

REVISTA DO NÚCLEO DE ESTUDOS DE LITERATURA PORTUGUESA E AFRICANA DA UFF

BRIL

LITERATURA & EDIÇÃO

34



**Revista do Núcleo de Estudos de  
Literatura Portuguesa e Africana da UFF**

ISSN 1984-2090

**ABRIL**

A *ABRIL* é uma revista online, podendo ser acessada em  
sua própria página - <http://www.revistaabril.uff.br/>  
ou a partir do site do - NEPA/UFF - <http://www.uff.br/nepa>

#### EDITORES

Renata Flavia da Silva, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Maffei, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### COMISSÃO EXECUTIVA

Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Iris Maria da Costa Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Julio Cesar Machado de Paula, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maria Lucia Wiltshire de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Silvio Renato Jorge, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Tatiana Pequeno, Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### CONSELHO EDITORIAL

Ana Mafalda Leite, Universidade de Lisboa, Portugal

Catherine Dumas, Sorbonne Nouvelle-Paris3, France

Francisco Noa, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Mozambique.

Inocência Mata, Universidade de Lisboa, Portugal

Joana Matos Frias, Universidade de Lisboa, Portugal

João Barrento, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jorge Fernandes da Silveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lelia Parreira Duarte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Margarida Calafate Ribeiro, Universidade de Coimbra, Portugal

Maria Nazareth Soares da Fonseca, Pontifícia Universidade Católica MG, Brasil

Maria Theresa Abelha, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mario Cesar Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Nascimento Figueiredo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nuno Júdice, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Osvaldo Manuel Silvestre, Universidade de Coimbra, Portugal

Paula Morão, Universidade de Lisboa, Portugal

Paulo Motta de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosa Maria Martelo, Universidade do Porto, Portugal

#### EQUIPE TÉCNICA - REVISÃO E SISTEMA

Allyson Augusto Silva Casais, Revisor, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Clarisse Dias Pessoa, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Diana Gonzaga Pereira, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Laura Aparecida Coimbra Martins, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Elir Ferrari, Editoração no SEER/OJS, Brasil

Joana Lima, Diagramação, Laboratório de Livre Criação/UFF- IACS, Brasil

Apoio, de 2014 a 2017, da Universidade Federal Fluminense, com recursos do Programa Auxílio Publicação - PROPPI.

Apoio de 2019 a 2024, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura - UFF.

A partir de 2025, apoio do CNPq, com recursos obtidos através da Chamada CNPq Nº 30/2023 - Programa Editorial.

---

#### DADOS PARA CATALOGAÇÃO:

**ABRIL** - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Niterói: NEPA/UFF, Vol. 17, nº 34, abril de 2025. Semestral.

Disponível no Portal da UFF: <http://www.periodicos.uff.br/revistaabril/>

Acesso livre

1. Periódicos. 1. Literatura Portuguesa;

2. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa;

3. Literatura Comparada. II. Literaturas de Língua Portuguesa: Teoria e Crítica.

ISSN 1984-2090

---

#### CORRESPONDÊNCIA

NEPA - Revista Abril

Universidade Federal Fluminense - UFF | Instituto de Letras

Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/nº, sala 403, Bloco C - Campus do Gragoatá

São Domingos - Niterói - RJ | CEP 24210-201

Fone: (21)26292549 | 2629-2618 | 2629-2608 | E-mail: [revistaabril@vm.uff.br](mailto:revistaabril@vm.uff.br)

Projeto Gráfico: Diego Marques e Diagramação: Joana Lima

Capa: Detalhe da Obra de Obra do artista plástico Samora Délcio, Título: "Juntamente", Dimensão: 1,00x1,00, Técnica: óleo sobre tela, Ano: 2021.

Crédito da foto: Poly Acerbi

**Revista do Núcleo de Estudos de Literatura  
Portuguesa e Africana da UFF**

**ABRIL**

**LITERATURA & EDIÇÃO:  
REPRESENTAÇÕES, PUBLICIZAÇÃO, CIRCULAÇÃO  
E MEDIAÇÕES LITERÁRIAS EM MÚLTIPLOS  
ESPAÇOS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Organizadoras

Camila do Valle (UFRRJ) e Iris Maria da Costa Amâncio (UFF)

# SUMÁRIO

## LITERATURA & EDIÇÃO: REPRESENTAÇÕES, PUBLICIZAÇÃO, CIRCULAÇÃO E MEDIAÇÕES LITERÁRIAS EM MÚLTIPLOS ESPAÇOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

APRESENTAÇÃO ..... 09  
Camila do Valle e Iris Maria da Costa Amâncio

PARA UMA TEORIA CRÍTICO-EDITORIAL: AUTORIA, MEDIAÇÃO E POSTERIDADE ..... 15  
Jerónimo Pizarro

ESCOPOS TEMÁTICOS: DE “O CRONISTA (1535)” A “O BISPO NEGRO (1130)”, DE  
ALEXANDRE HERCULANO ..... 39  
Eduardo Soczek Mendes

(R) EVOLUÇÃO NA PROSA DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES — TANATOLOGRAFIA E A POÉTICA  
DO CAOS ..... 55  
Daniel Mascarenhas Osieck

“EU, QUE VOU MORRER, QUIS DIZER ISTO”: ARQUIVOS DE UMA CARTOGRAFIA URBANA EM  
*UBI SUNT*, DE MANUEL DE FREITAS, E NOS MURAI DE MARIANA DUARTE SANTOS ..... 69  
Clarisse Dias Pessôa

A MODERNIZAÇÃO DA ARTE TEATRAL NO SÉCULO XIX EM LIVRETOS PARA PORTUGAL  
E BRASIL ..... 83  
Maria Helena Werneck

FLUXOS EDITORIAIS ENTRE AS REVISTAS *MENSAGEM* (LUANDA, 1951-1952) E *SUL*  
(FLORIANÓPOLIS, 1948-1957) ..... 99  
Natan Schmitz Kremer

*MSAHO*: UM MANIFESTO POÉTICO E A NOVA DIREÇÃO DA LITERATURA MOÇAMBICANA ..... 115  
Vanessa Pincerato Fernandes

## RESENHAS

*QUANDO OS CRAVOS VERMELHOS CRUZARAM O GEBÁ*, DE TONY TCHEKA: FICÇÕES A PARTIR DA QUEDA DO FASCISMO PORTUGUÊS ..... 131

Erica Cristina Bispo

*ACONQUISTADO LE ME PELO FEMININO* NO ROMANCE DE MADALENÁ FERNANDES ..... 137

Adriana Gonçalves; Bianca Rosina Mattia; Eliana da Conceição Tolentino

*MASCULINIDADE E HOMOSSEXUALIDADE* DO BOFÓGODO DAS GUERRAS COLONIAIS ..... 145

Helder Thiago Maia

## ENTREVISTA

PÚBLICO MAIOR A OITO: IRENE A'MOSI E O *SPOKEN WORD* EM ANGOLA ..... 151

Taiana Machado

## APRESENTAÇÃO

---

A **Revista Abril** 34 foi gestada e gerada no período 2024/2025, no auge da ambiência comemorativa do Centenário de Amílcar Cabral, assim como do Cinquentenário das independências de Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Angola, embaladas pelas mobilizações e lutas de libertação nacional na Guiné-Bissau em 1973. Ao mesmo tempo em que essas celebrações referenciam a força da palavra, oral e/ou escrita, para a construção e disseminação de textos, discursos, estéticas e subjetividades plenos do clamor coletivo pelo direito dos povos de serem livres em seus próprios territórios, elas também reverenciam a genialidade de Cabral que, desde a sua juventude na Casa dos Estudantes do Império (CEI), performava as inegáveis facetas da suas competências intelectual, política, guerrilheira, diplomática e, especialmente, editorial para denunciar, resistir e derrotar o jugo português contra os nativos africanos cujas terras haviam sido invadidas e ocupadas por Portugal. Imperialismo, colonialismo e fascismo são enfrentados por meio de várias armas estratégicas, sendo a criação e a edição literárias os principais aparatos bélicos detonadores da opressão colonial e da ditadura salazarista. Assim, escrita, leitura, edição e circulação de folhetos, boletins, revistas — a começar por **Mensagem** na CEI — e pequenos livros tornaram-se molas propulsoras da liberdade e da emancipação dos povos africanos nos contextos da colonização portuguesa.

Nessa perspectiva das imbricações entre histórias, sociedades e literaturas, este número 34 veicula um conjunto de reflexões sobre a importância das histórias editoriais para o campo literário no universo de Língua Portuguesa. De fato, a literatura estabelece múltiplas interfaces com diversos cenários e com diferentes atores sociais. Essa ampla capilaridade, por um lado, naturaliza e justifica os constantes diálogos entre as literaturas portuguesa, moçambicana, cabo-verdiana, santomense, angolana e guineense, principalmente se considerado o fato colonial português e seus impactos nas mentes, nos corpos e nas relações sociopolíticas durante e após as lutas

de libertação que culminaram nas independências africanas a partir de 1973 — inclusive, na Revolução dos Cravos em 1974 — em seus respectivos processos de consolidação nacional na segunda metade do século XX. Por outro lado, por ter sido aquele um contexto revolucionário, as dinâmicas literárias impulsionaram afirmações de identidades, representações de subjetividades coletivas e individuais negro-africanas, bem como a emergência dos fundamentos ontológicos negro-africanos que sustentam os modos próprios de ser, de pensar, de estar e de se fazer representar no mundo.

Ainda, pela natureza sistêmica do conceito de literatura no âmbito das nacionalidades, como bem teorizou Antonio Candido (1959), torna-se aqui instigante a proposição de formulações teórico-críticas acerca das múltiplas formas de circulação de textos artísticos — sejam estes orais ou escritos —, bem como de suas mediações e representações por meio de inúmeros gestos, vozes e/ou grafias. Estes meios atuam como suportes veiculares dos textos para fins de edição e publicização/publicação, ou seja, como as materialidades ou “as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão” e que, segundo Roger Chartier (2002), “participam profundamente da construção de seus significados” (Chartier, 2002, p. 62) conforme os contextos, as culturas, as estéticas e os propósitos dessas produções. Tais pressupostos permeiam esta publicação, constituída por três categorias de textos, a saber: artigos, resenhas e entrevista.

No primeiro segmento, agrupam-se os seguintes ensaios: “Para uma teoria crítico-editorial: autoria, mediação e posteridade”, de Jeronimo Pizarro, que problematiza a historicidade da edição por meio da problematização dos conceitos de editor, texto, obra, leitor a partir da análise das edições de Fernando Pessoa em diálogo com a **Colección Archivos**, por extensão; Eduardo Soczek Mendes provoca contundentes reflexões com “Escopos temáticos: de “O cronista (1535)” a “O bispo negro (1130)”, de Alexandre Herculano, ao lançar seu olhar comparativista sobre as significativas modificações existentes nas dinâmicas da re-edição; “(R)Evolução na prosa de António Lobo Antunes — tanatografia e a poética do caos”, por sua vez, apresenta a abordagem teórico-crítica de Daniel Mascarenhas Osieck acerca dos rituais de escrita para as representações da morte, potencializando as relações entre memória tanatográfica e ficção.

Sob a autoria de Clarisse Dias Pessôa, “Eu, que vou morrer, quis dizer isto’: arquivos de uma cartografia urbana em **Ubi Sunt**, de Manuel de Freitas, e nos murais de Mariana Duarte Santos” — de forma a pontuar aspectos da materialidade e da imaterialidade na produção e na edição artística —, imbrica memória e esquecimento nas relações dos arquivos individuais e coletivos com a produção da arte na e sobre a cidade. Também no campo das artes visuais, Maria Helena Werneck analisa, no texto “A modernização da arte teatral no século XIX em livretos para Portugal e Brasil”, as atuali-



zações e adequações na re-edição da **Biblioteca do Povo e das Escolas** em 2022, percorrendo uma trajetória desde a chegada dos folhetos portugueses ao Brasil nos anos 1880 até as interlocuções entre os palcos portugueses e brasileiros no final do século XIX e início do XX, sob o entendimento de que re-editar equivale a repensar. Os diálogos transnacionais, por sua vez, intensificam-se em “Fluxos editoriais entre as revistas **Mensagem** (Luanda, 1951-1952) e **Sul** (Florianópolis, 1948-1957)”, de Natan Schmitz Kremer, quando o autor destaca os trânsitos de originais e de impressos entre os grupos editoriais dessas publicações que integram a contribuição poética do autor angolano António Jacinto à do brasileiro Salim Miguel. Além dessa perspectiva, Vanessa Pincerato Fernandes desenvolve percepções sobre como a edição literária engendra novos rumos e formatos para os rituais da escrita em “Msaho: um manifesto poético e a nova direção da Literatura Moçambicana”, ressaltando os aspectos fundacionais das edições anticoloniais em Moçambique para um tipo de poética que transita entre o movimento, o manifesto, a crítica e a reflexão.

O segmento das resenhas, por sua vez, destaca produções editoriais que dialogam diretamente com preocupações contemporâneas no âmbito das diversidades: a re-escrita da história no âmbito da pós-colonialidade, as dimensões do ser mulher e suas tensas formas de expressão e de representação no literário, como também as vozes e corporeidades masculinas no contexto colonial português, marcadas pela homossexualidade sempre negada e/ou silenciada. É o que se verifica em “**Quando os cravos vermelhos cruzaram o Geba**, de Tony Tcheka: ficções a partir da queda do fascismo português”, de Erica Cristina Bispo; na dimensão crítica de “A conquista do leme pelo feminino no romance de Madalena Sá Fernandes”, elaborada por Adriana Gonçalves; e em “Masculinidade e homossexualidade sob o fogo das guerras coloniais”, de Helder Thiago Maia, respectivamente.

A entrevista, segmento final, apresenta o universo das oralidades urbanas do século XXI com “Público maior a oito: Irene A’mosi e o *spoken word* em Angola”, fruto do encontro de Taiana Machado com essa autora angolana por meio do qual revelam-se estratégias de produção, edição e socialização de textos artísticos orais nas diferentes linguagens adotadas por Irene A’mosi no *slam*. Portanto, a **Revista Abril** 34 configura-se como espaço de interação, edição e publicação de ensaios científicos, resenhas e entrevista sobre as materialidades e imaterialidades de textos literários produzidos em Portugal, Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, com abordagens sobre as trajetórias histórico-editoriais relativas à criação artística pela palavra; o impacto dos elementos não verbais e/ou paratextuais na preparação das obras cênicas, plásticas ou gráficas; as relações entre literatura, edição e os processos de ficcionalização do fazer literário; as reflexões críticas necessárias às decisões ou tratamentos técnicos e estéticos sobre diferentes materiais

literários; o tenso e imbricado caráter metatextual, intertextual e intermidiático de certos materiais poéticos e/ou ficcionais internos ou externos às obras; enfim, a edição como fator performativo, colaborativo e mediador das múltiplas interfaces literárias, entendimento que dialoga com o conceito da tela “Juntamente” reproduzida na capa, de autoria do artista plástico afro-mineiro Samora Dêlcio.

Camila do Valle (UFRRJ)

Iris Maria da Costa Amâncio (UFF)



LITERATURA & EDIÇÃO





# PARA UMA TEORIA CRÍTICO-EDITORIAL: AUTORIA, MEDIAÇÃO E POSTERIDADE

## TOWARDS A CRITICAL-EDITORIAL THEORY: AUTHORSHIP, MEDIATION, AND POSTERITY

*Jerónimo Pizarro<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

A edição póstuma de autores como Konstantinos Kavafis, Fernando Pessoa e Macedonio Fernández, revela o papel ativo da mediação editorial na configuração das obras literárias. A crítica textual, ao longo dos séculos, tem lidado com a instabilidade dos textos e com a complexa relação entre autoria e edição. A noção de “obra” torna-se problemática diante da multiplicidade de versões e das intervenções editoriais, desafiando fronteiras entre produção e recepção, arquivo e interpretação. Este artigo propõe uma reflexão sobre a crítica editorial e sua relação com a crítica literária e a materialidade do texto, considerando o impacto das transformações culturais e institucionais na circulação e preservação dos textos, com especial atenção às edições da Colección Archivos e seus princípios metodológicos.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica editorial. Autoria. Edição póstuma. Crítica textual. Mediação editorial



## ABSTRACT

The posthumous publication of authors such as Konstantinos Kavafis, Fernando Pessoa, and Macedonio Fernández, highlights the active role of editorial agency in shaping literary works. Over the centuries, textual criticism has grappled with textual instability and the complex relationship between authorship and editing. The notion of “work” becomes problematic in the face of multiple versions and editorial interventions, challenging the boundaries between production and reception, archive and interpretation. This article explores editorial criticism and its relationship with literary criticism, and textual materiality, considering the impact of cultural and institutional transformations on the circulation and preservation of texts, with special attention to the Colección Archivos editions and their methodological principles.

