pela família em Moçambique e que na metrópole não se repetiria, expondo a dificuldade do retorno. Em “Quarto dos papás”, a relação de Maria Luísa com seus progenitores volta a ganhar espaço, expondo um misto de divergência e carinho.

O momento de organizar a mobília, resgatada na alfândega com muita dificuldade, confirma a dimensão exígua do apartamento, numa analogia entre a grandiosidade do continente africano e a pe-

quenez de Portugal continental, sobretudo porque a mãe exagera na distribuição de plantas pela sala, tentando reproduzir a “selva” africana no pequeno cômodo. Como constata Maria Luísa ao lembrar desse dia:

percebemos que a nossa casa da Matola jamais caberia na de Almada. Aquela não poderia repetir-se. Não era possível reconstituir o cenário do crime. Já não se tratava apenas de uma ideia e de um discurso sobre a perda do Império na terra e no céu, mas da sua materialização (Figueiredo, 2018, p. 53).

A percepção da protagonista em relação à irreversibilidade da situação não é compartilhada pelos pais, e o apego à antiga colônia a incomoda, visto ser a única da família que reconhece a arbitrariedade da colonização e que aceita que a África tinha “ficado para trás”.

As tentativas e adiamentos de arrumação da casa ultrapassam a preocupação de organização do espaço físico, refletindo a dificuldade para reorganizar a própria vida. Ainda em “sala de estar” são apresentados alguns dos relacionamentos amorosos de Maria Luísa, que não se comparam em intensidade com o que ela viveu com o ex-namorado David, apresentado no capítulo “quarto de solteira”, um cômodo comumente relacionado à intimidade. David é o jovem poeta que a protagonista conheceu em 1985 na faculdade e que vai proporcionar os melhores e piores momentos da sua vida, em virtude do preconceito relacionado ao sobrepeso, como será demonstrado mais adiante. No mesmo capítulo, a lembrança da personagem se volta para a adolescência no colégio interno para o qual foi enviada antes da chegada dos pais, onde em 1978 conhece a colega Tony. Sobre esse local, a personagem fala positivamente no que se refere ao tratamento dispensado às alunas:

o colégio era, naquele momento e após o que eu atravessara, um luxo. Havia ali uma cama e refeições honestas. A lei era igual para todas. Eu já não era menos, retornada desigual, mas uma entre muitas que não tinham quem se ocupasse da sua educação ou que ali ingressavam de castigo por serem ‘malucas por rapazes’ (Figueiredo, 2018, p. 24).

Essa descrição permite associar o aspecto de retornada aos que condicionam a vida da personagem, porque dizer que a distinção não existia ali é confirmar que ela é uma realidade. Mesmo nesse espaço ela é perceptível, visto que o diretor, ao promover a aproximação de Maria Luísa e Tony, apresenta a novata à aluna mais antiga com a seguinte explicação: “é a Antónia, veio de Angola e os pais ainda por lá ficaram como os teus. Têm tudo em comum para se apoiarem e serem amigas” (Figueiredo, 2018, p. 24). Tudo o quê? Podem se perguntar os leitores. Afinal, exceto por esse aspecto, elas são completamente diferentes! A amizade entre as duas resulta de uma única condição: ambas são “retornadas”, o que força uma proximidade que não favorece Maria Luísa, e é nesse sentido que importa ter em conta esse elemento na construção da personagem.

A animosidade em relação aos retornados é muitas vezes lembrada na literatura portuguesa e a escritora Dulce Maria Cardoso destaca o quanto a situação é ainda pior para as meninas através de uma fala do personagem-narrador do seu romance *O retorno*:

estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas. Se for para gozar está bem mas para namorar não, os rapazes de cá dizem que as retornadas lá andavam com os pretos. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saias curtas e fumam nos cafés (Cardoso, 2012, p. 143).

As duas meninas se tornam inseparáveis, o que para Maria Luísa, como ela mesma admite, “era uma fonte de *stress*”, porque a cobijada beleza da amiga fazia sobressair seu corpo, que nessa altura é já um corpo “gordo” no qual “nenhuma roupa serve”. Maria Luísa estabelece com Tony uma relação doentia, de total submissão, atraída pelo corpo da amiga tão diferente do seu, tão perfeito aos olhos do padrão estético idealizado que chega a impedi-la de gostar do seu próprio corpo e a tentar escondê-lo por ser incapaz de suportar as comparações e comentários maldosos. A admiração se confunde com desejo, como é sugerido no episódio em que Maria Luísa deixa a mão escorregar até a parte interna do peito de Tony enquanto espalha creme pelo seu corpo. A proximidade das duas sugere a discriminação velada que sofrem; assim como as histórias de Tony, cuja estratégia para escapar de uma esperada desvalorização é se vangloriar de um estilo de vida que nunca teve, como Maria Luísa rebate durante uma discussão depois de deixarem o colégio: “olha, em questões de engano afinal somos duas. Karaté, judo, Formula 1, Fittipaldi, Bjorn Borg, motocrosse, *surf*, sangue especial, o diabo a sete... mas julgas que se consegue mentir tanto e durante tanto tempo sem que ninguém perceba?” (Figueiredo, 2018, p. 60).

O capítulo “cozinha” concentra diversas situações que expõem a relação da protagonista com a comida, evidenciando que a tendência para engordar se verifica desde muito cedo. Maria Luísa tem fome, muita fome, sempre. No colégio, enquanto todas as outras alunas querem pernas de frango, ela não demonstra preferência e confirma: “para mim pode ser o que vier à colher, tanto faz, e as empregadas sabem. Peito, pescoço, costas, asa. Tenho boa boca, não reclamo. Sou um exemplo para as meninas do colégio” (Figueiredo, 2018, p. 115). Colégio no qual a divisão entre moças e rapazes não impede a visão uns dos outros, tampouco a troca de insultos própria da idade com tudo o que carregam de violento; sobretudo quando o conceito de

bulling não era sequer comentado e as ofensas eram interpretadas como “brincadeiras” sem consequências. Um relato longo, que passamos a reproduzir resumidamente, dá a dimensão do sofrimento que a personagem tenta disfarçar sem conseguir deixar de sentir:

parvo! Estúpida! És burro! Pernas de canivete! De passagem escuto, ‘olha a baleia, a baleia azul’. Sou eu. Riem. Troçam. Não consigo perceber as frases completas. Recuso ouvir. Bloqueio a audição trespassada por esse nome adjetivado, que ecoa no meu cérebro, no percurso da sala de convívio feminina até a de aulas, e no caminho inverso. (...) Riem-se, divertem-se, pueris e crus. Falam sozinhos. Mas a baleia ouve. Não querendo, as frases ficam inscritas no mesmo cérebro que as rejeita. A baleia. A orca. O monstro (Figueiredo, 2018, p. 31-32).

Em tom de desabafo, a narradora resume num axioma o quanto as “brincadeiras” a magoavam: “a adolescência é um fundo poço de crueldade, átrio do resto da vida, do qual não se sai sem um lastimoso rasto de nódoas negras” (Figueiredo, 2018, p. 188).

Em *As metamorfoses do gordo*, Georges Vigarello explica que é a partir do séc. XVI que o desprezo pelo indivíduo “muito gordo” atinge a linguagem, criando expressões depreciativas que lhe atribuem um caráter monstruoso. O pesquisador lembra que nesse século: “anatomias fortemente desproporcionais não passavam de exemplo ‘grotescos’, de curiosidades expostas na feira, em tendas tipo ‘entra e sai’” (Vigarello, 2012, p. 297). Se a exposição pública do indivíduo “gordo” como fenômeno fora do normal foi abolida, a rejeição segue sendo perversa. A narrativa é atravessada por situações que refletem o desprezo alheio pelo corpo gordo e, no último capítulo, intitulado “*Hall*”, Maria Luísa lembra o baile do ensino secundário em que ela e a colega Teresinha foram as únicas a não serem solicitadas para dançar. Uma humilhação difícil de ultrapassar.

A despeito da rejeição mencionada, Maria Luísa tem um corpo desejável, capaz de receber e proporcionar prazer, como revela a descrição de um dos seus momentos com o então namorado David, no estilo ousado e corajoso que caracteriza a autora, que escreve com a liberdade que reivindica para todas as mulheres, dispensado o pudor:

estudamos um pouco. Conversamos. Rimos sempre bastante. Sentamo-nos à varanda contemplando o final da tarde e namoramos na cadeira de estofado amarelo. Ponho-me sobre as suas pernas, peito com peito, beijando-o. Cheiro-lhe a cabeça e o pescoço. Mete as mãos sob a minha camisola e levanta-me o sutiã, soltando-se as mamas, que sustenta e comprime. Gosta do peso. Afunda nelas a boca, lambendo e cheirando o odor que exalam. Aperta-me a barriga e as nádegas, alternadamente, cravando nelas as garras. É só carne a ser agarrada com gadanhas de fome (Figueiredo, 2018, p. 38-39).

O prazer que encontra no corpo de Maria Luísa e a afinidade que permite suas longas conversas, não obstante suas opiniões políticas não serem consensuais, não impedem que o rapaz sucumba à pressão da sociedade, sobretudo aos comentários dos amigos, que o levam a pedir a Maria Luísa para deixar de visitá-lo sem esclarecer o motivo. Ela exige uma resposta, mesmo intuindo que será dolorosa, certa de que as evasivas do rapaz resultam da consciência de que não deveria dizer e nem mesmo sentir o que o incomoda. Ainda assim, Maria Luísa não desiste, teme ouvir a confirmação, mas precisa ouvir e insiste até que David cede e exclama: “dizem que arranjei um peso-pesado” (Figueiredo, 2018, p. 119). A resposta nos remete a uma constatação de Simone de Beauvoir lembrada por Naomi Wolf em *O mito da beleza*: “Simone de Beauvoir disse que nenhum homem é realmente livre para amar uma mulher gorda” (Wolf, 2022, p. 254). Não se trata de, com a afirmação, desculpar a atitude dos homens, muito

pelo contrário; buscamos entender e lembrar que a gordofobia é um sentimento construído socialmente, assim como o são os demais preconceitos e que mesmo não sendo dirigidos exclusivamente às mulheres as atingem com muito mais frequência e intensidade.

Como não poderia deixar de ser, o pedido de David, resultado de um preconceito inaceitável, compromete o relacionamento. O julgamento a que Maria Luísa se sente constantemente submetida dá ao seu corpo um significante simbólico que ultrapassa a dimensão de um corpo físico, de matéria, levando-a a duvidar da sua própria condição de mulher:

o David não sabia que a sua vergonha não implicava apenas a sua rejeição, mas a de toda uma cultura que nos envolvia através dele. As palavras dos amigos, que representavam todos os homens, valiam mais para si do que a nossa união, o nosso riso. (...) Eu não era uma mulher, mas uma massa disforme de carne sem valor (...) O David amava-me e rejeitava-me sem distinção. ‘Adoro o peso das tuas mamas’, e sentia-lhes o peso. ‘Adoro o volume da tua barriga’. E lambia-a. ‘Deixa-me morder este naco da tua coxa’, e mordia. ‘Não vás a minha casa. Os meus amigos gozam-me por tua causa’. E eu não ia (Figueiredo, 2018, p. 161-162).

Acerca da relação entre gordura corporal e cultura, Vigarello resalta na introdução do seu estudo que “a história do gordo é, antes de mais nada, a história de uma depreciação acusatória e de suas transformações, com suas vertentes culturais e ramificações socialmente marcadas” (Vigarello, 2012, p. 15). O pesquisador informa que é na Renascença que, embora a condenação mais latente esteja relacionada à “preguiça” atribuída ao muito gordo, incapaz de se movimentar com a celeridade exigida pela modernidade, surgem exemplos do esforço deliberado para “afinar” a silhueta, no caso das mulheres; segundo ele: “os livros de beleza da Renascença são os

primeiros a desenvolver o tema das linhas do corpo, contrariamente a seus precedentes medievais, até então concentrados unicamente no tratamento facial” (Vigarello, 2012, p. 121-122). O controle do corpo feminino se intensifica e é ainda Vigarello (2012, p. 156) que explica: “a *Galeria da moda*, por volta de 1780, destaca um forte estreitamento da cintura feminina e uma liberdade maior de cintura para os homens, opondo a leveza de uma à grossura de outro”. Os procedimentos para adequação dos corpos e a proliferação de cosméticos e óleos milagrosos “essenciais” configuram um aprisionamento mesmo para mulheres que atendem ao padrão estético, mas às quais é proibido envelhecer. O etarismo é aqui mencionado apenas para lembrar que o controle dos corpos femininos extrapola a questão do peso, mas voltando ao tema da gordura não podemos deixar de mencionar a atual busca desenfreada por medicamentos como o Ozempic, ou “caneta emagrecedora”, a despeito de serem confirmados os riscos do seu uso sem acompanhamento médico. A narrativa expõe a permanência dessas “receitas” de emagrecimento e trazemos um exemplo retirado do capítulo “casa de banho”, no qual a vergonha sentida pela adolescente diante das colegas é demonstrada:

tenho a adolescência, o resto é a vergonha das mamas volumosas, dos pneus da cintura e das coxas grossas. Não consigo despir-me junto delas, mostrar-me. Não quero enfrentar olhares críticos, ser alvo da mofa e da crueldade de umas e dos conselhos de outras sobre cremes e sabonetes para adelgaçar a cintura e as pernas e diminuir o tamanho das mamas, que, apesar de tudo, acabo por encomendar, escrevendo para a morada do anúncio que vi na *Crónica Feminina*. Protejo-me com o treino adquirido. A exposição no balneário é uma tortura. A Tony explica que ‘há mulheres que fazem operações para diminuir as mamas’. A Tony aconselha, ‘Tens de te deitar no chão e fazer bicicletas e abdominais’ (Figueiredo, 2018, p. 157).

No mesmo capítulo, confirmada a rejeição de David e tendo idealizado ser mãe, são mencionados os abortos espontâneos que fazem Maria Luísa desprezar ainda mais o próprio corpo: “um corpo que não vale nada, que nem um filho segura na barriga. O que vales tu, Luísa, raio de mulher?!” (Figueiredo, 2018, p. 181).

Maria Luísa segue a vida longe de David, contornando o sofrimento com o estudo e o trabalho. Ambos se tornam professores e um reencontro inesperado, ao lecionarem numa mesma escola, reacende o desejo mútuo. Um comentário acerca da área por ela escolhida é também uma denúncia dos valores que pautam a sociedade: “sou professora de filosofia numa escola problemática, onde se defende que o pensamento não interessa, apenas a ação e os resultados” (Figueiredo, 2018, p. 18).

Mesmo estando casado, David volta a se envolver com Maria Luísa e mais uma vez a abandona. A sonhada proposta de viverem juntos é substituída por uma enfática resposta negativa: “não temos hipótese nesta vida, Luísa, e não temos outra. Gosto da minha mulher. Falei-lhe. Falámos toda a noite. Chorámos os dois. Contigo não dá. Não sou capaz. Segue a tua vida” (Figueiredo, 2018, p. 69). Mesmo tendo experimentado outros relacionamentos, Maria Luísa ficará definitivamente marcada pela dupla rejeição do único homem por quem havia se apaixonado. A dor que sente não se dá apenas pela ausência desse homem, mas por sua fraqueza, que sugere a impossibilidade dele ou de qualquer outro lutarem contra uma cultura adversa.

O excesso de peso contribui na relação tensa de Maria Luísa com seus progenitores, sobretudo com a mãe, visto que com o pai, também gordo, existe uma certa cumplicidade. A preocupação com o corpo da filha é justificada pela questão da saúde, mas o tom acusatório reflete a cobrança por um padrão estético tido como “aceitável”. Num desses embates, a mãe insiste que Maria Luísa precisa perder

peso para usar a roupa que gostaria e repete a receita de emagrecimento que conhece:

não pode ser. Não te ficam bem. Tens as pernas gordas. Muito curtos sobem-te no interior das coxas, conforme fores caminhando. Tens de emagrecer. Tens de beber um copo de água morna com sumo de limão todas as manhãs, em jejum. Tens de perder uns quilos, senão ficas como o teu pai (Figueiredo, 2018, p. 101).