**KEYWORDS:** Editorial criticism. Authorship. Posthumous edition. Textual criticism. Editorial agency

Os meus livros ficarão; eu, não. Eu serei apenas um nome.

Aliás, não sei se reparou, mas eu só quero ser um nome.

António Lobo Antunes

(em Vaz Marques, 2008, p. 41)

Existem escritores que têm sido os seus próprios editores, em maior ou menor grau. Um dos casos mais singulares talvez seja o de Konstantinos Kavafis, que proscreeu, como Jorge Luis Borges (ver: Balderston, 2008), os seus poemas juvenis e, além disso, queimou muitos dos seus escritos. Depois, foi editando pessoalmente alguns poemas. Como se fosse um poeta menor ou um eterno editor de pequenas edições numeradas, Kavafis publicou durante anos os seus poemas em folhas soltas e folhetos. A sua poesia circulou assim entre amigos e pessoas próximas, sendo reunida num único volume apenas após a sua morte, em 1933 (**Poiēmata [Poemas]**, 1935). As versões dos seus poemas, deixadas principalmente em Alexandria, podem ser consideradas todas “autorizadas”, mas contêm variações — são múltiplas — e, isoladamente, não constituem uma edição “representativa” da sua produção.

A obra de Kavafis, tal como a de Fernando Pessoa ou a de Macedonio Fernández, entre outras, foi-se construindo maioritariamente no contexto da posteridade. Todas as suas reservas, a sua discrição, o seu silêncio contribuíram, como nos outros casos, para que o papel dos editores póstumos fosse ainda mais ativo. De resto, desde que se instituiu a propriedade literária e a estética da originalidade envolveu o escritor numa espécie de aura, as fronteiras entre o público e o privado foram-se esbatendo e alargando.

Há alguns séculos, talvez ninguém tivesse publicado as notas pessoais de Kavafis, as cartas de amor de Pessoa ou os cadernos de Macedonio. Hoje, a posteridade tem efeitos muito mais portentosos do que outrora. A intimidade tem vindo a redefinir-se, a crítica textual ocupa-se cada vez mais

de textos alegadamente “documentais”, os escritores talvez conservem hoje com mais zelo todos os seus papéis e, nas últimas décadas, multiplicaram-se os arquivos literários em alguns países. Quando Victor Hugo doou os seus manuscritos à Bibliothèque Nationale — que um dia deveria ser a Biblioteca dos Estados Unidos da Europa (ver: Biasi, 2017) —, fê-lo imaginando que tudo o que escrevera e desenhara, ainda que não fosse um escritor “inédito”, tinha um valor e poderia manter “vivo” o seu nome.

## A MEDIAÇÃO EDITORIAL

As reflexões que agora se farão sobre a mediação editorial não teriam o mesmo alcance se essas transformações históricas não tivessem ocorrido. Sempre existiram editores póstumos, mas estes nem sempre tiveram acesso a um arquivo de literatura contemporânea, a originais autógrafos, a materiais preparatórios e a documentos de índole mais privada. E, quando tiveram acesso a esse tipo de materiais, as inibições foram mais profundas: ou os destruíram, ou os esqueceram, ou os arredondaram, ou os cortaram. Os critérios de edição, tal como os de literatura e história, foram mudando, e essa mudança ajuda a explicar por que razão a mediação editorial se redimensionou e adquiriu repercussões académicas e culturais cada vez mais notórias.

A mediação editorial pode ser considerada de forma mais diacrónica ou mais sincrónica. Existe uma bibliografia amplíssima sobre crítica textual — Tanselle lembra que esta “é uma das poucas áreas académicas de que se pode falar em termos de milénios”<sup>2</sup> —, sendo sempre possível comentar uma edição, descrever um trabalho editorial e discutir teorias e metodologias. Por vezes, é fundamental não nos cingirmos apenas às questões mais técnicas, para não aprofundar uma série de separações perniciosas e de longa data entre edição e interpretação, produção e recepção, tradição editorial e história textual, entre outras. Cada termo supõe o outro: por vezes antecipa-o, por vezes integra-o, por vezes não existe alteridade. Evitar essas separações, que compartimentam as disciplinas, permite entrelaçar diferentes abordagens, como a bibliografia material, a *histoire du livre*, a teoria e a crítica literária, a filosofia e a sociologia cultural.

Assim como se pode trabalhar num arquivo sem refletir sobre ele como fenómeno, também se pode ler um livro sem meditar sobre ele como produto; no primeiro caso, o arquivo será apenas uma soma de objetos; no segundo, o livro será apenas o veículo de um texto. Quando alguém pergunta sobre um livro, pensa-se normalmente menos no objeto do que no texto, e menos no texto como resultado de uma edição do que como fruto de uma criação verbal. Esses vazios indicam alguns dos caminhos que se podem tomar para expandir abordagens restritas, ainda que complementares. Não há motivo para não ler os livros e as edições com a atenção e a suspeita com que se lêem os textos, nem para não entrecruzar diversas linhas de investigação e perspectivas. Muitas críticas esgotam-se rapidamente e ficam associadas apenas a um momento da recepção de uma obra (da “História do texto”),

por parecerem quase divagações forçadas, redundantes e algo pretensiosas, desprovidas de fundamentos e marcadas por um distanciamento excessivo. Assim como esses fundamentos podem encontrar-se lendo as teorias de diversas disciplinas, o afastamento interpretativo pode ser reduzido estudando a tradição editorial de um texto, consultando arquivos literários e combinando a investigação com a exegese.

Se algo foi desvantajoso na ruptura da crítica literária com a chamada “velha filologia”, sobretudo em França, foi o consequente afastamento das fontes. O “Texto” de Roland Barthes ([1968] 1984) ergue-se em maiúscula para destronar o “Autor”, mas emudece quando o texto é considerado “instável” e a autoria “múltipla”, ou seja, quando existem várias versões e se destaca que a produção de uma obra, salvo raras exceções (como a de Kavafis até 1933), não depende primordialmente apenas do autor. O texto não é uma entidade absoluta, privada de produção e variação, como sugeriria essa maiúscula “T”.

## EDIÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Hoje urge integrar diversas abordagens: a bibliografia material, a *histoire du livre*, a teoria e crítica literária, a filosofia e a sociologia cultural. Da mesma forma que se pode trabalhar num arquivo sem refletir sobre ele como fenómeno, também se pode ler um livro sem pensar nele como um produto. No primeiro caso, o arquivo reduz-se a uma soma de objetos; no segundo, o livro não passa de um suporte para um texto. Quando se pergunta sobre um livro, pensa-se mais no texto do que no objeto, e mais no texto como uma criação verbal do que como o resultado de uma edição. Mas estes vazios revelam caminhos para ampliar abordagens restritivas. Não há motivo para não ler os livros e edições com a mesma atenção e suspeição que se dedica aos textos, nem para evitar cruzar diferentes linhas de investigação.

Muitas interpretações esgotam-se rapidamente porque estão limitadas a um momento específico da recepção de uma obra (da história do texto). Parecem divagações forçadas, redundantes e pretensiosas, sem fundamento e distantes da matéria textual. No entanto, esses fundamentos podem ser encontrados através da leitura de teorias de diversas disciplinas. Da mesma forma, a distância interpretativa pode ser reduzida pelo estudo da tradição editorial de um texto, pela consulta de arquivos literários e pela combinação entre investigação e exegese.

Se houve um prejuízo na ruptura da crítica literária com a “velha filologia” — sobretudo na França e através da França —, ele reside no consequente afastamento das fontes<sup>3</sup>. O “Texto” de Roland Barthes ergue-se em maiúsculas para destronar o “Autor”, mas emudece quando o texto é considerado “instável” e a autoria “múltipla”<sup>4</sup>. Ou seja, quando existem várias versões e se reconhece que a produção de uma obra raramente depende apenas do autor. O texto não é uma entidade absoluta, imune a mudanças e contextos, como poderia sugerir essa maiúscula. De facto, o conceito de texto

devia, muitas vezes, ser substituído pelo do rascunho, lembrando Borges: “Pressupor que toda recombinação de elementos é necessariamente inferior ao seu original é pressupor que o rascunho 9 é necessariamente inferior ao rascunho H — já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de texto definitivo só corresponde à religião ou ao cansaço”<sup>5</sup>.

## AS OBRAS DE FERNANDO PESSOA

Basta examinar a publicação das **Obras** — várias vezes denominadas “completas” — de Fernando Pessoa, cuja produção continuou a ser descoberta ao longo do século XXI. Perante tais **Obras** que crescem, divergem, surpreendem e se multiplicam, a pergunta imediata é, precisamente, o que é uma obra? Será um produto acabado? Não necessariamente, pois uma obra pode ser modificada e vai-se construindo ao longo do tempo. As **Obras** de Pessoa continuam ainda em construção. Além disso, “acabado” implica um juízo ideal, produto de um sujeito, e envolve a subjetividade. Quem determinaria, então, o acabamento, como uma espécie de clausura ou ato terminal? Talvez o autor, mas, no fundo, ele poderá sempre continuar a rever a sua obra, e o mesmo fará a posteridade, que, além disso, tornará a obra mais dilatada e heterogênea. Às centenas de projetos de livros, antologias e diversas compilações próprias e alheias concebidas por Pessoa parecem corresponder, em parte, as diferentes configurações póstumas das suas **Obras**. Em parte, porque nos projetos de Pessoa não figuram muitos dos títulos hoje conhecidos, como **Cartas de Amor**, **Pessoa Inédito** ou **Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal**, para mencionar apenas três; e porque os seus projetos poderiam “autorizar” inúmeras arquiteturas.

Isto leva-nos a questionar se uma obra pode ter mais de um autor, mesmo quando atribuída a um autor singular. Aqui pode concluir-se que sim, em certo sentido, ou melhor, em certas acepções da palavra “autor”. Difícil seria encontrar um exemplo mais eloquente do que o de Pessoa, cuja obra crítica e literária, não muito extensa e publicada até 1935, transformou-se, após a sua morte, numa obra colossal e ainda mais heterogênea, como se os seus baús não tivessem fundo. Terá sido Pessoa o único autor dessa obra profusa e variada? Concebido como sujeito empírico, foi-o apenas parcialmente. Os seus papéis são a sua obra — deles surgiu quase toda — mas as edições póstumas desses papéis foram “obra” de outros; e embora essas edições tenham respeitado, em maior ou menor medida, as suas intenções textuais, quase nunca seguiram as suas intenções arquitetônicas, em parte porque isso era impossível, em parte porque estas apenas podiam ser conjecturadas.

O carácter coletivo da sua obra — de cada uma e do conjunto delas — permite concluir que uma obra é o produto ou o resultado do trabalho conjunto que alguns homens deixam e outros, progressivamente, se encarregam de completar, rever, comentar ou ordenar. Acrescente-se que toda a produção humana é potencialmente póstuma e que a socialização de uma obra começa desde o seu aparecimento, ainda que gradualmente



se dilate e se torne mais evidente. Isto não põe em causa os princípios nem os fundamentos da crítica textual, que não procura produzir edições “definitivas”, mas cotejar todas as edições existentes, embora implique alguns reconhecimentos modestos. Afinal, relativizar a autoria individual, reconhecer a transcendência da participação coletiva e assinalar o carácter móvel e migratório de alguns textos significa admitir que as diferentes **Obras** editadas nunca restabelecerão completamente umas **Obras** ideais — pois estas nunca existiram e nunca existirão de modo absoluto — e implica aceitar que, ao aumentar ou modificar um *corpus*, um editor se afasta e se aproxima, ao mesmo tempo, das intenções do autor. Um editor pode aproximar-se passo a passo, ao inserir um acréscimo e seguir uma indicação, por exemplo, mas tende a ir além delas quando tenta organizar um conjunto de fragmentos ou definir o esquema de uma série de obras. Não é o mesmo ler o teatro de Pessoa no quadro da sua poesia (Edições Ática) ou junto com as suas ficções, incluindo as policiais (Publicações Europa-América). Num caso, talvez se pense no lirismo do teatro pessoano ou na condição de poeta do seu autor; no outro, talvez na dimensão intelectual e “estática” dos seus dramas e das suas narrativas de mistério sem ação.

## RECONSTRUÇÃO E RECONFIGURAÇÃO

Conjeturar a forma de uma história ou de um poema não equivale exatamente a imaginar a forma de um conjunto de histórias ou de poemas; nos primeiros casos, é mais provável que exista uma sequência ou um padrão rítmico, ou seja, que se possa seguir uma lógica interna (assim aconteceu, por exemplo, com os **Rubaiyat**; Pessoa, 2008; Pizarro, 2012 e 2013). Do mesmo modo, conceber umas Obras é um problema que vai além de uma eventual “reconstrução”. Assim, Pessoa deixou diversos esquemas organizativos das suas obras, mas cada um apenas cifra uma configuração possível e, por vezes, contradiz outras. Noutro lugar, já destaquei o esquema que se pode inferir da “Tábua Bibliográfica” (1928), onde Pessoa propõe uma divisão da sua obra em ortônima e heterônima, e assinalei que essa divisão, ainda que fosse fundamental e extremamente inovadora, não permitiria organizar a edição de todos os papéis pessoanos sem uma enorme assimetria (Pizarro, 2020).

Como outros autores, Pessoa nunca contemplou editar tudo o que foi guardando e deixando relegado, e delineou apenas parcialmente como projetar algumas publicações. (Além disso, deixou numerosas lacunas, como quando, nas suas listas de projetos, anuncia títulos de obras ainda não iniciadas ou apenas esboçadas.) Por tudo isso, os editores de Pessoa tiveram, desde o início, de resolver o problema da organização dos seus inéditos, que continuam a ser demasiado numerosos e complexos para o tempo real que uns poucos interessados lhes podem dedicar. Os primeiros, os editores que publicaram os seus trabalhos na casa Ática, começaram pela poesia ortônima (1942) e prosseguiram com a heterônima (1944-1946). Talvez tenham dado um primeiro passo em falso, porque a primeira já transbordava um único

volume mediano — como, de facto, aconteceu — enquanto a segunda era mais fácil de distribuir em tomos pouco mais ou menos do mesmo tamanho. A partir de 1955, surgiram outras e novas poesias, antecipando uma polémica (cf. Nemésio, 1957), e, desde 1966, começou a aparecer a prosa pessoana, em volumes já sem numeração, como se esta se tivesse tornado desnecessária. Nesse momento, quebrou-se uma ordem muito frágil e sucederam-se todo o tipo de “páginas” — textos sociológicos, políticos e cartas de amor — que culminaram no **Livro do Desassossego** (1982).

Dividir a obra de Pessoa por géneros, em poesia (incluindo o drama), por um lado, e em prosa, por outro, foi a solução inicial. Foi também a adotada por António Quadros nos livros de bolso da Europa-América. Mais tarde, abandonou-se a divisão por géneros literários: o grupo de trabalho destinado a preparar a edição crítica da **Obra Completa de Fernando Pessoa** não optou por essa divisão, porque inicialmente propôs editar apenas a poesia; e também não a escolheram os editores ligados à casa Assírio & Alvim, pois não partiram de um esquema prévio. Assim, nos últimos anos, têm surgido, com uma grande dose de surpresa, inúmeros títulos sob os quais figura o nome de Pessoa (a Ática teve uma nova série e surgiu a Tinta-da-china no panorama editorial); e é de prever que continuem a surgir muitos outros.

Alguns desses títulos mereceram menção especial, porque, de alguma forma, puseram em causa o conceito tradicional de obra literária. Como indica Foucault, aqueles que empreendem a edição de um projeto de Obras normalmente não contam com uma teoria da obra e esquecem que “a palavra ‘obra’, e a unidade que designa, são, provavelmente, tão problemáticas quanto a individualidade do autor”<sup>6</sup>. Assim, interroga-se o estatuto da correspondência, das entrevistas, das anotações nas margens e de outros tipos de testemunhos afins, que nem sempre são incluídos no quadro de umas Obras. Mais do que concluir o que a palavra obra deve ou não abranger, importa reafirmar o seu carácter problemático e ilustrar como toda obra — assim como todo texto — se constrói progressivamente, num processo coletivo de configuração do qual participam sucessivos editores e críticos.