A esse respeito, Vigarello destaca o fato de que, nos anos 1920-1930, a difusão de técnicas que garantem o emagrecimento aumenta a pressão sobre pessoas obesas, que são responsabilizadas pela sua condição e se sentem obrigadas a se transformarem. Para a sociedade, como explica Vigarello (2012, p. 300), “o gordo, longe de ser o glutão ou o estúpido, é antes de mais nada aquele que se ‘esquiva’, que se recusa a emagrecer, negligente em trabalhar o próprio corpo”. Essa exigência desencadeia um profundo sofrimento, sobretudo entre aqueles que não conseguem perder peso algum apesar dos tratamentos e exercícios e, principalmente, porque perder peso é uma necessidade imposta e não necessariamente a vontade da pessoa gorda. Ao gordo é negada sua singularidade e identidade e essa negação seria mais do que suficiente para sua infelicidade. Ainda citando Vigarello:

condenado a parecer outro que não ele próprio, um novo fracasso se anuncia: o de não poder reduzir a distância entre aquilo que é e o que gostaria de ser. Seu ‘martírio’ aumenta, tanto mais que a ‘inutilidade’ dos regimes emagrecedores conforta a revolta, reduzindo a culpa. O sentimento de uma injustiça ‘inaudita’ impõe-se: a de viver em um corpo humilhado, em que tudo, no entanto, mostra ao obeso que esse mesmo corpo lhe é estranho (Vigarello, 2012, p. 317).

Maria Luísa sente a culpa que lhe é imputada, sofre com a sugestão de que sua saúde estaria permanentemente em risco e desconta sua frustração no próprio corpo, vítima de suas investidas para descontar sua raiva angustiada:

o meu corpo está fora de controlo. O que me aconteceu? Como pude deixar-me chegar a esse ponto? O que fiz eu da minha vida? Se continuo assim vou morrer como o papá! Eis o fantasma do acidente vascular cerebral a picar-me com o seu espigão. Ou a voz da mamã vencendo? Esmurro as coxas, a barriga (Figueiredo, 2018, p. 121).

Ao reconhecer o descontrole sobre o próprio corpo, Maria Luísa começa a pensar na cirurgia de amputação de parte do estômago, que virá a fazer, como o leitor sabe desde a abertura do romance e como foi lembrado no início deste artigo. Para o médico, ela consegue falar abertamente sobre sua dificuldade em controlar a fome, porque, ao contrário do que acreditam os outros, ele entende que não se trata de falta de vontade de parar de comer, mas da impossibilidade de deixar de fazer isso:

todos me mandam fechar a boca. Todos me dizem que é fácil. Não é. Não consigo. Tenho fome de pão. Preciso de atestar o estômago para sossegar, dormir e trabalhar sem cessar. (...) Sem pão, o meu bicho negro morde-me, doutor, e dói-me o espaço vazio (Figueiredo, 2018, p. 122-123).

Esse é o alerta que buscamos destacar: ser gordo, ou principalmente gorda, é uma condição que não se escolhe e essa condição não é por si mesma uma doença. Sendo assim, os procedimentos para eliminar gordura não devem ser banalizados. Como lembra Vigarello (2012, p. 318) “um tratamento que a intuição comum supõe fácil, se

revela absolutamente obscuro”. Exigir que alguém modifique o seu próprio corpo é uma violência, como alerta seguidamente Naomi Wolf acerca das cirurgias com fins exclusivamente estéticos que proliferam em clínicas nem sempre confiáveis.

No romance, ao voltar para casa, é a própria personagem que escreve sobre a violência desse procedimento, num diário que se revela mais uma carta de amor do que um relato da dor física que precisa suportar; confirmando que sua motivação para se submeter à cirurgia não teve a ver com questões de saúde, mas sim com a tentativa de se tornar aceitável aos olhos da sociedade e de David. A transcrição da longa carta tem início com uma questão seguida da postura submissa de uma mulher magoada que busca apenas não ser “enxotada”:

agora que perdi quarenta quilos, agora já posso visitar-te, David? Abro a porta da casa onde já não vives com os teus pais, entro e deixo-me estar sentada numa divisão qualquer, mesmo que não estejas. Não incomodo. Não interpelo os residentes. Quando chegares não há necessidade de reparares em mim nem de estabelecer contactos. [...] Só quero estar mais perto de ti, como uma estatueta que fareja o ar à sua volta (Figueiredo, 2022, p. 124-145).

O referido estudo de Vigarello nos levou inevitavelmente ao de Silvia Federici, que associa a caça às bruxas aos interesses do capitalismo que substituía o sistema feudal, quando o corpo precisava ser reduzido a uma máquina eficiente de trabalho. Segundo a pesquisadora:

se considerarmos o contexto histórico no qual se produziu a caça às bruxas, o gênero e a classe das acusadas, bem como os efeitos da perseguição, podemos concluir que a caça às bruxas na Europa foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra

a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura (Federici, 2017, p. 305).

No séc. XVII, o risco de um colapso demográfico tornou urgente a questão do trabalho, sendo plausível que, segundo Federici (2017, p. 326), “a caça às bruxas tenha sido, pelo menos em parte, uma tentativa de criminalizar o controle da natalidade e de colocar o corpo feminino – o útero – a serviço do aumento da população e da acumulação da força de trabalho”. Na sequência da reflexão, ela completa:

[...] Não pode haver dúvida de que a caça às bruxas destruiu os métodos que as mulheres utilizavam para controlar a procriação, posto que eles eram denunciados como instrumentos diabólicos, e institucionalizou o controle do Estado sobre o corpo feminino, o principal pré-requisito para sua subordinação à reprodução da força de trabalho (Federici, 2017, p. 331).

A mesma igreja que considerava heresia acreditar em bruxaria reconhece oficialmente a sua realidade na Bula de 1484. Dois anos depois, os dominicanos Heinrich Kramer e Johann Sprenger, elogiados pelo Papa Inocêncio VII, produziram o *Malleus maleficarum*, traduzido para o português como *O martelo das feiticeiras*, uma autêntica “ferramenta” a ser usada contra as supostas “bruxas”, um manual misógino de uma crueldade patológica que ajudou a condenar milhares de mulheres à tortura e à morte por meios humilhantes e dolorosos (Baigent; Leigh, 2001, p. 123-124). A moralidade inculcada pela Igreja atendeu ao interesse dos governantes que buscavam o controle dos corpos, principalmente os das mulheres; corpos que mesmo não sendo mais queimados seguem sendo vigiados, julgados e sofrendo imposições. Voltamos a Vigarello, com a seguinte explicação:

os corpos desnudam-se mais no final do séc. XIX, o que aumenta a vigilância sobre o obeso: do lazer à intimidade, da moda ao comportamento. A gordura é denunciada de modo mais precoce, designando de cara o desagradável ou o feio. A pressão sobre o gordo ganha intensidade. (...) e continua sendo maior sobre o corpo feminino (Vigarello, 2012, p. 245-250).

A estigmatização do gordo muda com o tempo, mas há uma distinção que não muda, como reforça Vigarello (2012, p. 339): “a que se faz entre o modelo masculino, que tolera uma gordura relativa, e o modelo feminino, votado a uma magreza obrigatória, exigência confirmada pela simples, sistemática e duradoura presença do espartilho”; sendo essa peça de vestuário adaptada em diferentes épocas, mantendo a função de definir ou comprimir partes do corpo da mulher.

O controle dos corpos persiste e segue atendendo a interesses capitalistas e não a necessidades relacionadas à saúde. Se assim fosse, os alimentos ultraprocessados, os refrigerantes e os produtos congelados prontos para o consumo estariam banidos das prateleiras dos supermercados; quanto ao sedentarismo, sobretudo o infantil, seria combatido de forma eficiente. O mercado da beleza não deixou de crescer nem durante o período da pandemia de Covid-19 e há uma infinidade de exemplos do quanto é lucrativo estabelecer modelos que as mulheres deverão perseguir ininterruptamente; na maioria das vezes sem conseguir alcançar. Essa é uma das advertências de Naomi Wolf (2022, p. 127): “os anunciantes que viabilizam a cultura feminina de massa dependem de as mulheres se sentirem tão mal com relação ao próprio rosto e corpo a ponto de gastarem mais em produtos inócuos ou dolorosos do que gastariam se se sentissem belas por natureza.”

Não se trata de condenar as cirurgias ou quaisquer outros procedimentos, e sim de promover a reflexão sobre os motivos que levam uma pessoa saudável a recorrer a eles. Os resultados benéficos são, inclusive, reconhecidos pela protagonista de *A gorda*, que se sente literalmente mais leve e mais bonita:

depois da gastrectomia não fiquei nada mal! Vestida disfarço as imperfeições. Nunca terei um corpo como o da Tony, suficientemente esbelto para agradar ao David, mas confesso que me tornei vaidosa, e digo a verdade por me custar desperdiçar a sua extrema pureza.

De vez em quando o elevador da casa dos papás, agora minha, avaria, e é necessário subir as escadas até ao sexto andar. Antigamente o esforço torturava-me, mas agora gosto (Figueiredo, 2018, p. 20).

A gastrectomia proporcionou à Maria Luísa uma disposição desconhecida e em momento algum da narrativa são postos em causa os benefícios que possam advir da redução de peso; porém, ainda que bem-sucedida, fica evidente que a cirurgia não é uma solução definitiva, como ela mesma explica:

subia oito andares sem ficar a arfar e podia continuar mais oito, os que fossem necessários, porque nada me detinha. Testava-me através de diversos esforços. ‘Vamos lá ver se consigo caminhar vinte quilómetros’, e conseguia. Não me tornei invencível. Ainda penso como gorda. Serei sempre uma gorda. Sei que o mundo das pessoas normais não é para mim. Continuo a ter o defeito, mas não se vê tanto; tornou-se menos grave (Figueiredo, 2018, p. 17).

A exigência de que as mulheres transformem seus corpos ainda que sejam corpos sãos, sensíveis, belos, singulares e com o qual se

identificam é uma violência, como alerta a narrativa. As mulheres nem têm culpa de não conseguirem moldar seus corpos nem precisam se sentir obrigadas a isso. Mulheres gordas não são as responsáveis por não conseguirem emagrecer e essa exigência nem deveria existir. Lembramos um dos comentários de Beatriz Souza, brasileira que conquistou a medalha de ouro na competição de Judô durante as Olimpíadas de Paris 2024, no qual ela se referiu à dor de ser olhada como alguém que não fazia o suficiente para dominar o seu corpo. A vitória provou que não há do que se sentir culpada, que seu corpo merece respeito e não precisa ser modificado.

Gordofobia é considerado crime e o Projeto de Lei 4451/21 altera o Código Penal para estabelecer pena de reclusão de um a três anos e multa para o crime de injúria relacionado ao peso corporal. No entanto, isso não é suficiente, porque nenhuma lei por si só altera mentalidades. Entendemos que promover o conhecimento das circunstâncias em que o controle dos corpos das mulheres teve início e dos mecanismos que sustentam esse controle é fundamental para ultrapassar exigências que não são pessoais, e sim mercadológicas. O romance analisado dá sua contribuição, expondo um corpo que é vítima de uma cultura que condena, de olhares que julgam, de modelos que oprimem. Um corpo gordo de uma mulher nascida em uma antiga colônia portuguesa, como temos destacado nesta análise interseccional.

Definitivamente separada de David, tendo perdido os pais e visto frustradas suas tentativas de maternidade, o trabalho é um refúgio e a rotina é uma sequência de tarefas que precisam ser cumpridas. É uma solidão que a personagem suporta com o auxílio da escrita, reforçando o caráter literário do texto: “podia viver sem o David e fantasiar. Sabia viver sem os que amava, mas sem a escrita a vida não tinha por onde continuar” (Figueiredo, 2018, p. 45). Na escrita há liberdade para fantasiar, para escolher o fim de cada história, não

obstante serem admitidas múltiplas interpretações. A vida é uma incógnita e está cheia de (im)possibilidades; na arte tudo é possível, a fantasia conforta, a imaginação organiza o caos:

tirando a arte, as rosas, o mar, o gato vadio que não tem uma pata, os ouriços-cacheiros clandestinos que aparecem à noite no baldio em frente, os pombos que pousam aos nossos pés pedindo restos de pão velho, que interesse tem a vida? Tirando a fantasia que nos arranca à escuridão parada dos dias sucedendo-se indistintamente, o que vale o tempo que nos foi dado ou que viemos procurar? (Figueiredo, 2018, p. 198-9).

A arte e as coisas simples salvam, por elas “a vida presta!”

Crítica e corajosamente a escrita de Isabela Figueiredo abre as portas de um corpo-casa, mostrando que o corpo é abrigo e partilhando através da protagonista experiências desafiadoras nesse “sítio frágil tão como o mundo”, nesse “lugar de imperfeição” como é lembrado no poema de Sophia de Mello Breyner Andresen usado em nossa epígrafe. Sem rodeios e em linguagem acessível, a narrativa instiga leitores e leitoras a refletirem sobre seus preconceitos, nem sempre identificados ou admitidos.

RECEBIDO: 09/02/2026

APROVADO: 16/03/2026

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas / Sophia de Mello Breyner Andresen*. Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz. 1. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2018.

BAIGENT, Michel; LEIGH, Richard. *A Inquisição*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

CAPUCHINHO, Cristiane. “Ozempic: o remédio contra diabetes e obesidade que virou febre no TikTok”. *UOL*, [S. l.], 8 mar. 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/rfi/2023/03/08/ozempic-o->

remedio-contra-diabetes-e-obesidade-que-virou-febre-no-tiktok.htm
Acesso em: 20 jan. 2026.

CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2012.

COLLINS, Patricia Hill. *Bem mais que ideias*. A interseccionalidade como teoria social crítica. Tradução de Bruna Barros e Jess Oliveira. São Paulo: Boitempo, 2022.

ESTÊS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres Corpo e a acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 2018.

FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. São Paulo: Todavia, 2018.

FERREIRA, Margarida Alves. Portugal e o Naufrágio do Império. In: ARAGÃO, Maria Lucia Poggi de; BOM MEIHY, José Carlos Sebe (coord.). *América, ficção e utopias*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1994. p. 27-44.

FERREIRA, Margarida Alves. Fero Mar, Dura Memória. In: SANTOS, Gilda; SILVEIRA, Jorge Fernandes da; SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (org.). *Cleonice, clara em sua geração*. RJ: UFRJ, 1995. p. 406-412.

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALGADO, Maria Teresa et al. (org.). *Escritas do corpo feminino*. Perspectivas, debates, testemunhos. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

VIGARELLO, Georges. *As metamorfoses do gordo: história da obesidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

WOLF, Naomi. *Mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. 11. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos ventos, 2022.

MINICURRÍCULO

ROSEMARY GONÇALO AFONSO é professora adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, *campus* de Nova Iguaçu, responsável pelas Literaturas Portuguesa e Africanas em Língua Portuguesa. Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a Tese “Fuga e desencontro, em ‘Livro’, de José Luís Peixoto”, na qual demonstra a representação literária da emigração portuguesa para a França. Vem se dedicando à obra de autores e autoras contemporâneos (as) da Literatura Portuguesa.

**FAIA, Tatiana. *Recurso e pobreza*. Lisboa: não
(edições), 2025.**

**Uma clara leveza na “mais profunda crueldade
da terra”**

A clear lightness in the “deepest cruelty of the earth”

Ana Marques Gastão

Fundação Calouste Gulbenkian

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1439>

Um livro de poemas pode ser um objecto de arte. Pode ser tudo o que não se vê, mesmo partindo de várias paisagens do mundo exterior, que nos invade porque nos cansa, revolta ou fascina. Um livro pode ser uma conversa com a tradição, a cultura, a natureza, a cidade, ou uma reflexão sobre o desejo, o amor, o tempo, a morte, a memória, o abandono, o desaparecimento, a liberdade.

Recurso e pobreza, de Tatiana Faia, é tudo isso e outras coisas, usando um modo nostálgico, e tantas vezes irónico, ao evadir-se de uma *não-casa* interior, lugar turvo de onde a mente parte e regressa. Talvez possamos vê-lo como uma narrativa poética contemporânea, com algo dispersivo no modo de contar, à procura de um espaço-eu mais suave – metamorfoseado pela palavra –, ou de um mundo mais justo. Claro que a designação de um Eu não se insere aqui no plano

autobiográfico, mas também não pode considerar-se uma mentira se a pensarmos como ficção.

Três palavras convocam-nos neste conjunto de poemas: diálogo (Platão), viagem (Homero), amor (Platão de novo, entre muitos). O livro também vive de lugares, naturais ou não. Não me refiro, de modo especial, a Ísis-Natureza, ou a Deméter, associadas, sobretudo, a partir do período helenístico. Vejo-as, no entanto, como presenças de renovação simbólica reclamadas pelo texto, também as de uma comunidade terrestre e, no sentido amplo do termo, da utopia da mãe perdida à procura de uma ordem. Relembro o papel de Ísis na recomposição do corpo de Osíris, fragmento a fragmento, pela analogia com a essência de uma construção, talvez a da falta, que Tatiana persegue, por vezes, de modo torrencial ou errático – a da composição do texto, do pensamento ou do sentido como um palimpsesto na longa inquietude de Eros.