## REPERCUSSÕES INTERPRETATIVAS

As repercussões interpretativas que a mediação editorial pode ter talvez tenham ficado fixadas numa série de instâncias e exemplos que se podem evocar novamente. Entre outras, pode-se recordar o aparecimento e o desaparecimento de Coelho Pacheco, cujo poema “Para além doutro oceano” serviu de base para que António Tabucchi e Maria José de Lancastre apresentassem Pessoa como um precursor do surrealismo (Pessoa, 1979, p. 256; cf. Galhoz, 2007); uma das edições do **Livro do Desassossego** (Pessoa, 1988), que, através de uma “montagem de atrações”, sobrepõe ao “esqueleto” dos trechos da fase tardia os da fase inicial, estratégia que dissuade acerca da polémica existência de dois livros de tom e estética diferentes (Paes, 2000, p. 208; Martins, 2000, p. 220); o poema de Campos que começa “Accordar

da cidade de Lisboa”, que poderia ser considerado “moderno” pelos seus bruscos contrastes de ritmo e estrutura, não fosse o facto de se ter descoberto que uma das três folhas do poema editado por Simões e Montalvor estava intercalada e fora do seu lugar (Pessoa, 2014, pp. 368 e 667)<sup>7</sup>; e a ode de Reis, “Não sei se é amor que tens”, com três finais diferentes em três edições sucessivas, que modificam a forma, o sentido e o tom do poema (Pizarro, 2018, pp. 132-135). Isto, se nos limitarmos a quatro exemplos, a um conjunto de poucos casos concretos de edições de textos que implicam diferenças interpretativas. Isto demonstra bem o impacto da mediação editorial, que pode ser responsável pela criação de um autor (Coelho Pacheco) ou de uma obra (**Eliezer**<sup>8</sup>), pela forma de um livro (**Livro do Desassossego**) ou de um poema (“Accordar da cidade de Lisboa”).

Estes casos ilustram bem o impacto da mediação editorial na interpretação dos textos, evidenciando como as edições podem influenciar a percepção da obra e do autor.

Ainda há outro caso, recentemente assinalado (Pizarro; Gaspar, 2021), referente ao poema, já musicalizado, “Há uma música do povo”, composto por cinco quadras de oito sílabas com rima cruzada. A versão transposta para fado tornou-se conhecida através de Mariza e figura e está disponível no acervo do “Portal do Fado”, importante repositório desta tipologia musical; mas essa versão não coincide em pleno com a versão do poema disponibilizado, por sua vez, em “Arquivo Pessoa: Obra Édita”, fonte de referência para divulgação de edições não críticas de Pessoa. Observava-se uma discrepância em dois versos: “há um ritmo novo” (Portal) *versus* “há um chiste novo” (Arquivo), no terceiro verso da primeira estrofe, e “Sou uma emoção estrangeira” (Portal) *versus* “Se uma emoção estrangeira” (Arquivo), no primeiro verso da última estrofe do poema. Após a consulta do manuscrito, ficou esclarecido que “ritmo” e “sou” corresponderiam, pelo menos com muito maior probabilidade, às palavras registadas no manuscrito, ao invés de “chiste” e “se”. Mas “chiste” figura no volume dedicado aos **Poemas de 1921-1930** (Pessoa, 2001), no âmbito da edição crítica de Fernando Pessoa, e noutros lugares.

## A COLECCIÓN ARCHIVOS

Poder-se-ia fazer um desvio para o conceito de texto e para algumas questões mais textuais, bem como para outras relativas ao escrutínio dos manuscritos; mais uma vez, procurando não dissociar atividades como a edição e a interpretação, a produção e a recepção. A meu ver, é conveniente considerar mais de perto a mediação editorial, e examinar, para tal fim, a própria construção dos textos que compõem uma ou várias obras e que, antes ou depois, surgem identificados por um título e um nome de autor. Dado que o estabelecimento de um texto é uma das fases características de uma edição crítica e que esta é o produto mais acabado da crítica textual, pode-se tomar como ponto de partida das análises as edições críticas da Colección

Archivos. Este grande projeto de edição de obras latino-americanas e caribenhas propôs-se, desde o início, a transgredir cenários verbais estáticos e a estabelecer novas textualidades de diversas obras canônicas, aproveitando, para isso, todos os testemunhos existentes e conhecidos de cada obra singular (Colla, 2005). Ora, é inevitável insistir no caráter relativo das obras designadas como “completas”, pois, em alguns casos, a Colección Archivos admitiu a publicação de umas Obras Completas e não de uma única obra, e essas Obras não, na verdade, são plenamente “completas”.

Em certos casos, não parece ter faltado uma teoria da obra — de Oliverio Girondo, por exemplo, o coordenador pretendia publicar aquilo que *non potest non fieri* — mas essa teoria, ou melhor, esse critério era antológico e poderia ajustar-se tanto a uma antologia mediana quanto a uma de maior dimensão. Convém, portanto, rever os princípios metodológicos e teóricos da Colección Archivos e analisar a estrutura das suas edições (Segala e Tavani, 1988) com um duplo propósito: por um lado, estudar concretamente um dos projetos editoriais mais ambiciosos dos últimos anos; por outro, considerar em abstrato as fases de elaboração de uma edição crítica, as quais explicam por que estas edições, mais do que outras, tendem a modificar realidades textuais anteriores e a abrir caminho para novas interpretações.

Dado que nem todas as edições críticas são iguais, é necessário mover-se entre o particular e o geral. As da Coleção Archivos surgiram após vários encontros e dois seminários internacionais, nos quais Giuseppe Tavani apresentou uma série de reflexões teóricas, metodológicas e éticas. Como a maioria dos editores, sobretudo quando trabalham com rigor filológico, Tavani entendia que o texto crítico — o resultado escrito do exame de todas as unidades do texto — era a essência de uma edição, e que este deveria estar em primeiro plano, ainda que se documentasse o processo da sua elaboração e as variantes da tradição editorial. Neste ponto, opôs-se àqueles que “postergavam” o texto, para começar e terminar pelo “pré-texto” (Tavani, 1996).

## NOVAS TEXTUALIDADES

Aqui diz-se “texto” no abstrato, mas seria mais adequado dizer “textos”, pois o texto de uma edição crítica é uma nova proposta de outro, por vezes já conhecido (por exemplo, o texto de **Paradiso**, de José Lezama Lima), e, para chegar a produzir esse novo objeto, um editor costuma cotejar múltiplos e diversos testemunhos textuais. Daí que um texto crítico possa cifrar muitas versões e dialogar com as leituras de outras edições.

Um texto pode ser definido como um produto histórico para enfatizar essa multiplicidade ou sucessão de concretizações únicas. É possível considerar como um “texto” (escrito) todo enunciado autógrafa, geralmente, embora nem sempre, entretecido e pontuado que se encontra em um determinado suporte; e notar, assim, a imprecisão de outros conceitos, como o de pré-texto (*avant-texte*) ou pós-texto (*après-texte*) (Hay e Nagy, 1982; Deppman *et al.*, 2004). No entanto, esses dois últimos, sobretudo o primeiro



(*avant-texte*), foram importantes em seu momento para delimitar o campo de estudo da crítica genética, da qual Tavani manteve uma distância prudente, ainda que informada e produtiva, para não “postergar” o texto. Essa distância só teria sido contraproducente nos casos de testemunhos únicos e inéditos, que às vezes podem ser reivindicados tanto como “textos” quanto como “pré-textos”, e que tiveram pouca presença na Colección Archivos, que deu primazia aos textos de história extensa ou dilatada, ou seja, àqueles que permitiam estabelecer um antes e um depois da publicação e que, no melhor dos casos, cifravam várias versões autógrafas semelhantes.

Nessa medida, a edição de **El Árbol de la Cruz** (1993) foi uma exceção, assim como outros volumes das obras de Miguel Ángel Asturias, pois Aline Janquart editou o único testemunho existente, que era um manuscrito inédito. Se a Colección Archivos tivesse tratado de maneira mais abrangente outros arquivos literários, como tratou o de Asturias, teria publicado muitos mais textos inéditos conservados numa única versão, ou seja, o conteúdo habitual de uma parte importante dessas “papeletas e papelitos”, que fariam os filólogos — em palavras de Tavani — sentirem-se “como peixes fora d’água”<sup>9</sup>.

Um texto tem um contexto e uma realidade histórica, além de uma dimensão coletiva. Antes do estabelecimento crítico de um texto, este é discutido e selecionado passo a passo, e essa seleção é tão significativa quanto a sua renovação editorial. O texto de Archivos, antes de se tornar o texto crítico de cada edição, disposto no espaço de uma página predefinida, é o título aprovado pelo comitê de uma coleção. Depois, é o texto inserido numa estrutura crítica e editorial, montado numa página dividida em dois retângulos verticais e um horizontal, de modo a propor, além de uma leitura contínua do texto à esquerda, uma leitura pausada ou “intra-textual”, em que esse texto se entrelaça com os excertos à direita e em baixo, encaixados nos retângulos menores.

O texto de Archivos insere-se numa coleção, e esse contexto condiciona a leitura, tal como o fazem as decisões tomadas por um editor. Nesse sentido, a teoria da recepção ganharia, sem dúvida, em profundidade se integrasse a instância editorial entre os polos representados pelo texto e a leitura, evitando assim o mito e a idealização da autoria única e da produção não mediada. O editor é um primeiro leitor que intervém entre uma “nova textualidade” — que cria e que não existiria sem a sua edição — e os leitores futuros.

## A “AURA” DOS ORIGINAIS

Existe um momento em que talvez se adquira uma consciência mais clara da mediação editorial: quando se têm os originais de um determinado autor em mãos, quando o alheio é tocado, examinado e lido de forma direta. Os originais criam a ilusão da origem e a sensação primitiva de viver antes da especulação. A força do encontro é por vezes tão intensa que faz esquecer as conotações do próprio termo “original”, aplicado a um conjunto

de documentos. A “aura” dos originais obnubila justamente quando mais se necessita de um olhar científico e quase “policial”: um original autógrafo é um suporte significativo que contém um conjunto de vestígios deixados pelo autor. Todas as características do objeto e todas as peculiaridades das marcas são vitais para estabelecer diversas hipóteses de trabalho e reconstituir os processos da escrita.

A consciência mediática tende a ser ainda mais aguda quando os originais se encontram inéditos e, mais ainda, quando contêm textos de suposto interesse “documental” (cartas, diários, notas pessoais, rascunhos, entre outros), que provavelmente o autor não teria publicado. A existência desses objetos e a possibilidade de os consultar foram razões suficientes para que houvesse uma ramificação na crítica textual. Na sua vertente “tradicional”, esta estaria acostumada a lidar com cópias alógrafas; na moderna, habituada a dispor de originais autógrafos (McGann, 1983).

A isso devem ser acrescentadas as delicadas e mutáveis distinções entre o “documental” e o “literário”, o público e o privado, o preparado e o preparatório, que, por um lado, levaram à proposição de diferentes formas de tratamento dos materiais e, por outro, ao surgimento de diversos tipos de apresentação, consoante a sua natureza. Essas distinções culminaram, inclusive, na reivindicação de autonomia por parte da crítica genética, menos por ter “descoberto” algo novo (o manuscrito ou a gênese) e mais por se ater a evidências “pré-textuais”, que frequentemente mereceriam um tipo especial de apresentação.

## O MITO DA AUSÊNCIA MEDIÁTICA

Entre os geneticistas mais radicais, essa apresentação aproximar-se-ia de uma cópia sempre renovada da “topografia” manuscrita. Com mais ponderação, Vander Meulen e Tanselle sugerem que, quando há autógrafos com rasuras, entrelinhas, marginalia e outras intervenções, podem ser consideradas três opções editoriais, caso se descarte a de efetuar imitações fac-similares (*type-facsimiles*), que, em geral, não compensam a ausência de um fac-símile ou o duplicam sem maior proveito: (1) Utilizar símbolos ou palavras para representar ou indicar essas rasuras, entrelinhas, etc.; (2) Incorporar as notas codificadas ou descritivas ao texto crítico ou deixá-las em um aparato crítico adjunto; ou (3) Apresentar o itinerário da escrita, do testemunho inicial ao final, ou do final ao inicial (ver Vander Meulen e Tanselle, 1999; cf. Tanselle, 1995). Ora, alguns dos representantes mais ferrenhos da escola genética optam pelas imitações fac-similares; por uma ética supersticiosa da fidelidade, que reinstaura o mito da ausência mediática (Bonaccorso *et al.*, 1982-1998; Goldin, 1984). Louis Hay refere-se a “uma crítica genética que sonha sempre em aceder diretamente à escrita, sem se deixar aprisionar desde o início nas redes do texto”<sup>10</sup>; e é a essa evasão algo romântica que se pode dirigir certa atenção crítica (Jenny, 1996).

## ENTRE O LITERÁRIO E O DOCUMENTAL

A unicidade não é um dado absoluto nem eterno. Por vezes, basta esperar algum tempo para que o mais singular deixe de o ser; para descobrir que, em alguns manuscritos, Macedonio ocupou todas as margens, como fazia Hugo von Hofmannsthal; para verificar que, em certos cadernos, Coleridge escreveu em torno de outras entradas, tal como Pessoa redigiu e riscou um testemunho “retorcido” de “Woman in Black” (ver Anexo). Kathleen Coburn assinala que as “entradas tardias” nos cadernos do poeta inglês foram “escritas em torno de outras entradas [...] ou espremidas, enquanto a mão comprimida se ia tornando cada vez mais reduzida à medida que o espaço em branco se ia preenchendo”<sup>11</sup>.

Como documentar essas constrições e os ensaios menos sequenciais de um projeto de escrita? A meu ver, da forma mais legível possível, sem deixar de documentar. Note-se que uma transcrição “reta” de um poema de Coleridge ou de Pessoa pode ser tão “documental” quanto uma transcrição “torta”; a primeira disporá simplesmente de notas e de outros recursos afins para registar todas as particularidades. Em ambos os casos, o fenómeno da mediação será inevitável e, em ambos, ocorrerá um tipo de alteração; mas a transcrição “topográfica” de certos geneticistas levará a crer que nada foi alterado, como se o projeto de um poema não fosse, em parte, uma realidade intangível, susceptível de ser “cartografada” ou não.

A sacralização do espaço gráfico não contribui para estabelecer um texto do qual o editor desapareça, mas para criar um texto “acidentado”, que exacerba o protagonismo editorial. Um editor deve ser exaustivo, transparente e objetivo, e, para isso, não precisa adquirir o programa de design mais completo. Enquanto registar as suas decisões, propostas e leituras, um editor competente permitirá que o texto seja lido de modo a esquecer “literariamente” a instância editorial por momentos de fruição e a recuperar “documentalmente” essa mesma instância ao examinar o estabelecimento do texto e o contexto de sua inserção. Um dos maiores desafios editoriais está em saber conciliar materialidade e sentido, e em fazer com que os textos sejam, ao mesmo tempo, únicos e significantes, como o arquivo.

## O EDITOR COMO LEITOR E INTÉRPRETE

Em muitos casos, é difícil estabelecer o que veio primeiro, embora normalmente a interpretação anteceda a edição. O livro de Héctor Orjuela **Las luciérnagas fantásticas: poesía y poética de José Asunción Silva** (1996) influenciou, por exemplo, a edição de **Gotas Amargas** (Silva, 1996), tal como as conceptualizações de Jacinto do Prado Coelho sobre a unidade e a diversidade da obra pessoana (Coelho, 1949) influenciaram a sua organização do **Livro do Desassossego** (Pessoa, 1982). Se Jean-Philippe Barnabé não tivesse partido de um interesse especial pelo processo de elaboração dos contos e lendas asturianos, incitado pelo modelo editorial da Colección Archivos,

talvez tivesse reeditado as **Leyendas** na forma em que circulavam (Asturias, 2000). Se Dante Liano tivesse optado por recuperar a leitura anedótica de “El hombre que parecía un caballo” e “El trovador colombiano”, poderia ter editado esse “núcleo originário” do livro arevaliano, em vez de avançar para a sua forma “final” ou “resultante”, aproximando Rafael Arévalo Martínez mais de Augusto Monterroso do que de Oscar Wilde, ou seja, mais das fábulas repletas de humor e ironia do que da literatura lida com foco na biografia e na sexualidade (Arévalo Martínez, 1997).