Sabemos, por outro lado, que o culto da deusa era inclusivo, reunindo mulheres, escravos e libertos, como nos sugere esta poesia, mas teríamos de reinventar um idioma para nos deter sobre a inclusividade. O leitor fica, no entanto, perante um discurso, que, encarando a linguagem como matéria, não separa as palavras umas das outras, nem as imagens. O texto é ainda trespassado pela plasticidade do universo cinemático, a força dos sentidos, “a mais profunda crueldade da terra” (Faia, 2025, p. 12), a música e alguns “concertos de ira” em protesto contra um mundo feroz, cheio de truques e ardis, que coxeia e nos agride (Faia, 2025, p. 93-94).

Mas regressemos ao título do livro, *Recurso e pobreza*, também o de um poema, que atribui personalidade ao amor, cujo objecto, sempre ausente, pode levar-nos a uma inquietação ou à paixão do saber, a Filosofia. Na verdade, trata-se de uma prosopopeia, de uma forma de personificação recolhida do mito da origem de Eros, sempre entre a ignorância e a sabedoria, narrado por Diotima a Sócrates em *O ban-*

quiete, de Platão, no qual aquele nasce da união entre Recurso (Poro) e Pobreza (Pénia), ou seja, da carência, da insatisfação e da astúcia na procura de meios para alcançar o que se deseja.

É Heidegger quem pergunta, em *Die armut* de 1945 – a partir de uma interpretação livre ou de uma paráfrase realizada em torno de temas centrais na obra de Hölderlin, sobretudo em *Hipérion ou o Eremita da Grécia*¹ –, o que quer dizer ser pobre, no sentido de uma renúncia material aberta a uma transcendência, palavra para onde a leitura nos encaminha ao longo da viagem poética realizada, no seu livro, por Tatiana. Na acepção comum, pobreza é um não ter, um precisar do necessário; no sentido filosófico, representa um “não carcer de nada, salvo do não-necessário”, o “livre-que-libera”, porque permite que sejamos o que somos sem sermos reduzidos ao útil ou ao funcional (Heidegger, 1994, p. 5-11). Nesse sentido, este poemário de *calma inquietude* debruça-se também sobre a escassez, o desejo ilibado de qualquer coacção, e sobre ser-se livre.

O centro do discurso de Tatiana passa pelo poema “Recurso e Pobreza”, no que concerne à definição de uma temática, mas devemos alinhá-lo com alguns outros que cantam, um tanto ironicamente, o acontecimento imprevisível do amor (e do desejo), a exemplo de “Poema sobre como Queimar a Ferida e Passar Melhor a Viver nas Cidades”, “Anoiteceu”, “Antonia”, “A Felicidade Efémera de Antífon, pintor de vasos ateniense, ca. 490 a. C.”, a partir de Cavafy, “Flores Baratas”, e “Um Quarto em Atenas Revisitado”. *Eros*, entendido como quem está sempre em movimento, a caminho, desabrigado, busca o que lhe falta; tem vários atributos – é também uma fonte de criação –, que a poeta vai enunciando ao longo do livro de forma engenhosa

¹ “Entre nós tudo se concentra no espiritual, empobrecemo-nos para nos tornarmos ricos”: Heidegger pensa a pobreza como requisito anterior à riqueza espiritual.

à sombra de um mundo onde, às vezes, “não há como fugir do inferno / quando ele não é os outros / no seu fechamento à fraterna oferta / da melancia da paz (28)” (Faia, 2025, p. 28).

Ele, o amor, representa a cidade utópica requerida pelos universos em ruínas, sejam eles quais forem, os de dentro e de fora; poder-se-ia dizer que é aquele de quem brota, como escreve Tatiana, uma “árvore no peito” e se irá transformar em chave que nos subtrairá ao “mundo dos mortos” (Faia, 2025, p. 37). A imagem não deixa de ser forte, sobretudo se pensarmos que a madeira infligida na pele pode rasgar, lacerar, se bem que deste modo o fogo também se atea, incendeia, queima e ilumina. Este propósito amoroso – a força de uma iluminação *quase luz* pelo que de mais nobre existe –, surge na poética da autora de *Leopardo e abstracção*, embalando o leitor num consolo associado ao fruir da arte descrita na sua “perfeita visão” (Faia, 2025, p. 44).

Sobre o amor no mito de *Fedro* emergem vários discursos nos poemas de Tatiana, ou neles têm alguma incidência: a beleza da pessoa amada ou amiga, mas também o Belo em si, algo que a poeta acolhe com a força da memória em múltiplas conexões artísticas e literárias, Safo entre elas, e tantos artistas e autores de eleição. Essa experiência das coisas belas, que só o espírito e “a planície erótica” geram, revela-se em *flashes*, como em “Flores Caras”, dando-nos a ver como o desejo é uma deslocação que “chega como um mensageiro / antes do amor e continua a voltar mesmo quando este parte (...)” e “nos pode ajudar a decifrar o vasto continente / que jaz adormecido no escuro / e talvez seja / apesar de nós / o que nas nossas vidas / é capaz de vida” (Faia, 2025, p. 58-59).

O título do poema “A far sea moves my ear” nasce, por exemplo, de um verso de Sylvia Plath, do seu livro mais emblemático, *Ariel*. Nele convivem Electra e Irene Pappas, as mulheres escravas na *Íliada* não para sempre sem voz, rum branco, lima e tragédia grega. Isto

para que se pressinta a naturalidade densa da escrita da autora de *Adriano*. Engendrada pela *força de uma leveza* apátrida, esta viagem conduz-nos ao riso dos amigos, a mundos e culturas que nos precederam, a memórias de sabores ou lugares, a figuras imaginadas ou não, ou a objectos artísticos, bem como a naufrágios de quem escrevendo, e reflectindo como quem contempla, quer saber de si enquanto ser humano.

E é nesse movimento, o das imagens, que se centra a poesia de Tatiana Faia, desenhada num caminho entre cidades, a lua e o silêncio, o sol e o riso, e uma ligação secreta entre uma ou mais vozes interiores e muitas outras exteriores. Esse aparentemente fora transforma-se num dentro a escorrer dos dedos, ora mais lento, ora veloz. Lugares de obscuridade, ou melhor nocturnos, que nunca se fecham, porém, sobre si mesmos, povoam esta escrita sempre em busca da alegria vertiginosa e contraditória das “coisas simples”. Para a autora, tão à maneira de Kaváfis, as cidades são, parafraseando Marguerite Yourcenar (1978, p. 28), “seres amados” e as memórias viagens à mitologia de um presente que, pela escrita, se substitui à vivência, à experiência.

O leitor terá igualmente de descobrir o lugar geométrico dos pontos de sensibilidade que perseguem a autora de *Um quarto em Atenas* como um “deus do vento” (Faia, 2022, p. 21), que se cansa de palavras e quer apenas ver, reter, viver. “Onde” é um poema tão discretamente pungente, que experiencia uma intimidade, de novo como Sylvia, quando já não se sente quase nada, representando um modo de combate lírico e despojado, ou uma forma de o sujeito poético se deitar com a escrita: “Onde está a libertação?” Que fazer com os limites, com “a faca e a pena” (Faia, 2025, p. 135-139) quando a solidão irrompe, em alguns dias, nalguns aeroportos, ou em lugares sombrios?

A relação com um centro, o do amor, em *Recurso e pobreza*, remete-nos, numa dança do labirinto, para a ligação do Ser à sua essência

como a pensa Hölderlin, unida a uma dinâmica de velamento e desvelamento, aqui já não tanto na tensão entre humano e sagrado, mas no sentido amplo do que nos falta. Heidegger regista o lugar de habitação de uma “fenda”, espaço-entre onde se encontram a estranheza, a finitude e o que está além na dialéctica estabelecida entre oculto e revelado. Muito do poético surge, neste livro, entre a inquietação e a luz reunidas na “tristeza de todas as partidas” (Faia, 2025, p. 73), na certeza de que a linguagem não chega. Apesar do tom classicista, não há anacronia na escrita de Tatiana, mas fica estabelecida no discurso uma condição de exílio ontológico – essa é a fenda do poeta, mensageiro do saber inconsciente – o saber que não se sabe.

Ser poeta não é um destino como o de quem pertence a um lugar geográfico, algo que se quer ser. É-se ou não poeta. A escrita de Tatiana Faia tem esse dom, o dom poético como o do herói que só o é porque o ignora. Na desenvoltura especulativa de elaboração não propositada de mini-ensaios imaginativos, os seus textos encerram uma voz poética que, em muitos momentos, toca algumas questões em simultâneo, como a sensualidade, o mundo que habitamos, ou a arte – essa paisagem da existência não exclui, no entanto, instantes lúdicos a transmitirem-nos a clara vontade de uma leveza.

Ficamos, por vezes, perante narrações poéticas que se detêm na descrição em desvio de uma obra artística, como se o leitor, no seu desejo obscuro, a contemplasse, mas num sentido diverso da *ekphrasis*. Na verdade, o *ek* (fora) do discurso explicativo (*phrasis* de *phrázein*) surge nos textos de Tatiana como forma de explorar tensões entre uma interioridade e uma simbologia auxiliadas pela alusão, deixando o objecto em causa para trás para desenvolver o dilema poético evocado por um turbilhão de cenas. Não estamos perante o exemplo do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero (Livro 18), embora um pouco mais próximos de *Ode sobre uma urna grega*, de Keats. O método pode ter, não obstante, semelhanças na concretização de uma

harmonia imagética. Trata-se, sim, de dar voz a algo de silencioso, porque íntimo, que o texto oculta nas suas dissociações internas e na concepção arqueológica do poema como algo suspenso.

Exploram-se, sim, dinâmicas inconscientes, cruzando-as com alusões conscientes do desejo na formulação de uma linguagem ecléctica, como se a fabricação de imagens, dentro de pequenas narrativas híbridas, substituísse o mote do poema, decompondo-o em associações livres num permanente movimento. Na acepção lacanianiana, o poeta vê e o seu olhar é de estranheza, admiração ou fascínio. Inscrevendo-se no real, o objecto de contemplação transforma-se assim num olhar de volta. O discurso de Tatiana Faia não deixa de olhar para trás, não se resignando perante um mundo ameaçado pelo declínio.

Este livro pode ser entendido como uma viagem de autoconhecimento, concentrada em múltiplos sinais “na paciência de tanto dano” (Faia, 2025, p. 65). Trata-se também de uma escrita de intuição, a de Tatiana, expressa de modo abundante, que nos revela a consciência de que nada se realiza plenamente. A partir daí, estabelece-se um lugar de escuta e de atenção no sítio mais perigoso do amor, tal como o descreve Hölderlin. Relembre-se que, numa carta a mãe de 1799, o autor de *Hipérion* considera a poesia a mais inocente das ocupações, porque serve a compreensão, ou a auto-compreensão de que ainda pode nascer um vazio maior na tensão entre real e ideal.

Talvez, por isso, na obra de Tatiana Faia, linguagem e diálogo, como capacidade de nos ouvirmos uns aos outros, nos ofereçam uma visão histórica, a de uma comunidade a construir. Na sua aparente não utilidade, o poema surge enquanto liberdade na revelação do mais puro e do mais abissal no ser humano, porque nos obriga a (re)pensar a experiência e os afectos enquadrados numa concepção benevolente do mundo. A inocência e a rêverie não excluem o lugar de acção, interior ou exterior, que a linguagem poética possui. Faz,

por isso, sentido reflectir, a propósito desta poesia nascida no lugar perigoso da liberdade, sobre o conceito de “intimidade essencial” expresso por Hölderlin pelo lado da vivência do intenso, na diferença e na separação, sem que o Eu se perca de si mesmo, nem no Outro.

Uma melancolia alegre e enigmática e a reflexão sobre como age a memória sobre nós respiram nos poemas de Tatiana Faia, que nos fazem regressar a outros conceitos do amor, o de uma imensa vontade de vivê-lo individual e comunitariamente, confrontada com a desolação do não-bem, do *demasiado humano*, do abandono. O corpo, na sua vibração e tragicidade, emerge, por outro lado, com alguma nostalgia ébria dos antigos, como personagem activa da história pessoal e colectiva.

Na intensidade de uma descontinuidade de tudo – porque, por vezes, existe uma intolerabilidade do sentir – é de uma mão generosa que este livro surge e nos convoca.

RECEBIDO: 14/01/2026

APROVADO: 06/02/2026

REFERÊNCIAS

FAIA, Tatiana. *Adriano*. Lisboa: não (edições), 2022.

FAIA, Tatiana. *Recurso e pobreza*. Lisboa: não (edições), 2025.

HEIDEGGER, Martin *Die armut*. *Heidegger-Studies*, v. 10. Berlim: Duncker & Humblot: 1994; *La Pobreza*. *Presentación de Philippe Lacoue-Labarthe*, Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 2006; *Phainomenon*. *A Pobreza*. Lisboa. v. 24, ed. Irene Borges-Duarte, 2012, p. 227-234.

YOURCENAR, Marguerite. *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933, suivie d'une traduction des poèmes* par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras. Paris: Gallimard, 1978.

MINICURRÍCULO

ANA MARQUES GASTÃO é poeta, ficcionista, ensaísta, e coordena, desde 2009, a revista *Colóquio* da Fundação Gulbenkian. Escreveu *Tempo de morrer, tempo para viver* (1998); *Terra sem mãe* (2000); *Três vezes Deus*, em co-autoria com António Rego Chaves e Armando Silva Carvalho (2001); *Nocturnos* (2002); *Nós/Nudos – 25 poemas sobre obras de Paula Rego* (Prémio Pen Clube, 2004; *Noeuds*, 2007); *Lápis mínimo* (2008); *Adornos* (2011); *L de Lisboa* (2015); *O olho e a mão*, com Sérgio Nazar David (2018); e *Oníricas* (2023). *A mulher sem pálpebras* (2021) recebeu o Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores-Literatura para a Melhor Ficção Narrativa. É autora da antologia *A definição da noite* (2003), de *As palavras fracturadas* (ensaio, 2013) e de *Ana Hatherly Plurinímica e outros ensaios* (2023). Organizou o livro de entrevistas *O falar dos poetas* (2011) e editou o volume de ensaios póstumo de Ana Hatherly: *Esperança e desejo – aspectos do pensamento utópico Barroco* (2016), bem como *Tisanas* (1^o e 2^a edições e posfácio, 2024/2025). É consultora da cátedra Ana Hatherly da Universidade da Califórnia, Berkeley.

MELO, João de. *A nuvem no olhar*. Lisboa: D. Quixote, 2025.

João de Melo e o conto: um novo clássico contemporâneo que atravessa *A nuvem no olhar*

*João de Melo and the short story: a new contemporary classic that traverses *A nuvem no olhar**

António José Borges

Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.n56a1427>

Os anos têm no inverno a única estação conhecida. (Melo, 2025, p. 187).

Nada nesta vida é universalmente aplicável ao género humano. (...) a loucura louca da minha solidão num mundo que é meu, tão longe do deles (Melo, 2025, p. 22).

João de Melo, dedicado, determinado e rigoroso revisor da sua obra, não parece sucumbir à tentação dos movimentos em voga, a modismos de ocasião ou forçados sem que tal lhe seja de facto necessário e assim sirva os propósitos da sua criação e recriação. Não tem sido sempre o caso e mantém o seu rumo consciente da importância da literatura no nosso tempo e da inventividade na perpetuação de

uma certa memória histórica, o que expressa em contos que atravessam, neles, gerações.

Neste sentido, numa época em que se afirma a crise existencial do conto, na sua mais recente obra, *A nuvem no olhar* (2025), um conjunto de dez contos bem entroncados numa árvore genealógica com raiz na memória que atravessa o nevoeiro com um olhar claro, despudorado e desprezioso, não há mistério e ao mesmo tempo tudo é poesia.

Numa micro contextualização do conto, este é importante na obra global de João de Melo, ora os romances são contos distendidos na emoção e os contos são embriões com memória adormecida de potenciais romances. Deste modo, sendo este livro uma “ilha” sobre um arquipélago, suscita o prazer da leitura e sobre ele voltaremos uma atenção que advém da perspectiva com que foi lida e pode ser lida: de nela, uma obra coesa, mesmo assim encontrar um manancial de portas de entrada ou de saída – a riqueza de uma obra clássica cujos temas não passam com o tempo.

Então, onde reside aquilo que, na construção da obra, oferece imediatos patamares de acesso ao seu universo ou os aspetos que fecham as portas mais óbvias? Sendo emocionante a sua leitura, neste livro está lá todo o João de Melo num grande exercício de ficcionalização do real. É difícil detetar aspetos que sempre fecham, nas obras, as portas mais óbvias, pois, ao alcançar o esplendor da linguagem da grande literatura, no sentido de forte, realce-se, mantém as portas abertas mesmo em alguma deambulação mais restrita. Um aturado trabalho sobre a linguagem.