Um editor não renuncia às suas leituras críticas, aos seus vieses ou às suas intenções ao abordar a edição de uma obra, tal como um crítico também não o faz ao escrever uma crítica. De facto, um editor é quase sempre um crítico — por isso, às vezes se fala num editor-crítico — e um crítico é um editor, sempre que, por exemplo, compila um certo número de citações, as examina, as dispõe, as organiza, as comenta e as põe em jogo. Assim como se pode historiar e analisar criticamente a literatura e a crítica literária, pode-se igualmente historiar e analisar a edição e a crítica textual. Em ambos os casos, trata-se não apenas de detectar o desenvolvimento de uma atividade ou disciplina, mas de observar certas constantes discursivas e captar como essas constantes, inseridas em contextos mutáveis, podem moldar as práticas.

Para Héctor Orjuela, foi decisivo compreender José Asunción Silva como um poeta moderno, que transcenderia o modernismo latino-americano, para editar um Silva pós-simbolista. Para Barnabé, em **Cuentos y Leyendas**, assim como para Gerald Martin, em **Hombres de Maíz** (1992) e **El Señor Presidente** (2000), foi crucial o projeto da Colección Archivos e o interesse pelo processo de elaboração de uma obra e de uma produção literária, para editar umas **Leyendas** mais fiéis à cronologia e ao desenvolvimento da narrativa asturiana.

A interpretação e a história impregnam a edição, que, para além dos seus acertos e falhas, é uma prática histórica, na qual participam os critérios e as conjecturas de um editor, capaz de modificar as leituras de um texto ou de um conjunto de textos. Entre o arquivo e o público mais amplo, que não frequenta uma sala de documentos reservados; entre o texto e a leitura, que necessita de objetos tangíveis para ser realizada; entre um termo e outro, há frequentemente a mediação de um editor, que produz uma edição.

Estamos habituados a livros publicados de maneira menos mediata, por um autor através de uma editora, mas, no contexto da posteridade, a partir do qual se lê muitos autores do passado e inúmeros arquivos, a figura do editor crítico adquire uma dimensão particularmente ampla, tornando insuficiente o hábito apressado de julgar a qualidade de uma edição pelo prestígio de uma editora. À história das editoras e dos seus gestores, deve-se acrescentar a de certos editores individuais, indissociáveis da existência de algumas obras que surgiram sob nomes de autores.



## A CONSCIÊNCIA TEXTUAL E EDITORIAL

Por fim, é necessário “aproximar o que a tradição ocidental afastou tenazmente: por um lado, a compreensão e o comentário das obras; por outro, a análise das condições técnicas ou sociais de sua publicação, circulação e apropriação”<sup>12</sup>. Falta apenas acrescentar às “condições técnicas ou sociais” a edição. Convém dar maior atenção crítica às diversas edições de muitas obras, aos múltiplos testemunhos de inúmeros textos, à colaboração de editores, testamenteiros, pesquisadores e revisores na produção de objetos de leitura.

Cada vez mais se impõe a necessidade de rever cuidadosamente o estabelecimento de certos textos e de reler os originais de algumas obras, sobretudo quando esses textos e essas obras são póstumos. A edição é uma prática que pode ser estudada a partir de dentro, desde a teoria e a metodologia, ou a partir de fora, pela sociologia cultural ou pela história.

Uma crítica literária mais abrangente deveria integrar o estudo das edições e dos materiais que elas fornecem, pois a prática editorial não escapa à interpretação e costuma lançar as bases e oferecer os elementos de diversas leituras. Os textos e as edições não são entidades abstratas ou definitivas, mas produtos históricos aos quais se pode retornar. Adquirir uma maior consciência textual e editorial ajuda a ler com mais desconfiança e a apreciar melhor aquilo que, por vezes, passa despercebido: a constituição de um texto, a edição que o enquadra e veicula, e o nome de autor que o reconhece e unifica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas páginas, não se consideraram as edições eletrônicas, mas talvez este seja o momento de o fazer, para não encerrar sem indicar um dos caminhos que permanece aberto. À medida que o século XXI avança e as edições eletrônicas se tornam comuns, frequentemente cumprindo o corolário de incluir *fac-símiles*, os arquivos físicos começam a ser cada vez mais visualizados por meio de imagens sucessivas. Algumas edições eletrônicas bastante completas parecem, inclusive, edições de “arquivos”, que possibilitariam o conhecimento da produção quase total de um autor. Essas edições de arquivos, sendo bancos de arquivos digitais, podem, além disso, facilmente tornar-se arquivos de edições: quando isso ocorre, um texto pode ser lido em suas múltiplas versões, assim como se pode ler os incontáveis comentários sobre um verso da **Divina Commedia**. Basta um clique para descobrir as conexões entre diversos hipertextos. Em teoria, a rede de remissões é inesgotável e, por isso, uma linha pode abrir um mundo.

Isto significa que uma edição eletrônica: (1) pode ser a reprodução de uma ou várias edições impressas; e que (2) pode incluir e conectar arquivos de imagem, áudio ou vídeo, além de blocos de texto. Mas isso não implica que uma edição eletrônica substitua uma edição fac-similar,

diplomática ou crítica, caso uma dessas não exista. Uma edição eletrônica não constitui, em si, um novo tipo de edição: trata-se de uma edição mista, fac-similar-diplomática ou fac-similar-crítica, na qual o formato é alterado.

Esclarecer este ponto é essencial para lembrar que o trabalho fundamental envolvido na elaboração de uma edição continua a ser o mesmo; e que, mesmo com imagens de alta qualidade disponíveis, a consulta aos originais de uma obra continua a ser uma tarefa crucial. Os novos meios de codificação, armazenamento, vinculação e disposição da informação são apenas isso: meios.

Poderia avançar-se, por exemplo, com uma edição fac-similar, em papel ou em formato eletrônico, dos inéditos de Macedonio Fernández, mas ainda assim faltaria a sua transcrição, com ou sem emendas. Refletir sobre a mediação editorial é uma possibilidade que segue aberta, como sempre esteve, desde que alguém, pela primeira vez, editou a produção de outrem. Por que tende a esquecer-se essa instância? Talvez porque, por vezes, se esquecem os processos e analisam-se apenas os acontecimentos. Mas, como se espera ter demonstrado, esse tipo de análise torna-se particularmente inviável quando há mediação, quando não se omite a história e quando se toma consciência da produção de qualquer objeto físico.

A ilha negra do texto que flutua no mar branco de uma página é apenas a ponta de um iceberg: não apenas porque um texto, por vezes, “oculta” dezenas de rascunhos e versões, mas porque esse texto é, muitas vezes, o resultado de um longo trabalho editorial. Ler em profundidade não pode ser entendido apenas como interpretar em profundidade; também pode ser compreendido como ler entrelaçando disciplinas, com um olhar intelectual múltiplo; como ler aproximando, não diremos matéria e espírito, mas sim materialidade e sentido.

Um intercâmbio ativo e frutífero entre a crítica textual e a crítica literária, entre a história e a teoria, talvez seja um caminho feliz para não separar o texto dos processos de produção e recepção, de edição e interpretação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDERSTON, Daniel. Borges, las sucesivas rupturas. *In: In Memoriam Jorge Luis Borges*, editado por Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2008, pp. 19-35.

BARTHES, Roland. La mort de l’auteur. *In: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Editions du Seuil, [1968] 1984, pp. 63-69.

BERARDINELLI, Cleonice; Castro, Ivo. **Defesa da Edição Crítica de Fernando Pessoa**. Lisboa: [Imprensa Nacional-Casa da Moeda], 1993.

BIASI, Pierre-Marc de. Je donne tous mes manuscrits..., **Genesis**, 45, 2017, em linha: 15 de dez. de 2018, <http://journals.openedition.org/genesis/2968>; DOI: <https://doi.org/10.4000/genesis.2968>

- BORNSTEIN, George (ed.). **Representing Modernist Texts: editing as interpretation**. Ann Arbor, Mich.: The University of Michigan Press, 1991.
- CASTRO, Ivo. **Editar Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- CASTRO, Ivo, João DIONÍSIO, José Nobre da SILVEIRA y Luís PRISTA. Eliezer: ascensão e queda de um romance pessoano. In: **Revista da Biblioteca Nacional**, 2, VII, 1, jan.-jun.: 75-136, 1992.
- CHARTIER, Roger (ed.). **¿Qué es un texto?** Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. Transcrições revistas de um encontro com Roger Chartier, em 21 de novembro de 2005.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Verbo, 1949.
- COLLA, Fernando (coord.). **Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX**. Paris: CRLA-Archivos, 2005.
- DEPPMAN, Jed, Daniel FERRER y Michael GRODEN (eds.). **Genetic Criticism. Text and Avant-textes**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- ESPAGNE, Michel. **De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique**. Paris: PUF, 1998.
- ESPAGNE, Michel. La question de la légitimation dans l'utilisation des manuscrits. In: **De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, texte, auteur, critique**. Memórias do Colóquio franco-soviético, 8-9 outubro 1987. Textos reunidos por Almuth Grésillon. Tusson: Du Lérot, 1988, pp. 67-81.
- FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: **Bulletin de la Société française de philosophie**, setembro, 1969, pp. 73-104.
- GALHOZ, Maria Aliete. O Equívoco de Coelho Pacheco. In: **As Mãos da Escrita**. 25 anos do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea. DUARTE, Luiz Fagundes; OLIVEIRA, António Braz (Org.). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2007, pp. 374-377.
- GOLDIN, Jeanne. **Les comices agricoles de Gustave Flaubert. Transcription intégrale et genèse dans le manuscrit g 223 – I Etude génétique – II Transcription**. Genève: Librairie Droz, 1984.
- HAY, Louis (org.). **Carnets d'écrivains 1. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Pérec**. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.
- HAY, Louis y Péter NAGY (eds.). **Avant-texte, texte, après-texte**. Colóquio internacional de textologia, realizado em Mátrafüred, Hungria, 1978. Paris: Editions du CNRS; Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- JENNY, Laurent. Genetic Criticism and its Myths. In: **Yale French Studies**, 89 ("Drafts"), 1996, pp. 9-25.
- LOPES, Teresa Rita. A crítica da edição crítica. In: **Colóquio-Letras**, 125/126, julho-dezembro, 1992, pp. 199-218.

- MARTINS, Fernando Cabral. Editar Bernardo Soares. *In: Colóquio-Letras*, 155-156, janeiro-junho, 2000, pp. 220-225.
- MCGANN, Jerome. **A Critique of Modern Textual Criticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1983. Publicação posterior: Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.
- MCGANN, Jerome. **The Textual Condition**. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- NEMÉSIO, Jorge. **Os Inéditos de Fernando Pessoa e os critérios do Dr. Gaspar Simões, com seis poemas inéditos de Fernando Pessoa e seus heterónimos: Ricardo Reis e Vicente Guedes**. Lisboa: Eros, 1957.
- PAES, Sidónio de Freitas Branco. **Livro do Desassossego**. Reflexões de um leitor pessoano sobre várias versões. *In: Colóquio-Letras*, 155-156, janeiro-junho, 2000, pp. 193-215.
- PIZARRO, Jeronimo. From FitzGerald's Omar to Pessoa's Rubaiyat. *In: Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers*, organizado por Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis, 2013, pp. 87-100.
- PIZARRO, Jeronimo. **Ler Pessoa**. Lisboa: Tinta-da-china, 2018.
- PIZARRO, Jeronimo. Pessoa e Khayyam. *In: Pessoa existe?* Lisbon: Atica, 2012, pp. 127-149.
- PIZARRO, Jeronimo. The Stars Are as Variable as the Lines: Fernando Pessoa's Works Considered from the Perspective of Editorial Agency. *In: Revista do CESP*, v. 40, n. 64, Belo Horizonte, 2020, pp. 15-35.
- SEGALA, Amos y Giuseppe TAVANI (coord.). **Littérature Latino-américaine et des Caraïbes du XX<sup>ème</sup> siècle. Théorie et pratique de l'édition critique**. Roma: Bulzoni, 1988.
- STILLINGER, Jack. **Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius**. New York: Oxford University Press, 1991.
- TANSELLE, G. Thomas. Critical editions, hypertexts, and genetic criticism. *In: Romanic Review*, 86, 3, mayo, 1995, pp. 581-593.
- TANSELLE, G. Thomas. Textual criticism at the millennium. *In: Studies in Bibliography*, 54, 2001, pp. 1-80.
- TAVANI, Giuseppe. Filologia e genética. *In: Cuadernos de Filologia Italiana*, 3, 1996, pp. 63-90.
- VANDER MEULEN, David L. y G. Thomas TANSELLE. A system of manuscript transcription. *In: Studies in Bibliography*, 52, 1999, pp. 202-213.
- VAN HULLE, Dirk. **Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann**. Ann Harbor, Mich.: The University of Michigan Press, 2004.
- VAZ MARQUES, Carlos. Escrevo pela mesma razão que a pereira dá peras. Entrevista com António Lobo Antunes. *In: Ler, Livros & Leitores*, 69, maio, 2008, pp. 33-43.



## PRINCIPAIS EDIÇÕES DE TEXTOS REFERIDAS

ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael. **El hombre que parecía un caballo y otros cuentos**. Dante Liano, coordinador. Madrid: ALLCA XX / ediciones UNESCO, 1997. Colección Archivos, vol. 29.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **Cuentos y leyendas**. Edição crítica. Mario Roberto Morales, coordenador; Jean-Philippe Barnabé, colaborador. Madrid: ALLCA XX, 2000. Colección Archivos, vol. 46.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Árbol de la Cruz**. Edição crítica. Amos Segala e Aline Janquart, coordenadores. Madrid: ALLCA XX / ediciones UNESCO, [1993] 1996. Colección Archivos, vol. 24.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edição crítica. Gerald Martin, coordenador. Madrid: ALLCA XX, 2000. Colección Archivos, vol. 49.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **Hombres de maíz**. Edição crítica. Gerald Martin, coordenador. Madrid: ALLCA XX, 1992. Colección Archivos, vol. 21.

BONACCORSO, Giovanni *et al.*. **Corpus Flaubertianum. I. Un coeur simple; II. Hérodias (2 tomos); III. La légende de Saint Julien l'hospitalier**. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres" (I); Librairie Nizet (II, t. 1); Sicania (II, t. 2); Didier Érudition (III), 1982-1998.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **The Notebooks**. Edição de Kathleen Coburn. New York: Pantheon Books (vols. I-II); Princeton: Princeton University Press (vols III-V). Vol. IV, coeditado com M. Christensen; vol. V, coeditado com Anthony John Harding, 1957-2002.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la novela de la eterna**. Edição crítica. Ana Camblong e Adolfo de Obieta, coordenadores. Madrid: ALLCA XX / ediciones UNESCO, 1993. Colección Archivos, vol. 25.

GIRONDO, Oliverio. **Obra Completa**. Edição crítica. Raúl Antelo, coordenador. Madrid: ALLCA XX, 1999. Colección Archivos, vol. 38.

LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. Edição crítica. Cintio Vintier, coordenador. Madrid: ALLCA XX, 1988. Colección Archivos, vol. 3.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

PESSOA, Fernando. **Obra Completa de Álvaro de Campos**. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

PESSOA, Fernando. **Poemas de 1921-1930**. Edição crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

PESSOA, Fernando. **Rubaiyat**. Edição crítica de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

PESSOA, Fernando. **Una sola multitudine**. Edição de Antonio Tabucchi, com a colaboração de Maria José de Lancastre. Milano: Adelphi, 1979. 2 vol.

SILVA, José Asunción. **Gotas Amargas**. Edição, estudo preliminar e notas de Hector H. Orjuela. Bogotá: Kelly, 1996.

SILVA, José Asunción. **Obra completa**. Héctor H. Orjuela, coordenador. Madrid: ALLCA XX / ediciones UNESCO, 1990. Colección Archivos, vol. 7.

*Recebido para avaliação em 31/11/2024.*

*Aprovado para publicação em 17/04/2025.*

## NOTAS

1 Professor, tradutor, crítico e editor, Jerónimo Pizarro é o responsável pela maior parte das novas edições e novas séries de textos de Fernando Pessoa publicadas em Portugal desde 2006. Professor da Universidade dos Andes, titular da Cátedra de Estudos Portugueses do Instituto Camões na Colômbia e Prémio Eduardo Lourenço (2013), Pizarro foi o comissário da visita de Portugal à FILBo (Bogotá, 2013) e à Fiesta del Libro (Medellín, 2022). Edita a revista **Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies**. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9688-9830>

2 “Textual criticism is one of the few scholarly fields that can be talked about in terms of millennia, for it has been practiced in an organized fashion for at least twenty-three hundred years” (Tanselle, 2001, p. 2).

3 Michel Espagne (1988) reconstrói bem o conflito entre a filologia e a retórica, em França, e o consequente “rejeição” da filologia. Do mesmo modo, Dirk Van Hulle (2004, pp. 29-36) recorda a dicotomia entre positivismo e belles lettres, como uma reação contra a escola filológica alemã. Ver também Espagne (1998, pp. 81-91).

4 Veja-se, a este respeito, os livros de Jerome McGann, **The Textual Condition** (1991), e de Jack Stillinger, **Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius** (1991), que têm insistido de forma convincente na necessidade de não separar nem tratar como atividades independentes a prática editorial e a crítica literária. Outros autores que defenderam essa posição estão reunidos no livro **Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation**; ver Bornstein (1991).

5 “Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H — ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (Borges, 1974, p. 239).

6 “Le mot ‘œuvre’, et l’unité qu’il désigne, sont probablement aussi problématiques que l’individualité de l’auteur” (Foucault, 1969, p. 80).

7 “Accordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras,” (BNP/E3, 69-51). Deste poema existe uma versão abreviada da versão Ática (BNP/E3, 69-51 e 69-52) em **Poesia de Álvaro de Campos** (2002), porque a editora, Teresa Rita Lopes, não parece ter reavaliado as palavras críticas que escreveu dez anos antes. Ver Lopes (1992, pp. 210-211); Berardinelli e Castro (1993).

8 Trata-se da autobiografia de Eliezer Kamenezky, um judeu russo, viajante e espiritualista, que foi publicada em Itália como a grande novela desconhecida de Pessoa (tradutor para inglês da narração do seu amigo), por Amina Di Munno. Ver Castro et al. (1992).

9 “Pero, cuando se trata de luchar con papeletas y papelitos de la más variada consistencia e importancia, creo que los filólogos nos sentimos como el pez fuera del agua”. Ver a conferência “Los textos del siglo XX”, em **Littérature Latino-américaine et des Caraïbes du XX<sup>ème</sup> siècle. Théorie et pratique de l’édition critique** (Segala e Tavani, 1988, p. 61).

10 “Une critique génétique qui rêve toujours d’accéder directement à l’écriture sans se faire prendre d’emblée dans les mailles du texte” (Hay, 1990, p. 19).

11 “Later entries [...] [were] written around other entries [...] or crowded in, the cramped hand continually becoming smaller as a blank space is filled” (Coburn, en Coleridge 1957-2002, vol. I, p. xxiii).

12 “[...] acercar lo que la tradición occidental alejó tenazmente: por un lado, la comprensión y el comentario de las obras; por otro lado, el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación” (Chartier, 2006, p. 11).

## The Woman in Black

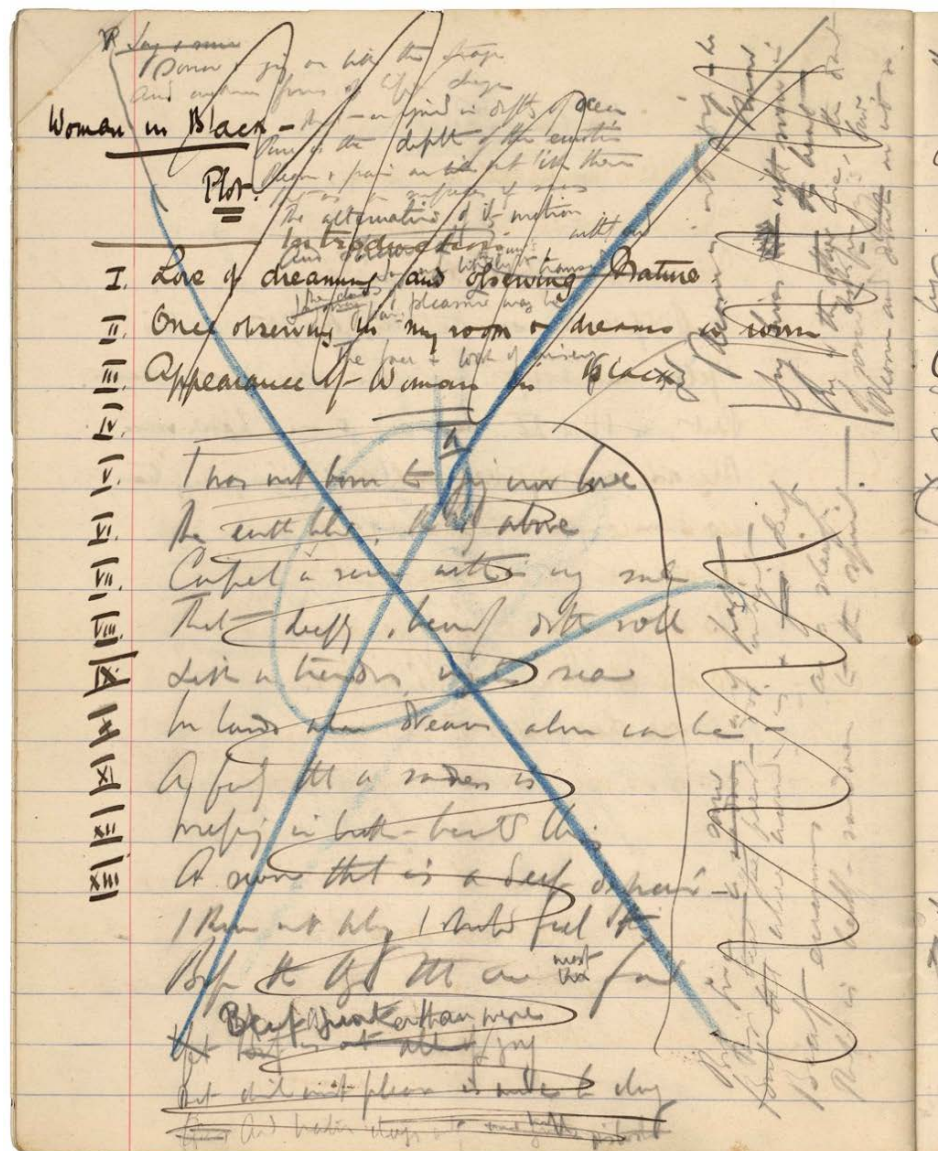
### II.

I was not born to joy nor love  
 The earth below, the sky above  
 Compel a sense within my soul  
 That deeply, heavily doth roll  
 Like a tremendous, mystic sea  
 In lands where dreams alone can be –  
 A feeling that a sadness is,  
 Weeping in broken-hearted bliss  
 A sense that is a deep despair –  
 I know not why I should feel this  
 Before the things that are most fair.<sup>1</sup>

Beauty is greater than mere joy<sup>2</sup>  
 That which must please is made to cloy  
 And Nature cloy<sup>3</sup> not with distaste<sup>3</sup>  
 But gives a sorrow as of past<sup>4</sup>  
 Things that the present does inherit  
 □ where wonder is and deep<sup>5</sup> C[opied]  
 Beauty enormous □ as a sleep  
 That is half-sadness to the spirit.

For Pleasure is not Joy – we know<sup>6</sup>  
 Joy lives – with sorrow in the heart<sup>7</sup>  
 One or the other lives, the dart  
 Of sorrow shots from joy's bow.<sup>8</sup>  
 Pleasure and distaste are not so.

Sorrow and joy are like the strange<sup>9</sup>  
 And unknown forms of life and change  
 That are ignored in depths of ocean  
 Pure is the depth of the emotion  
 Pleasure and Pain are not like these<sup>10</sup>  
 But as on surfaces of seas  
 The alternations of its motion  
 And shows of □ without end.  
 Joy may like the sun's light transcend<sup>11</sup>  
 The clouds of pain; pleasure may be<sup>12</sup>



\* Testemunho A da segunda parte do poema “The Woman in Black” (cota 144S-10). (□ = espaço em branco; † ilegível).

## NOTAS

1 Before the things that are so [↑ most] fair 2 Yet Beauty is not all of [↑ Beauty [is] great[er] than mere] joy. 3 And And Nature cloys not †† [↑ with] distaste. 4 [← But gives a sadness [↑ sorrow] as of past] *seguem-se nove versos manuscritos à direita, com o caderno girado 90°.* 5 But that where wonder is and fine deep. 6 [↑ For] Pleasure is not Joy – we know. 7 Joy lives to[–] with sorrow in the heart. 8 Of sorrow [shots from] joy’s bow. 9 R Joy and sorrow | Sorrow and joy are like the strange ] *a partir daqui e até ao final, os versos encontram-se na parte superior da página, com o caderno na posição inicial.* 10 Pleasure and Pain are like not like these. 11 Joy may like [↑ the sun’s] light transcend. 12 Joy may [↑ The clouds of ↓ pain:] pleasure may be.

*Transcreve-se aqui o argumento manuscrito, anterior ao poema: Woman in Black – | Plot: |*  
 I. Love of dreaming and observing Nature. | II. Once observing in my room and dreams in room | III. Appearance of woman in Black | IV. □ | V. □ | VI. □ | VII. □ | VIII. □ | IX. □ | X □ | XI □ | XII □ | XIII □



I was not born to joy nor love.  
 The earth below, the sky above  
 [40<sup>e</sup>] Compel a sense within my soul  
 That deeply, heavily doth roll,  
 Like a tremendous, mystic sea  
 In lands where dreams alone can be;  
 A feeling that a sadness is,  
 Weeping in broken-hearted bliss;  
 A sense that is a deep despair –  
 I know not why I should feel this  
 Before the things that are most fair.

Beauty is more than pleasure's joy:  
 That which must please is made to cloy,  
 And Nature cloyes not with distaste  
 But gives a sorrow, as of past  
 Things whence the Present does inherit  
 Something where wonder is and deep  
 Beauty delirious in a sleep<sup>1</sup>  
 That is half-sadness to the spirit.

For Pleasure is not Joy – we know  
 Joy lives as sorrow in the heart;<sup>2</sup>  
 One or the other lives; the dart  
 That sorrow kills comes from joy's bow.  
 Pleasure and distaste are not so.

[41<sup>o</sup>] Sorrow and joy are as the strange  
 And unknown forms of life and change  
 That are ignored in depths of ocean:  
 Pure is the depth of their emotion.  
 Pleasure and Pain are not like these,<sup>3</sup>  
 But as on surfaces of seas  
 The alternations of their motion  
 And shows of moving □ without end.<sup>4</sup>  
 Joy may like the sun's light transcend  
 The clouds of Pain; Pleasure may be<sup>5</sup>  
 The face and look of Misery. \*

\*Testemunho B da segunda parte do poema “The Woman in Black” (cotas 78B-39 a 41).  
 (□ = espaço em branco; † ilegível).

## NOTAS

1 Beauty ~~enormous~~ at [↑ delirious in] a sleep 2 Joy lives ~~with~~ [↑ as] sorrow in the heart;  
 3 Pleasure and p[P]ain are not like these, 4 And shows of shifting [↓ moving] □ without  
 end. ] *intervenção com um lápis roxo.* 5 The clouds of p[P]ain; Pleasure may be

Woman in Black - 2.

Compel a sense within my soul  
 That deeply, heavily doth roll,  
 Like a hemisphere, mystic sea  
 In lands where dreams alone can be;  
 A feeling that a sadness is  
 Creeping in broken-hearted bliss;  
 A sense that is a deep despair -  
 I know not why I should feel this  
 Before the things that are most fair.

Beauty is more than pleasure's joy:  
 That which must please is made to decay,  
 And Nature clays not with distance  
 But gives a glow, as if past  
 Things whence the Present does inherit  
 Something where wonder is and deep  
 Beauty ~~enriches~~ <sup>delicious</sup> in a sleep  
 That is half-sadness to the spirit.

For Pleasure is not Joy - we know  
 Joy lives <sup>as</sup> within sorrow in the heart,  
 One or the other lives; the dart  
 That sorrow kills comes from Joy's bow.  
 Pleasure and distance are not so.



Uma das cinco folhas em que Pessoa passou a limpo *The Woman in Black*. Constan os versos 3 a 24 da segunda parte. Existem poucas diferenças. Veja-se as da primeira estrofe, a partir do quarto verso ("That deeply, heavily doth roll,"):

4 A roll ] B ~,

6 A be — ] B ~; — (travessão riscado)

7 A is ] B ~,

8 A bliss ] B ~;

11 A so [↑ most] fair. ] B most fair.

# ESCOPOS TEMÁTICOS: DE "O CRONISTA (1535)" A "O BISPO NEGRO (1130)", DE ALEXANDRE HERCULANO

THEMATIC SCOPE: FROM "O CRONISTA  
(1535)" TO "O BISPO NEGRO (1130)", BY  
ALEXANDRE HERCULANO

*Eduardo Soczek Mendes<sup>1</sup>*

---

## RESUMO

Na profícua tradição folhetinesca do século XIX, o autor português Alexandre Herculano (1810-1877) publicou a narrativa "O Cronista (1535)", em 1839. Posteriormente, em 1851, coligiu, em tomos, alguns dos textos ficcionais que haviam sido veiculados em folhetins sob o título **Lendas e Narrativas**. No livro, "O Cronista (1535)" foi reeditado como "O Bispo Negro (1130)". Contudo, não ocorreu apenas uma modificação no título: o que houve foi uma remodelação da narrativa em questões de ambiência temporal, mas também de escopo temático central. Neste estudo, com o auxílio das propostas de Eduardo Lourenço (1999; 2016), João da Rocha Oliveira e Silva (2014) e Maria de Fátima Marinho (1999; 2013), dentre outros autores, analisamos as modificações realizadas entre os dois textos e os possíveis motivos para a reedição.

PALAVRAS-CHAVE: Alexandre Herculano. "O Cronista (1535)". "O Bispo Negro (1130)". **O Panorama. Lendas e Narrativas**.

## ABSTRACT

In the fruitful feuilleton tradition of the 19th century, the Portuguese author Alexandre Herculano (1810-1877) published the narrative “O Cronista (1535)” in 1839. Later, in 1851, he collected, in volumes, some of the fictional texts that had been published in serials under the title **Lendas e Narrativas**. In the book, “O Cronista (1535)” was republished as “O Bispo Negro (1130)”. However, the alteration involved more than a mere change in the title: what happened was a remodeling of the narrative in terms of temporal ambience, but also of central thematic scope. In this study, with the help of proposals by Eduardo Lourenço (1999; 2016), João da Rocha Oliveira e Silva (2014) and Maria de Fátima Marinho (1999; 2013), among other authors, we analyze the changes made between the two texts and the possible reasons for the reissue.

KEYWORDS: Alexandre Herculano. “O Cronista (1535)”. “O Bispo Negro (1130)”. **O Panorama. Lendas e Narrativas**.

## INTRODUÇÃO

Alexandre Herculano (1810-1877), autor português, reeditou em tomos, sob o título **Lendas e Narrativas** (1851), alguns textos ficcionais que foram veiculados em **O Panorama** e em **A Ilustração**, conhecidos periódicos oitocentistas de Portugal<sup>2</sup>. O pioneirismo do autor, como introdutor do romance histórico em nosso vernáculo, é conhecido não apenas pela advertência à primeira edição da coletânea em volumes — segundo a qual essas ficções seriam “[...] as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa”<sup>3</sup> (Herculano, 19-- , p. vi) —, mas exatamente porque, de fato, Herculano fora o primeiro a empreender a escrita de narrativas históricas modernas e porque deu ao romance histórico em Portugal, sob as inspirações de Sir Walter Scott (1771-1832) e de Victor Hugo (1802-1885), a “cor local”: “[...] o autor se via de criar a substância e a forma; porque para o seu trabalho faltavam absolutamente os modelos domésticos” (Herculano, 19-- , p. v-vii). Por isso, o escritor se empenhou para que esses textos, “[m]onumentos dos esforços do autor para introduzir na literatura nacional um gênero amplamente cultivado nestes nossos tempos em todos os países da Europa” (Herculano, 19-- , p. vi), não se perdessem no esquecimento, como soe acontecer com os periódicos.