Logo, que mecanismos o autor utilizou para que o leitor entre ou se afaste da sua obra? Emocionante no início e forte na memória ficcionada, é tremendamente inventivo nos contos finais. Os dois últimos contos, talvez os três, são arrebatadores da consciência, abrindo

do-nos, pela via da apelativa e artificiosa linguagem, a obra e nunca nos afastando porque agarra o leitor entre o choque, a ironia e até o humor.

Posto isto, como compreender a obra ou a abrir ao leitor? A grandiosidade desta literatura é que, conhecendo o autor nele, reconhecemos algo do narrador, mas um contador absolutamente independente do autor, isto é, uma ficção de tal modo elaborada, trabalhada que recria um universo que não tem um início, uma realidade só e um fim. Ele é um ser que narra e o seu criador. Isto é um contista forte.

Deste modo, como esclarecer este livro ou o iluminar? Em primeiro lugar, importa referir que atravessa a obra um vocabulário muito rico, diversificado, uma linguagem vernácula a espaços, por exemplo, de grande conhecimento de botânica, como a que se afirma no conto “O princípio e a água” – note-se nesta passagem: “lembro-me do funcho e do feto, e de outros nomes: a criptoméria, o vinhático, o ulmeiro e a araucária. Sobretudo a criptoméria” (Melo, 2025, p. 35). A noção de que os narradores dos contos estão sempre na ilha, como conceito intrínseco, ilumina esta obra sobre as guerras da vida.

Ora, como é que a obra muda ou enriquece o olhar do leitor perante o livro? Sempre por via da grande literatura (que preferiria chamar de forte) como a que encontramos em passagens de “Sombra de touro azul”, que o confesso como um dos meus preferidos: um olhar refletido sobre a morte, de onde extrair qualquer passagem das selecionadas durante a leitura seria simplesmente injusto com outra qualquer.

Donde, que questões os textos colocam a quem os lê e que respostas lhe podem ser dadas? Questão aparentemente inglória na hermenêutica de um livro que parece plural, vários, multitemático à primeira vista sem reparar nos detalhes durante a leitura. Porém,

Lisboa percorre o livro, além da ilha de sempre e sempre. A justificacão do título, por exemplo, encontra-se em alguns momentos, mas talvez se possa destacar as referências à guerra no segundo momento do conto “Tríptico dos barcos” (onde há muita Lisboa), ou no terceiro momento em que o narrador expõe os dilemas da relação entre Patrícia e João Alberto, o protagonista, ou mesmo até e sobretudo quando no início daquele conto poderoso, num exercício entre Eça de Queirós e Cesário Verde, o narrador expõe uma Lisboa que é a do autor, arriscamos dizer: “de certo modo, fora essa a única evidência do seu mito pessoal de Lisboa: a saudade dela” (Melo, 2025, p. 35).

Portanto, e não em modo de conclusão, que respostas principais são possíveis às interrogações que a obra coloca? Estas residem precisamente numa perspectiva de abordagem à obra que entronque nas grandes reflexões, na tal grande literatura (renovo: no sentido de forte...), na ironia, na suspensão da narração para a dedicação afeiçãoada a descrições por vezes longas. Anotem-se estes dois momentos de ironia na segunda secção do “Tríptico dos barcos”: “o poder só é útil quando nos serve e nos dá a sua força de ação. Possui uns para ser possuído por outros” (Melo, 2025, p. 58-59); “[...] só se é de onde se nasce ou se tem um destino [...]” (Melo, 2025, p. 59) – a mesma ironia com que refletira sobre a Europa algumas páginas antes no mesmo conto.

Há uma passagem no forte conto “Tríptico dos barcos”, que se poderia intitular, quanto a mim, também “Era uma vez três homens...”, um conto de gerações que está para *Gente feliz com lágrimas*, uma obra-prima de João de Melo, como “Civilização” está para *A cidade e as serras*, uma passagem que, dizia, resume a essência do texto: “[...] pela lógica interna da família, eu teria crescido por entre as cóleras do meu avô e a heresia política do meu querido e amado pai” (Melo, 2025, p. 90). Isto entre as poderosas reflexões e momentos elevados de literatura que antecedem e sucedem este excerto e se estendem

pela ironia sobre Lisboa e frequentemente esta figura de estilo como máximo recurso expressivo. Reflexões que são pilares desta obra e que encontramos em “O princípio e a água”, onde está toda a ilha, versando sobre o casamento, o amor, os Açores e uma alusão à poesia, sob a égide de Lira, a musa ousada e erótica coprotagonista da história:

em minha opinião, todo o mal das civilizações se resume ao facto de elas se copiarem umas às outras. Passam de um tempo a outro, sobrevivem por misericórdia e por bem-aventurança, sempre no limite daquilo que nelas separa a originalidade da pura imitação. (...) Ainda que sem o negar, Lira contrapôs que acima da minha provável sabedoria e de todos os livros que lera estavam o espírito dos povos, o sentido coletivo da vida e a verdade definitiva da natureza (Melo, 2025, p. 101).

Descrições não demasiado longas preenchem estes contos e em específico este, que são toda a ilha e sua ilha e que termina com um grande final surpreendente, pois, perdoem-me, Lira não existe: é o canto. O melhor mesmo é fazermos um voo rasante pelo volume que aqui nos traz. Logo à partida, “Os irmãos estrangeiros” é uma narrativa que é uma ficção de antecipação sem qualquer futurismo, despudorada, claro, hábil e controladamente descritiva, revestida de uma trama intensa e onde se desenvolve em simultâneo um questionamento sobre o que é a literatura. A resposta a esta questão centra-se na ficção no momento em que o narrador diz e depois dialoga:

não consigo usar de melhor clareza explicativa, nem transmitir com simplicidade e eficiência a ordem metafísica da ficção; nem de como me sirvo dela para ensaiar a verdade do mundo, o sacrifício, a experiência da vida humana. Exemplifico-lhe:
 – Os nossos sonhos são ficção, os desejos e segredos também são ficção, e, ainda, o que designamos por sentido figurado, assim

como as imaginações do bem e do mal. A verdade pura só existe na realidade total. Os homens tiveram necessidade de inventar a *fiction* não para mentir aos outros, mas para captar a condição das vidas que podem servir de ilustração do mundo a quem nos lê (Melo, 2025, p. 21).

De seguida oferece-nos “O meu gémeo que sou eu”, onde afirma, emocionante, quase logo a abrir o conto, “[...] uma nova fé nos mistérios do divino” (Melo, 2025, p. 28) por via daquela “ausência omnipresente” (Melo, 2025, p. 27). Em certos momentos descritivo, apesar da curta narração, é um conto-ensaio sobre o amor – o mais belo texto de João de Melo sobre o amor. Sim, apesar da força de expressão, há muito amor, uma força recebida que o narrador reconhece... mesmo quando expressa antíteses aparentes.

“O tríptico dos barcos”, uma novela contida ou um conto distendido em quase sessenta páginas divididas em três partes e secções entre elas, já aqui apresentado quase suficientemente, ainda nos merece alguma atenção. Na primeira parte, sempre sob o primado da personagem central, João Alberto, até a Europa e a correspondência de guerra marcam presença na tessitura narrativa, o que atesta a capacidade reflexiva do autor; na segunda parte, de onde arrancamos a par da literatura forte e do pendor reflexivo a confissão do pai de João Alberto, concluímos realmente que “tudo se aprende e se esquece. E é entre esses dois verbos que todos passamos pelo limbo e pela expiação da vida” (Melo, 2025, p. 81), o que prepara o leitor para a derradeira parte do longo conto: “Esquecimento”. Entre a sempre escolhida e afirmada literatura forte e um resumo das gerações, somos confrontados, como leitores, com o dilema: é o neto a escrever..., não! É um avô como personagem?! Talvez... Ora, só um avô poderia ter tempo e coragem para afirmar: “[...] de que vale a pena ter ideias e sonhos num tempo e num país como este!” (Melo, 2025, p. 86).

A ação de “O princípio e a água”, já aqui ao de leve abordado, decorre na Ilha das Flores intimamente, nos Açores, mas todo o arquipélago é sempre tocado..., é um elogio do tempo, do vento e do lugar. Abundam reflexões, descrições e a tal literatura viciante... que me agarrou nesta obra maior do conto português. Eis dois exemplos sobre o tempo, o vento e o lugar:

sou um supersticioso dos ventos. Lembram-me sempre a morte que vem de longe para focar mais perto. Há neles o cão e o lobo, animais algo indistintos quando deslizam nas trevas (...) Porque a vida é breve e frágil – como a paz, a pena, o peso silencioso do tempo e da vida na ilha das Flores. E como o século dos séculos, todas as bem-aventuranças, e as muitas outras solidões dos Açores! (Melo, 2025, p. 106-109).