Sabemos que, em diálogo com o seu tempo, Herculano fundou uma longínqua tradição de romances históricos — ele mesmo tinha consciência disso, pois refere, em sua advertência, que os seus textos “[...] foram a sementinha de onde proveio a floresta” (Herculano, 19-- , p. ix). E, de fato, a ficcionalização da História se fez presente do século XIX até os dias de hoje: praticamente coetâneos a Herculano, mas após a publicação dos textos folhetinescos do autor, Almeida Garrett (1799-1854), Rebelo da Silva



(1822-1871), Andrade Corvo (1824-1890) e Camilo Castelo Branco (1825-1890) cultivaram, cada um a seu modo, tal gênero literário em Portugal. No Brasil, a título de ilustração, José de Alencar (1829-1877) também escreveu romances históricos. Na contemporaneidade, acompanhando as mudanças nos próprios estudos historiográficos e as tendências estético-literárias, a revisitação ao passado segue muito apreciada em obras de Agustina Bessa-Luís (1922-2019), José Saramago (1922-2010) e Ana Miranda (1951), por exemplo. Em outras palavras: de fato, os textos folhetinescos de Herculano — sobretudo os posteriormente coligidos em **Lendas e Narrativas** — foram as sementes de uma diversa e colossal floresta.

Dada a importância e o pioneirismo da obra de Herculano, analisaremos, neste trabalho, como se deu a transposição de “O Cronista (1535)”<sup>4</sup>, publicada em folhetins em **O Panorama** e modificada, posteriormente, para a edição em volumes, passando a ser intitulada “O Bispo Negro (1130)”, conforme fora coligida no segundo tomo de **Lendas e Narrativas**. Todavia, não há apenas a alteração de título: do folhetim ao volume, há realmente uma considerável modificação na narrativa — altera-se a ambiência histórica, do século XVI para o século XII; alteram-se os discursos dos narradores; altera-se o escopo temático: na versão folhetinesca com uma profunda denúncia contra o Ultramontanismo<sup>5</sup>, que não desaparece totalmente da versão em livro, mas, flagrantemente, cede lugar às discussões sobre as míticas da origem de Portugal. Visamos, portanto, neste estudo, verificar como atuou o autor na correção do texto e como essas modificações alteraram o escopo temático da narrativa.

Para tanto, iniciaremos as nossas discussões pela averiguação geral do projeto divulgador de cultura letrada de **O Panorama** e pelo contexto da veiculação de narrativas de ficção histórica — que resguardam características de romance histórico oitocentista — em folhetins. Igualmente, passaremos por uma abordagem comparativa entre “O Cronista (1535)” reeditado em “O Bispo Negro (1130)”: averiguaremos a remodelação da narrativa, as alterações principais no texto e os possíveis motivos de, em folhetim, a centralidade estar muito mais voltada para o combate ao Ultramontanismo, enquanto que, no livro, a temática se voltar às origens pátrias, sem menção aos mitos fundantes de Portugal. Para levar a cabo os nossos intentos, debateremos, principalmente, com as propostas de Eduardo Lourenço (1999; 2016), João da Rocha Oliveira e Silva (2014) e Maria de Fátima Marinho (1999; 2013).

## O PANORAMA: INSTRUIR (TAMBÉM) PELA LITERATURA

Mesmo após deixar a direção de **O Panorama** — função que desempenhou entre 06 de maio de 1837 e 13 de julho de 1839 (Silva, 2014, p. 150) —, Herculano continuou a contribuir com o periódico e não redigiu apenas textos de ficção, mas também outros estudos e opúsculos com reflexões acerca de assuntos que estavam na “ordem do dia”.

Como bem propõe Roger Chartier (2022), “[e]ditar e traduzir, mas também escrever e ler são práticas que estão sempre inseridas em momentos particulares” (Chartier, 2022, p. 19). Dito de outro modo: há um contexto maior que está compondo com o texto literário. Também há o próprio veículo de publicação, o que difere, obviamente, um periódico de um livro impresso. Pensemos, portanto, em **O Panorama**: foi um semanário editado sempre aos sábados, que teve um considerável tempo de existência — entre 1837 e 1841; posteriormente, entre 1842 e 1844; tendo também algumas séries, esparsas, até 1868 (Silva, 2014, p. 1). O próprio nome do jornal já dá um pouco a ideia ao que se propunha: uma visão panorâmica sobre os mais diversos assuntos ou, como bem descreve João Lourival da Rocha Oliveira e Silva, “[...] um discurso enciclopédico, que explorou um vasto número de temas” (Silva, 2014, p. 251, grifos nossos), incluindo a produção literária. Frisamos: **O Panorama** fora um veículo para promover a instrução e divulgar a literatura — visto que esse era o seu subtítulo — e se destinava, mormente, às classes letradas, mas que nem sempre teriam acesso ao ensino acadêmico. Ou seja: “Lançado pela Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis” (Silva, 2014, p. 101) num projeto liberal e na crença da promoção da liberdade pelo conhecimento, **O Panorama** propunha-se à formação burguesa, generalista e enciclopédica. Portanto, muito assertivamente designa Silva (2014, p. 161), em uma das seções de seu estudo, que **O Panorama** foi a materialização discursiva de um ideal.

Foi nesse semanário que Herculano publicou, pela primeira vez, “O Cronista (1535)”, texto breve, mas resguardando as características oitocentistas do romance histórico que, como bem sintetiza Maria de Fátima Marinho (1999): “Trata-se de um *gênero híbrido*, na medida em que é próprio da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance, e de uma certa *verdade*, apanágio do discurso da História” (Marinho, 1999, p. 12, grifos da autora). Em outras palavras: é um texto literário que ficcionaliza o passado, com referenciais históricos. Contudo, segundo Eduardo Lourenço (1999): “Os românticos não viajam em direção ao passado, antes trazem o passado para o presente” (Lourenço, 1999, p. 59). Isto é: reelaboram e repensam momentos-chave da História com os olhares e as interpretações contemporâneos. Por isso, os romances históricos, que versam sobre um período pretérito, também fomentam reflexões sobre o presente:

Se Herculano se descobre e inventa romancista pseudomedievalizante e historiador, não é por amor do passado enquanto tal, por mais glorioso, mas como prospector do tempo perdido de Portugal, cuja decifração lhe é vital para se situar como homem, cidadão e militante num presente enevoado e oscilante. Só assim julga possível modelar o perfil futuro da incerta forma histórica em que se converteu a sua pátria. (Lourenço, 2016, p. 101)

Segundo Lourenço, Herculano não é, simplesmente, um saudosista do passado: a sua produção literária visa “[...] uma pátria *a ser feita* e não apenas *já feita*” (Lourenço, 2016, p. 101, grifos do autor), sobretudo após a queda do *Ancien Régime* e a implementação oficial e paulatina do Libe-

ralismo em Portugal (1834). Portanto, a questão é muito mais profunda: o escritor não é um reacionário a justificar que tudo seria muito melhor em tempos idos; porém, no presente em névoa das incertezas, desencadeadas pelas crises no Portugal oitocentista, desde as invasões francesas (1807), o autor mira a História pregressa, a fim de discutir o presente e o futuro: “É ao passado e no passado — mas por causa do presente” (Lourenço, 2016, p. 105). Além disso, traz à baila outras reflexões presentes ao longo do século XIX e acredita que seria possível instruir pela ficção, conforme discorre em “A velhice”<sup>6</sup>:

Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as crônicas desenharam esse carácter com pincel firme, o romancista pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que está morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo povo que passa. Então de um dito, ou de muitos ditos ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos [...] não traduzidos, até, materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um afecto ou muitos afectos, que se não revelaram. Esta é a história íntima dos homens que já não são [...]. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores. / Porque estes recolhem e apuram monumentos e documentos, que muitas vezes foram levantados ou exarados com o intuito de mentir à posteridade (Herculano, 19-- , p. 103-104)

Pelo que se afirma ao fim do excerto supratranscrito, Herculano tem consciência de que muitas das documentações consultadas cientificamente pelos historiadores partem de intenções que devem ser levadas em consideração: muitas vezes, são escritos bastante posteriores aos acontecimentos; outras vezes, são financiados para que sejam lavrados sob um ponto de vista, privilegiando uma esfera em detrimento de outras; há também de se levar em consideração o momento histórico em que foram redigidos. Em suma: não pretendemos aqui entrar em pormenores de teoria da História, mas é notório que Herculano, também como historiador, tem ciência da complexidade de um documento. E, segundo ele, o romance histórico — que o escritor filia a outros eminentes autores — consegue, por vezes, apreender melhor, pela elaboração estética e pela dedução, a “história íntima” de uma sociedade. Contudo, Herculano não despreza os documentos: é pela investigação feita sobre eles que um autor de ficção, ao se deparar com algum pequeno detalhe, pode elaborar uma narrativa que, com personagens e falas, desvele certas crenças e consciências do passado. Levemos em consideração, entretanto, que também um autor de romance histórico está imerso em um contexto e, igualmente, tem as suas intenções ao narrar uma história.

Pensemos, todavia, como esse discurso do “[...] ensinar, deleitando, na crença profunda de que a melhor maneira de divulgar os feitos da nação pretérita será transformar em arte, passagens históricas mais ou menos conhecidas” (Marinho, 1999, p. 18) ressoa em “O Bispo Negro (1130)”, já reformulado e coligido em **Lendas e Narrativas**:

Aproximava-se o meado do duodécimo século. O príncipe de Portugal Afonso Henriques, depois de uma revolução feliz, tinha arrancado o poder das mãos de sua mãe. Se a história se contenta com o triste espetáculo de um filho condenando ao exílio aquela que o gerou, a tradição carrega as tintas do quadro, pintando-nos a desditosa viúva do Conde Henriques a arrastar grilhões no fundo de um calabouço. A história conta-nos o facto; a tradição, os costumes. A história é verdadeira, a tradição verossímil; e o verossímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria. (Herculano, 19--., p. 56)

Tal excerto não figura em “O Cronista (1535)”, publicado em **O Panorama**, mas fora acrescentado em “O Bispo Negro (1130)” e há uma possível justificativa: no folhetim, a narrativa está ambientada na cidade de Évora, em 1535, e a trama se inicia com a visita de Fernão Cardoso (séc. XVI) à casa de Cristóvão Rodrigues Acenheiro (1474-1538), para uma ceia. Em tal domicílio, vivia também o mestre cantor, Pêro do Porto (c.1465-c.1535) ou Pedro Escobar, e, igualmente, uma serva, de nome Clara. Ou seja, excetuando a mulher, todas as outras personagens possuem referenciais históricos: viveram entre os séculos XV e XVI e foram refiguradas ficcionalmente na narrativa de Herculano. Aliás, esses três homens foram marcantes para a cultura erudita de Portugal: Cardoso se notabilizou por uma obra satírica; Acenheiro fora um bacharel em cânones e cronista; Pêro do Porto deixou um tanto de composições musicais. Feita essa necessária consideração, consideremos que, em “O Cronista (1535)”, é Acenheiro que lê, no século XVI, portanto, a crônica dos enfrentamentos do primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques (c.1106-1185), com o legado papal — sendo que a figura do cardeal-legado não era apenas um mensageiro, mas representava a própria pessoa do Papa, em sua importância religiosa e política para a cristandade. Finaliza-se da seguinte maneira o excerto da narrativa, publicado a 21 de setembro de 1839: “O licenciado ergueu-se: foi buscar o manuscrito: abriu-o, e leu o que virá no seguinte capítulo” (Herculano, 1839, p. 304).

A fim de retomar o que fora veiculado na edição anterior, a publicação de “O Cronista (1535)”, de 28 de setembro do mesmo ano, principia assim: “E o licenciado, correndo pelos olhos a antiga escritura, dizia desta maneira:” (Herculano, 1839, p. 305). Atentemos: há recursos estilísticos empregados para a continuação da narrativa em folhetins, pois, na primeira tiragem, o narrador gera uma curiosidade sobre a história a ser narrada e, posteriormente, faz-se uma retomada da cena de Acenheiro com o códice para a leitura.

Esses recursos de estilo separam, portanto, “O Cronista (1535)” de “O Bispo Negro (1130)”, inclusive temporalmente: enquanto no folhetim é Acenheiro, personagem de ficção, que lê, em 1535, o manuscrito, no texto veiculado em **Lendas e Narrativas**, ambientado no século XII, a crônica teria servido como inspiração para o conto. No folhetim, o título é uma nítida remissão ao licenciado em cânones e, no tomo, o título da narrativa se refere a D. Soleima (séc. XII), bispo que teria sido nomeado pela vontade



de D. Afonso Henriques, após a sua querela com o antigo bispo de Coimbra, que resolvera seguir as ordens do Romano Pontífice. Por isso, os dois textos estão ambientados em momentos diversos, mas muito particulares da História de Portugal. Em “O Bispo Negro (1130)”, há a reflexão, dada pelo discurso narrativo, sobre a função ficcional — daquele que busca as lendas da pátria — e acerca da função historiográfica: mais uma vez, não nos estenderemos em questões teóricas, no entanto, vale notar que o narrador opta pelo verossímil e legendário, a fim de ensinar a História pela fruição do leitor. Em outras palavras: como Herculano redigira em “A velhice”, seriam essas formas verossímeis, construídas partindo de lacunas ou de afirmações nas crônicas documentais, que desvelariam os aspectos íntimos de uma sociedade, pois seria impossível reconstituí-la, em totalidade, como realmente fora. Em outras palavras: não deixa de ser uma opção interpretativa e o autor tem ciência disso:

A insistência dos autores de oitocentos na veracidade do narrado (de que são exemplos as inúmeras notas de rodapé ou de fim de texto, os prefácios ou posfácios), bem como o detalhe excessivo, a hiperpormenorização de descrições de cidades, indumentárias e costumes escondem a incapacidade real de reproduzir o passado, de conseguir aquilo a que, aparentemente, os escritores se propunham: a recriação de outras eras, a fim de ensinar História à burguesia saída das mudanças provocadas pela alteração da conjuntura sócio-política europeia. / [...] apesar das atestações contínuas de veracidade, Herculano tinha consciência da sua impossibilidade, desculpando-se, de forma elegante e convincente, de pequenas incongruências ou falta de rigor. (Marinho, 2013, p. 165)

Como bem propõe Marinho, o ato de remontar o passado não pode ser perfeito e, ao saber disso, Herculano opta por justificativas, como as que vimos. Todavia, vale mencionar que ao alterar o período histórico de ambiência das narrativas do folhetim para o livro, o autor também faz uma mudança de escopo temático, o que ainda abordaremos neste trabalho.

Voltemos, entretanto, às notas. Reflexões semelhantes entre História e tradição, presentes no corpo de “O Bispo Negro (1130)”, estavam já descritas em “O Cronista (1535)”, porém, em nota de rodapé:

Na crónica de Acenheiro, a história dos primeiros reinados é um tecido de quantos erros e fábulas corriam entre o vulgo, no princípio do século 16º, acerca daquelas épocas: esses erros e fábulas constituem, porém, parte da poesia da história: foi esta que quisemos aproveitar. Pondo na boca do cronista o que vamos escrevendo, [...] Nós procuramos desentranhar do esquecimento a poesia nacional e popular dos nossos maiores: trabalhamos por ser historiadores da vida íntima de uma grande e nobre, e generosa nação, que houve no mundo, chamada a nação portuguesa, a qual ou já não vive, ou se vive, já nem ao menos tem esforço, ou virtude para morrer sem infâmia. (Herculano, 1839, p. 306, grifos nossos)

A nota remete, exatamente, às mesmas justificativas do narrador de “O Bispo Negro (1130)”, mas também ao que já lemos no excerto de “A velhice”: para a composição do texto literário, interessa-lhe a crônica de Acenheiro, que embora seja uma “colcha de retalhos”, ou seja, a junção costurada de muitas tradições legendárias precedentes, desvela o “espírito dos séculos”: as crenças íntimas e os costumes de outras eras, muito mais que a rígida documentação. Em suma: era mister, em meio às crises, também mencionadas na nota da narrativa, dar a conhecer o passado pátrio de Portugal, pois “[...] o grande público lê com mais facilidade um romance que uma obra científica” (Marinho, 1999, p. 16). Relata-se, ainda, na nota de “O Cronista (1535)”, as críticas que o escritor teria recebido por refigurar os episódios legendários em narrativas de ficção: “Não confundamos ideias; — o extra-histórico não é o contra-histórico” (Herculano, 1839, p. 306). Isto é: aquilo que não é o oficial ou cientificamente comprovado, quando utilizado pela ficção, pode auxiliar os leitores a entenderem o que ajudou a formar a nacionalidade — *tópos* na produção literária oitocentista.