Sempre na ilha, “O homem na idade dos corais” narra um padre que morreu, mergulhando na mais fina ironia sobre a morte e todas as exéquias de um padre de Angra do Heroísmo, muito velho como os corais, “sendo ele um homem da idade dos corais adormecidos no fundo do mar, entre paisagens de peixe-piolho e algas pedregosas, de tão fossilizadas” (Melo, 2025, p. 133), exalando um sarcasmo do mais puro quilate. Então o final do conto, esse é irresistível a sua partilha:

o que posso é garantir-lhe que esse padre, vindo da idade dos corais, foi e é ainda, apesar de há muito tempo morto, uma fábula só nossa: essa espécie de relógio onde o senhor encontrou e mediu o tempo de todos nós. Não sei que tempo, nem que relógios possam porventura tê-lo regido. Tão-pouco me importa saber que tenha sido preciso escrevê-lo, ouvir o silêncio e o vento que atravessa o espanto e as vozes da ilha – para que hoje se acredite nas penas e nas memórias do passado. Mas ousa pensar que, com o Padre Velho, se extinguiu o século de Deus e de todos os tiranos. E a

mentira deste nosso mundo, também. E a vergonha de quantos deles se ungiram, bebendo a água benta dos templos e o enxofre do Diabo. E os cornos de Deus – quem sabe se dos homens em geral, senhor (Melo, 2025, p. 133).

Em “Os animais docentes”, curioso título (este deve terminar no leitor) são desenvolvidas excelentes páginas descritivas (com passagens grotescas) de um universo que diz tanto ao autor como ao crítico, suscitando ao narrador reflexões desta estirpe:

ocorre-te, por vezes, que te aconteceu teres nascido no país errado; que o teu é o país cujos sonhos passam demasiado depressa, apesar de vindos de longe, tão exaustos que já só lhes resta um repouso terminal. És um homem cinzento. (...) ao pensar miudinho dos funcionários de um país cujos sonhos morrem antes de terem aprendido a voar. Tens um sol no olhar e há em ti um pássaro que ainda sabe cantar, e por isso pousa e se põe a chamar a alegria e a vontade do mundo para dentro de ti (Melo, 2025, p. 140).

Com efeito, descreve a classe docente parcialmente, caricaturando-a ao mesmo tempo que é evidente o pendor reflexivo revestido da assinalável cultura que o autor coloca ao serviço do texto, assente num vocabulário variado e rico.

Importam algumas considerações sobre a história “As manhãs rosadas”, onde a guerra volta como tema central e o próprio título é recuperado em algumas passagens; a literatura que tem sido classificada, porventura ousadamente (mas por vezes há que o ser, sob pena de desvirtuarmos um dos propósitos da arte), de forte em João de Melo vai servindo de encantamento à leitura: acontece, por exemplo, à medida que é feita, dentro da narrativa, a contagem decrescente de um soldado até ao dia o da liberdade:

e digo-vos que a muitos outros, até ao fim daqueles dias, sucederam tantos e tais espantos, que deles me é difícil, e quem sabe se inútil, dar o pormenor, a noção dos relógios, a superior vantagem de ter nos olhos a memória de quem voa no ar e não sabe que é pássaro, anjo, cometa, desfigurado papagaio de papel (Melo, 2025, p. 159).

E já agora: o conto tem um final magistral, ligando o narrador às personagens e ao leitor?

Por seu lado, “Postumografia de Pedro Homem”, uma narrativa sobre o que foi deixado para trás... numa crítica política da nação, o que explica a palavra mais sonante do título, conto de onde podemos retirar a sua essência quando transcreve a página 834 das supostas “*Memórias do Imortal Pedro Homem, Herói da Pátria e Guardador dos Dizeres da Bíblia*” (Melo, 2025, p. 166). Estamos perante uma espécie de *Ensaio sobre a cegueira*, na exata medida em que dava um romance. É uma narrativa que inclui páginas que podem ser classificadas, num exercício de analogia hermenêutica, como pseudo-futuristas. E o que dizer da longa e interessantemente sarcástica (noutros momentos o narrador chega a ser hilariante) descrição que faz do espaço do Ministério das Finanças? Fica aqui a interrogação retórica unilateral...

O penúltimo conto do volume, intitulado “Sombra de touro azul”, de igual modo quase uma novela condensada, segue as mesmas linhas de força literária já antes percorridas, justamente no que diz respeito às reflexões fecundas, a uma leitura que se permite fluida, mas elegante, bem estruturada e rica e coesa quanto ao léxico. Portanto, provoca o prazer ao lê-lo. Nas suas derradeiras páginas, o enredo muda subitamente, conduzindo a um final surpreendente, não sem antes nos dar a conhecer o seu sarcasmo a propósito das atitudes de certos políticos com funções de estado, como a passagem

que se segue, a propósito da visita a um condenado que deveria ser acompanhado por um especialista até à sua execução:

– Primeiro que tudo – disse-me o ministro – teremos de perguntar ao preso se está na disposição de receber o senhor. É que nós, aqui, fazemos uma certa cerimónia com os mortos. Pode acontecer que a um condenado ao fuzilamento não apeteça avistar-se com estranhos, mesmo se tão ilustres e conhecidos como o senhor. De resto, cumpro ordens sabe de quem? De sua excelência, o meu Presidente.

Surgiu-me aí alguma desconfiança acerca da lucidez do ministro. De onde lhe viera a estupidez de designar o condenado por um *morto*? (Melo, 2025, p. 195-196).

Por fim, eis-nos perante o derradeiro conto (que coloco no topo das minhas preferências) desta obra proveniente de uma aturada revisão e reescrita, bem característica do nosso autor, que desagua na narrativa “O solar dos mágicos”, admirável pela ironia, sarcástica e caricatural, narrando uma história em que a própria literatura e algum do seu universo é o tema; em que faz o retrato irónico de uma sociedade (qual?) que caracteriza a nossa elevada literatura: “– Foi a ministro da Cultura justamente por ser advogado, minha senhora. Homens que servem para tudo. Não sei por que razão não havia de ser ministro da Cultura deste país sem cultura” (Melo, 2025, p. 221). Quase hilariante é o retrato que nos deixa do hipotético lançamento de um livro, um momento em crescendo caótico no seio da mais fina ironia que mostra todo o orgulho de cada um dos atores envolvidos. A política também é em momentos oportunos sempre ironizada, mas a parte nuclear da narrativa surge no final quando o caos na cerimónia está instalado. Contagia quem lê.

Portanto, na terceira secção da primeira parte do maior conto desta obra muito bem organizada reside um momento que pode servir

de sinopse do livro: “não pode haver felicidade maior do que um regresso da guerra. Como se fora uma ressurreição da própria vida.” (Melo, 2025, p. 52). Aliás, neste conto moram enormes páginas de grandíssima literatura de ficção. Contudo e subsumindo o espírito do livro, é no conto “O meu gémeo que sou eu” que encontramos, sem risco qualquer de o dizer, nas duas últimas páginas aquelas que são das mais belas de amor da sua obra global ou talvez da literatura portuguesa em prosa curta.

Em suma, creio que João de Melo nos lembra que faz falta ler para crer. Deixo aqui vincada esta passagem que mostra uma clara imagem literária daquela prosa forte que considero ser a que habita este livro, em concreto no conto “O solar dos mágicos”: “os pobres professores catedráticos tinham empaldecido, subitamente cheios de frio, do frio glacial que atravessa a espinha e a fende, a rasga, a abre como a lâmina da luz solar sobre o dia” (Melo, 2025, p. 223). Como classificar semelhante expressividade?

RECEBIDO: 29/11/2025

APROVADO: 04/02/2026

REFERÊNCIAS

MELO, João de. *A nuvem no olhar*. Lisboa: D. Quixote, 2025.

MINICURRÍCULO

ANTÓNIO JOSÉ BORGES vive em Lisboa. É professor de Literatura Portuguesa e investigador no Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta. Vice-diretor da revista *Nova Águia* e membro da Direção da Associação Agostinho da Silva, é autor de doze livros distribuídos pelo ensaio, conto, crónica e poesia. Está publicado em diversas revistas em Portugal e no estrangeiro. Dirigiu o “Dossier Escritor” na revista *Letras Com Vida* da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.