## A PASSAGEM DE “O CRONISTA (1535)” PARA “O BISPO NEGRO (1130)”

Passemos a uma análise comparativa das edições folhetinesca com a que veio a lume em **Lendas e Narrativas**. O primeiro excerto é de “O Cronista (1535)” e o segundo é de “O Bispo Negro (1130)”, relatando o despertar de D. Afonso Henriques e a descoberta que Coimbra fora excomungada pelo legado pontifício:

O galo tinha cantado três vezes: pelo arrebol da manhã o cardeal partia aforradamente de Coimbra, cujos habitantes dormiam ainda repousadamente. / El-rei foi um dos que despertaram mais tarde. Os sinos harmoniosos da sé costumavam acordá-lo tocando as ave-marias: naquele dia ficaram mudos; e quando ele se ergueu havia mais de uma hora que o sol subia para o alto dos céus, da banda do oriente. (Herculano, 1839, p. 308, grifos nossos)

O galo tinha cantado três vezes: pelo arrebol da manhã, o cardeal partia aforradamente de Coimbra, cujos habitantes dormiam ainda repousadamente. / O príncipe foi um dos que despertaram mais cedo. Os sinos harmoniosos da sé costumavam acordá-lo tocando as ave-marias: mas naquele dia ficaram mudos: e, quando ele se ergueu, havia mais de uma hora que o sol subia para o alto dos céus da banda do oriente. (Herculano, 19-- , p. 67-68, grifos nossos)

Inicialmente, os dois trechos dão notícias idênticas: o cardeal saiu muito cedo e livremente da cidade, após deixar a excomunhão por divergências com o rei. Há, ainda, a menção do canto do galo — três vezes — em ambas as narrativas: isso pode remeter ao Evangelho de João (13, 36-38), quando Pedro — que, segundo a tradição católica, fora o primeiro Papa — nega ser apóstolo de Jesus, em meio ao processo de condenação, na Paixão

de Cristo. Isso não nos parece ingênuo, dado que os dois textos narrativos de Herculano, mesmo com as correções para o volume, abordam a temática ultramontana. Em outras palavras: no contexto em que foram publicados, pode ser uma remissão ao Papa (sucessor de Pedro) que renega a Cristo ao recrudescer a disciplina eclesiástica. Depois, há outras modificações: alguma pontuação acrescentada em “O Bispo Negro (1130)” e também o acréscimo de uma conjunção adversativa. No entanto, o que chama a atenção é que há uma modificação em denominar D. Afonso Henriques, primeiramente, como rei e, posteriormente, como príncipe e a questão do momento em que ele se desperta: em “O Cronista (1535)”, o soberano acorda tarde, enquanto no texto de **Lendas e Narrativas**, o monarca é um dos primeiros a despertar. Qual é o sentido dessa modificação? Possivelmente, em “O Bispo Negro (1130)”, o discurso narrativo queira construir a personagem de um príncipe atento e muito cioso. Isso se justifica porque a ficção publicada em tomo tem por escopo temático as origens da independência de Portugal, com ações humanas, e enfrentamentos, inclusive às forças externas — o Papa. Ou seja, não deixa de abordar, ainda que mais ao largo, o Ultramontanismo — interpretando, com o olhar oitocentista, as ações de D. Afonso Henriques, filho da Idade Média. “O Cronista (1535)”, por sua vez, mira, em seu escopo temático, exatamente o Ultramontanismo — também interpretando, nos discursos narrativos e das personagens, as ações papais, segundo as crenças liberais do século XIX.

Se compararmos, ainda, a resposta do legado papal, que foi forçado a reconsiderar o édito de excomunhão de Coimbra, porque D. Afonso Henriques não aceitou libertar a própria mãe — conforme o que narra a tradição — encontraremos, o uso do termo, no texto folhetinesco, “cadeira de S. Pedro” (Herculano, 1839, p. 309). No livro, no mesmo discurso direto da personagem do legado, aparece a expressão “cadeira apostolical” (Herculano, 1949, p. 265), em remodelação ao que estava em “O Cronista (1535)”. O que há, nesse particular, é apenas alguma alteração de expressão, que, na verdade, denominam a mesma coisa, pois ambas se referem à cátedra papal.

Há, ainda, outra alteração importante entre as duas narrativas e ela se justifica pela cronologia e ambiência temporal. Em “O Cronista (1535)”, Acenheiro principia a leitura do códice da seguinte maneira: “Houve um tempo em que a sé de Coimbra era formosa; houve um tempo em que essas pedras, ora tismadas pelos anos, eram pálidas, como as margens areentas do Mondego” (Herculano, 1839, p. 305, grifos nossos). A descrição da Sé de Coimbra, entre o que fora e o que se tornou, e comparada às margens claras do Rio Mondego, também é figurada em “O Bispo Negro (1130)”, no início da narrativa, porém com alguns acréscimos: “Houve tempo em que a velha catedral conimbricense, hoje abandonada de seus bispos, era formosa; houve tempo em que essas pedras, ora tismadas pelos anos, eram pálidas, como as margens areentas do Mondego” (Herculano, 19-- , p. 56, grifos nossos). Percebamos que, o que era apenas “Sé de Coimbra”, no folhetim, passa a ser denominada “pela expressão a velha catedral conimbricense”: isso não é apenas um detalhe ingênuo, pois, na verdade, desvela a atenção de Herculano na revisão do texto, já que, em “O Cronista (1535)”, tal trecho está descrito em um manuscrito, lido de viva voz pelo licenciado em câno-

nes, no século XVI: portanto, a catedral, como sede episcopal, não havia ainda sido transferida de Santa Maria de Coimbra (atual Sé Velha) para o templo do Colégio do Santíssimo Nome de Jesus — o que ocorreu somente em 1772 — após o édito da expulsão dos jesuítas (1759). Já em “O Bispo Negro (1130)”, o excerto não fora elaborado como a leitura de um códice e somente em uma nota final ao texto literário, o leitor terá as notícias de que o conto foi baseado nas crônicas de Acenheiro: “A lenda precedente é tirada das crônicas de Acenheiro, rol de mentiras e disparates publicado pela nossa Academia, que teria procedido mais judiciosamente em deixá-las no pó das bibliotecas, onde haviam jazido em paz por quase três séculos” (Herculano, 1949, p. 73, grifos nossos). Sobre isso, Paulo Motta Oliveira explica outro recurso estilístico presente em ambas as narrativas de Herculano:

Outra das posturas narrativas [...] é caracterizada pela existência de duas vozes: de um lado a do narrador de tradições, de outro a do historiador, que analisa os materiais justamente para poder separar o que é *história* daquilo que é *lenda*. Enquanto a primeira das vozes é a responsável pela narrativa do conto propriamente dita, a segunda aparece principalmente nas notas. Essa presença de uma *dupla voz* percorre todo o texto. (Oliveira, 2000, p. 135-136, grifos do autor)

Há, portanto, nas notas outra voz, distinta do narrador. Algumas dessas notas explicativas perpassam “O Cronista (1535)” e são mantidas em “O Bispo Negro (1130)”. Em outros termos: essas notas são tentativas elucidativas e atuam como em um texto científico ou acadêmico, pois explicam assuntos laterais, mas importantes, ou aquilo que nem sempre cabe justificar no corpo do texto. Portanto, a lenda descrita por Acenheiro, segundo a nota final, serve para embasar a narrativa de ficção, mas não como documento de rigor historiográfico: daí, a crítica feita, em nota, à Real Academia de Ciências de Lisboa, que, em 1824, reeditou a crônica de Acenheiro: o discurso da nota declara que era melhor que o texto continuasse esquecido no “pó das bibliotecas”, todavia, a liberdade criativa pode revisita-la: ali seria o seu lugar, não como escrito científico, em publicação por um órgão português de promoção das ciências, mas em um texto que busca o factível, conforme já verificamos.

Herculano foi muito cuidadoso nesses detalhes ao reeditar o texto do folhetim para o livro: como declara Chartier, é um caso de “mobilidade textual”, decidida pelo próprio autor (Chartier, 2022, p. 14). Além disso, há

As modalidades de inscrição dos textos, o formato do livro, a paginação, a ilustração, as escolhas gráficas, a pontuação são elementos materiais e visuais que contribuem para as diversas significações de uma “mesma” obra. É estreita, portanto, a relação entre a materialidade do texto e a mobilidade da obra. (Chartier, 2022, p. 14-15, grifos nossos)

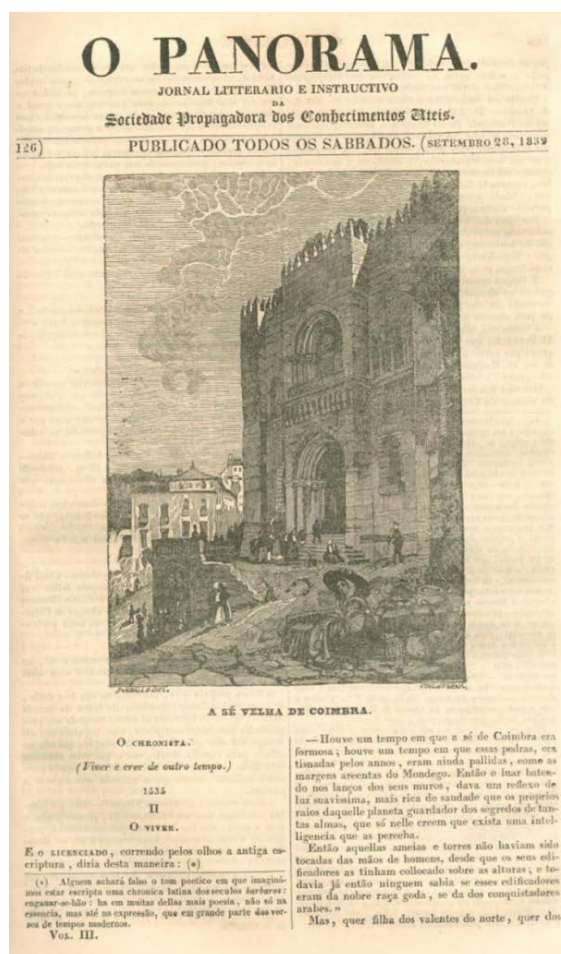
No caso de “O Cronista (1535)” e de “O Bispo Negro (1130)” estamos, obviamente, tratando de dois textos que, embora tenham a mesma origem, tomaram outras configurações, outras ambiências, outros escopos temáticos, outras personagens e, por fim, são dois contos diversos. O próprio **Lendas e Narrativas**, em tomos, passa a ser um veículo de publicação



bastante diferente de **O Panorama**: pensemos, a título de exemplificação, como o semanário poderia ser mais popular, cumprindo com os ideários enciclopédicos, conforme já verificamos. Todavia, um periódico é também muito mais suscetível ao apagamento se comprável a um livro, pois já em sua materialidade é mais frágil e feito, obviamente, para a rápida circulação. Herculano tinha consciência disso, quando resolve coligar em tomos as narrativas outrora veiculadas em jornais, como também já explanamos ao início deste estudo.

Contudo, Chartier menciona ainda outros recursos visuais e materiais que reforçam a mobilidade textual: ao verificarmos **O Panorama** de 28 de setembro de 1839, que traz a publicação de “O Cronista (1535)”, na qual Acenheiro lê um códice antigo a mencionar a Sé de Coimbra, há no semanário uma ilustração do templo românico da cidade estampado acima do texto literário de Herculano: são os recursos visuais da imprensa — que poderiam também ser utilizados no livro — mas que, em **O Panorama**, integram a narrativa, permitindo um diálogo de linguagens — o que se vê e o que se lê. A imagem, no entanto, não fora publicada em **Lendas e Narrativas** para acompanhar a edição de “O Bispo Negro (1130)”.

**O Panorama** – edição de 28 de setembro de 1839, continuação de “O Cronista (1535)” – com a ilustração da Sé Velha de Coimbra, que constitui parte do texto folhetinesco.



Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa, [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1839/N126/N126\\_master/N126.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1839/N126/N126_master/N126.pdf). Acesso em 12/11/2024.

Chamamos a atenção, no entanto, que, para além das modificações já referidas, há uma que está presente desde o título deste estudo: o escopo temático das narrativas. Cardoso, em “O Cronista (1535)”, na reunião em que se dá a leitura de Acenheiro, declara “Que el-rei espera brevemente bulas do papa para haver em Portugal a santa inquisição” (Herculano, 1839, p. 303) e, enquanto Pêro do Porto ri, afirmando que não havia com o que se preocupar, pois ele mesmo não tinha ascendência judaica, o licenciado assevera:

[...] vai com isso el-rei dar mais força ao poder de Roma, que por nosso mal não é pequeno. [...] temo pela minha terra e pela minha nação [...] creio eu que mais cobiça, e falta de caridade, e luxúria há aí nos claustros e clerezias que por paços de senhores, praça de traficantes e mercadores. E por isso eu não quisera que a gente eclesiástica tivesse mais um caminho para satisfazer suas paixões desordenadas. [...] / Como cabeça da igreja muito se hão de venerar os papas; mas os papas são homens, e velho intento de todos eles é o acurvar as cervizes dos reis até lhes estes beijarem os rostos de suas alparcas (Herculano, 1839, p. 304, grifos nossos)

A fala de Acenheiro, circunscrita em 1535, carrega muitos dos ideários que foram cultivados, em maior medida, ao longo do século XIX. A Inquisição, por exemplo, estava na “ordem do dia” das discussões oitocentistas<sup>7</sup>, pois o Tribunal só deixou de existir em Portugal no bojo da Primeira Revolução Liberal (1821). Grosso modo, o Santo Ofício era visto como um atentado às liberdades individuais e um dos braços do *Ancien Régime*, a ser desmantelado pelo Liberalismo. Se retomarmos a narrativa de Herculano, perceberemos que há um diálogo histórico: de fato, em Portugal, o Santo Ofício foi instaurado em 1536, sob o reinado de D. João III (1502-1557) e Acenheiro enxerga, *avant la lettre*, na Inquisição um tentáculo de Roma — ou uma força Ultramontana — a intervir diretamente no reino: tanto é assim que o licenciado argumenta pela instituição papal, mas a separa da figura do pontífice, descrevendo-o como um homem com anseios de poder. É aí que, em “O Cronista (1535)”, passa-se a relatar as crenças do enfrentamento do primeiro rei de Portugal com o Papa: “Sabeis vós o que sucedeu a el-rei D. Afonso Henriques com o papa que era no seu tempo?” (Herculano, 1839, p. 304).

No excerto, há ainda o discurso anticlerical de Acenheiro, que desconfia que a gente tão corrompida dos claustros possa ser benévola, tendo tanto poder às mãos: as declarações do licenciado estão, obviamente, povoadas de discursos oitocentistas sobre a Inquisição e sobre as Ordens Religiosas, como sustentáculos do Absolutismo:

[...] os afloramentos da atitude anticlerical existem desde sempre na tradição cultural portuguesa. [...] [porém] o apogeu da visibilidade expressiva e sintomática do fenómeno anticlerical corresponde ao período compreendido entre meados do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. (Abreu, 2004, p. 35)

Após a leitura da crônica, em trecho que não está em “O Bispo Negro (1130)”, Acenheiro menciona que “[m]uitas há nas velhas crônicas [...] as virtudes dos nossos maiores” (Herculano, 1839, p. 309). Ou seja: ainda que não sejam os relatos verídicos, há muito que aprender com eles e, possivelmente nesse sentido, a ficção de Herculano os revisitou.

Retirados esses discursos claramente anticlericais e antiultramontanos, o que resta em “O Bispo Negro (1130)”?

 Certamente, a crítica ao Ultramontanismo também está presente no texto de **Lendas e Narrativas**, pois o próprio enredo, sem ser uma crônica lida por Acenheiro, tem como centralidade os enfrentamentos de D. Afonso Henriques com o legado pontifício. Como em “O Cronista (1535)”, o monarca combate com o cardeal-legado, afirmando: “Posto que de Roma só mal me tenha vindo” (Herculano, 19-- , p. 66). Depois, encolerizado, declara algumas questões de fé: “Ensinar-me a fé?! Tão bem em Portugal como em Roma sabemos que Cristo nasceu da Virgem; tão certo, como vós outros romãos, cremos na Santa Trindade” (Herculano, 19-- , p. 67). Ou seja: a fala do rei descortina que Portugal, mesmo em suas particularidades culturais, é tão católico quanto os que julgam deter o monopólio da fé.

Entretanto, sem a figuração da personagem do licenciado, o conto passa a evidenciar muito mais as origens do reino: há a descrição de forças políticas humanas, sem a intervenção divina, como queriam os que filia-vam as origens do reino ao milagroso aparecimento de Cristo a D. Afonso Henriques, na Batalha de Ourique (25 de julho de 1139)<sup>8</sup>. Sendo **Lendas e Narrativas** uma publicação de 1851, muito próximo à Polêmica de Ourique, querela que envolveu Herculano com setores do clero, após a publicação inicial de **História de Portugal**, podemos depreender que a alteração de “O Cronista (1535)” para “O Bispo Negro (1130)” pode ter-se dado nesse bojo de contendas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance histórico oitocentista teve um papel pedagógico, tentando popularizar a História, propagando as tradições pátrias e discutindo os momentos-chave do passado, ainda que baseados em relatos legendários. O folhetim “O Cronista (1535)”, por exemplo, ambientado próximo à instauração da Inquisição em Portugal, é reeditado, em livro, sob o título de “O Bispo Negro (1130)”, circunscrito no momento da independência e da formação do reino. Ambos os momentos e as instituições estavam sendo discutidos no século XIX, dadas as crises e as fragilidades do país. Igualmente, as investidas ultramontanas e a supressão do Santo Ofício estavam em debate.

O que verificamos, no entanto, é como a reedição de um texto — com modificações significativas — pode, em diferentes veículos de publicação, mas também em uma distância temporal de 12 anos entre as edições do folhetim para o livro, modificar o escopo temático central das

narrativas: primeiramente, convergindo muito mais para as críticas ao Ultramontanismo; depois, porém, sem abandonar esses juízos, passando para uma discussão de maior empenho sobre as origens de Portugal, conforme as possíveis necessidades do período em que **Lendas e Narrativas** veio a lume.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Machado de. **Ensaio anticlericais**. Lisboa: Roma Editorial, 2004.

**BÍBLIA** de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2011.

CHARTIER, Roger. **Editar e traduzir**: mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Editora UNESP, 2022.

HERCULANO, Alexandre. **Alexandre Herculano**: Obras completas: Lendas e Narrativas: Tomos I e II. Lisboa: Livraria Bertrand, 1970.

HERCULANO, Alexandre. A velhice. **O Panorama**: Jornal Literário e Instrutivo, Lisboa, 01º Ago 1840, p. 242-245.

HERCULANO, Alexandre. **Cenas de um ano da minha vida**. Lisboa: Livraria Bertrand, 19--.

HERCULANO, Alexandre. **Lendas e Narrativas**. Lisboa: Livraria Bertrand, 19--.

HERCULANO, Alexandre. O Cronista – Viver e crer de outro tempo – 1535. **O Panorama**: Jornal Literário e Instrutivo, Lisboa, 21 Set 1839, p. 300-304.

HERCULANO, Alexandre. O Cronista – Viver e crer de outro tempo – 1535. **O Panorama**: Jornal Literário e Instrutivo, Lisboa, 28 Set 1839, p. 305-309.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade**: Psicanálise Mítica do Destino Português. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.

MARINHO, Maria de Fátima. A falsa ingenuidade de Herculano. In: MARINHO, Maria de Fátima; AMARAL, Luís Carlos; TAVARES, Pedro Vilas-Boas (coords.). **Revisitando Herculano no bicentenário do seu nascimento**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013, p. 165-176.

MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.

MENDES, Eduardo Soczek. Falácias do “destino crístico”: o Mito de Ourique (1139) e as respostas anticlericais de Alexandre Herculano (1810-1877). **Desassossego**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 16, n. 31, p. 147-172, jan/jun 2024.



OLIVEIRA, Paulo Motta. Alexandre Herculano: malhas da história, armadilhas da ficção. In: BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa (orgs.). **Romance Histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2000, p. 129-149.

SANTOS, Cristian. **Devotos e Devassos: Representação dos Padres e Beatas na Literatura Anticlerical Brasileira**. São Paulo: EdUSP, 2014.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1985.

SILVA, João Lourival da Rocha Oliveira e Silva. **O Panorama (1837-1844): Jornalismo e Ilustração em Portugal na primeira metade de oitocentos**. Covilhã: Livros LabCom, 2014.

*Recebido para avaliação em 30/11/2024.*

*Aprovado para publicação em 10/02/2025.*

## NOTAS

1 Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná (2022). Professor substituto de Literatura Portuguesa, integrado ao Departamento de Literatura e Linguística (DELLIN), ao Centro de Estudos Portugueses (CEP) e à Cátedra Camões-José Saramago, da UFPR; edu.soczek@gmail.com.

2 Desses textos literários coligidos em **Lendas e Narrativas**, “O alcaide de Santarém (950-961)”, o primeiro da coletânea em volumes, foi veiculado, primeiramente, em **A Ilustração**, em 1845. Todavia, todas as outras produções vieram a lume em **O Panorama**, entre 1838 e 1844.

3 A ortografia foi atualizada conforme o acordo vigente (1990). Em obras publicadas em Portugal, mantivemos a grafia local.

4 “O Cronista — Viver e crer de outro tempo (1535)” veio a lume nas edições de 21 e de 28 de setembro de 1839, em **O Panorama**. Optamos por recorrer, em nossas análises, ao texto literário publicado em folhetins, por ter sido a última edição deixada pelo autor em vida.

5 O Ultramontanismo é a tentativa de reforçar a romanização institucional católica, interferindo, inclusive, nas Igrejas locais e nos ritos particulares que diferiam do rito romano, o mais comum na Igreja Católica. O movimento surge após as diversas revoluções inspiradas, sobretudo, pela Revolução Francesa (1789) como uma forma de reação aos ataques anti-eclesiásticos e secularizantes das agitações revolucionárias. Em suma, como bem propõe Cristian Santos (2014), “Os ultramontanos desejavam reformar a Igreja, tornando-a absolutamente dependente das decisões emanadas do pontífice romano. Trata-se, de um modo genérico, de uma tentativa de romanizar as Igrejas locais” (Santos, 2014, p. 74), que se espalha pela Europa, mas também por outros lugares. Segundo Luís Machado de Abreu (2004), “Em nome da liberdade e do rigor histórico, Herculano combateu o ultramontanismo e a violentação das consciências” (Abreu, 2004, p. 35). De fato, há muitos outros textos do escritor que abordam essa temática. Possivelmente, os mais conhecidos são as missivas, de 1876, que trocou com Bernardino de Barros Gomes (1839-1910).

6 “A velhice” foi veiculado na tiragem de 01º de agosto de 1840 de **O Panorama**, sob a seção “Moral” e contendo a seguinte informação: “Fragmento de um livro inédito” (Herculano, 1840, p. 242). Possivelmente, seria um projeto de obra que não veio a lume em tomos, ainda durante a vida do autor. Em suma, são textos que refletem sobre a Guerra Civil (1828-1834) entre os liberais e os absolutistas e o quanto de miséria essa peleja causou na vida concreta das pessoas. Vitorino Nemésio (1901-1978), estudioso do autor, reuniu, postumamente, esses textos de Herculano num livro que intitulou **Cenas de um ano da minha vida**. Todavia, em suas reedições da obra completa do escritor, pela Livraria Bertrand, apesar de trabalhar com

alguns originais, Nemésio alterou a configuração das produções de Herculano, justificando afinidades temáticas. Suprimiu, por exemplo, de **Lendas e Narrativas**, os textos “O pároco da aldeia (1825)” e “De Jersey a Granville (1831)”, sendo que esse último foi coligido no livro **Cenas de um ano da minha vida**.

7 Entre 1854 e 1859, por exemplo, Herculano publica **História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal**, como tréplica a setores do clero que o atacaram após a publicação de **História de Portugal** (1846). Recordemos, ainda, que, em 1871, Antero de Quental (1842-1891) também elenca, na alocução “Causas da decadência dos povos peninsulares nos três últimos séculos”, pronunciada nas Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, que a Inquisição e o enfraquecimento das Igrejas locais eram um dos motivos da derrocada das Espanhas.

8 De acordo com António José Saraiva e Óscar Lopes (1985), “O ano de 1850 é marcado pela polémica da batalha de Ourique. Atacado na imprensa e inclusive por pregadores no púlpito, Herculano riposta em *Eu e o Clero*, carta dirigida ao Patriarca de Lisboa, em cartas ao redator de *A Nação* e no opúsculo *Solemnia Verba*” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 764-765). A polémica rende inúmeras participações públicas e cartas privadas, pois o historiador havia, propositalmente, omitido, em sua obra, o mito do aparecimento de Cristo a D. Afonso Henriques na Batalha de Ourique (Mendes, 2024, p. 149-152).

# (R) EVOLUÇÃO NA PROSA DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES - TANATOGRRAFIA E A POÉTICA DO CAOS

## (R) EVOLUTION IN THE PROSE OF ANTÓNIO LOBO ANTUNES - THANATOGRAPHY AND THE POETICS OF CHAOS

*Daniel Mascarenhas Osiecki<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

O presente artigo pretende relacionar os conceitos de tanatografia de Biagio D'Angelo, passando pelos conceitos de personagem abordados por Bakhtin, a narrativas do escritor português contemporâneo António Lobo Antunes. Os quatro romances analisados neste artigo, **Auto dos danados** (1985), **O esplendor de Portugal** (1997), **Exortação aos crocodilos** (1999) e **A última porta antes da noite** (2018), apresentam enredos bastante simples e circulares, porém é durante o processo de construção do discurso memorialístico, o qual é o *leitmotiv* das narrativas, que os narradores se inserem em labirintos temporais irredutíveis. O lembrar é fato causador de embates existenciais traumáticos, tais como a relação conflituosa entre o que os protagonistas veem no presente e o que lembram, fazendo, assim, seus relatos fortes elementos tanatográficos, ou seja, as narrativas são experiências relacionadas à escrita da morte. Nota-se nas narrativas antunianas um discurso intrincado que, simulando sua confusão mental, não provém respostas às suas indagações. Portanto, o presente trabalho busca destacar a memória tanatográfica como parte integrante da ficção, e a ficção como parte integrante da memória tanatográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Narrativa contemporânea. Literatura portuguesa. Tanatografia.

## ABSTRACT

This article aims to relate the concepts of thanatography by Biagio D'Angelo, going through the character concepts addressed by Bakhtin in narratives by the contemporary Portuguese writer António Lobo Antunes. The plots of the four novels analyzed in this article, **Auto dos danados** (1985), **O esplendor de Portugal** (1997), **Exortação aos crocodilos** (1999) and **A última porta antes da noite** (2018) present very simple and circular plots, however it is during the process of constructing the memorialistic discourse, which is the leitmotif of the narratives, in which the narrators are inserted into irreducible temporal labyrinths. Remembering is a fact that causes traumatic existential clashes, such as the conflicting relationship between what the protagonists see in the present and what they remember, thus making their reports strong thanatographic elements, that is, the narratives are experiences related to the writing of death. One can notice in Antunes' narratives an intricate discourse that, simulating his mental confusion, does not provide answers to his questions. Therefore, the present work seeks to highlight thanatographic memory as an integral part of fiction, and fiction as an integral part of thanatographic memory.

**KEYWORDS:** Memory. Contemporary narrative. Portuguese literature. Thanatography.

A presença da morte na obra de António Lobo Antunes pode ser considerada obsessiva, porém não há cadáveres em seus romances, mas a presença da morte como uma espécie de desligamento está lá. Se pensarmos que em boa parte de seus romances, desde sua trilogia inicial, a chamada Trilogia da África (**Memória de elefante** e **Os cus de judas** de 1979, e **Conhecimento do inferno**, de 1980), há o recorrente uso da temática da guerra colonial em Angola como pano de fundo (claro, e em vários livros posteriores também), naturalmente que tratando-se de uma situação de alarme, de uma situação-limite como conflitos bélicos, a presença da morte é inevitável.

A questão colonial é o grande *leitmotiv* antuniano desde sua estreia literária, com **Memória de elefante** (1979). **Os cus de Judas**, publicado no mesmo ano, embora trate exatamente da mesma temática, é o começo da virada na prosa antuniana. Naturalmente que o autor não considera seu segundo romance como seu melhor trabalho, mas percebe-se na segunda incursão literária um caminho que mais tarde veio a ser o começo do trabalho com o heterodiscurso<sup>2</sup>. Em contrapartida, **Memória de elefante** apresenta, além de um narrador em terceira pessoa, a predominância da voz monológica bem mais evidente.

Lembremos que, segundo o próprio Lobo Antunes, os seus romances iniciais serviram como uma espécie de laboratório estilístico do qual se utilizou. Portanto, sendo o heterodiscurso o desenvolvimento das vozes no romance e a polifonia a presença dessas diferentes vozes e a maneira como



elas se articulam na prosa romanesca, a estrutura de **Os cus de Judas** nem deixa espaço para possíveis mudanças de foco narrativo, já que o romance é um imenso monólogo do narrador-personagem. Quando se tem a impressão de que o narrador irá abrir espaço para sua interlocutora, essa ideia já é substituída pela continuidade de seu solilóquio irredutível.

As questões relacionadas à memória, identidade e pós-colonialismo nas obras iniciais de António Lobo Antunes já foram esmiuçadas na dissertação de mestrado **O pesadelo pós-colonial: identidade e memória na narrativa de António Lobo Antunes** (Osiecki, 2018), o que não nos interessa aqui. Um recorte mais atual, com romances publicados nos últimos trinta anos, sob a perspectiva de elementos da tanatografia presentes na obra antuniana e a evolução na estilística de seu fazer romanesco, é o que veremos a seguir, em uma breve investigação dos livros **Auto dos danados** (1985), **O esplendor de Portugal** (1997), **Exortação aos crocodilos** (1999) e **A última porta antes da noite** (2018).

## A GÊNESE DA INCOMUNICABILIDADE

Para esmiuçarmos um dos pontos que nos interessam aqui — a narrativa da morte — é válido pensarmos elementos da tanatografia. Basicamente a tanatografia é uma escrita sob o prisma no qual a morte tem reverberação temática relevante dentro de uma narrativa. O conceito advém do grego, *Thanatos* — que significa “morte”; e *graphein* — que pode ser traduzido por “escrita”.

Se pegarmos, por exemplo, **Hamlet**, temos um espírito que aparece para seu filho, e se comunica com ele. Ou os mortos em **Pedro Páramo**, de Juan Rulfo, que em uma espécie de limbo convivem, conversam e se articulam; ou ainda mortos que escrevem ou falam para personagens vivos, como o exemplo clássico de Brás Cubas. Por último, podemos pensar no que normalmente encontraremos nos romances de Lobo Antunes: personagens vivas que evocam seus mortos e que eles, em jogos semânticos e sintáticos imbricados, atuam sempre de maneira obscura, tortuosa, acidentada. Segundo o pesquisador Biagio D’Angelo, a questão da tanatografia vai muito além do mero relato da morte, ou da aparição da morte, em suas diversas formas, na prosa antuniana.

A literatura antuniana repropõe, com um vigor totalmente novo, temas como o neutro, a negatividade e o vazio. Porém, essa escrita da morte não se fixa numa negatividade de negatividades. Certamente, ela é uma literatura em que os mitos perdem qualquer valor revelador mas, ao mesmo tempo que ela pode esvaziar os mitos, ambigualmente, constitui uma afirmação para o sujeito. Com Lobo Antunes, a escrita manifesta sua natureza de *phármakon*, conforme a interpretação de Jaques Derrida: por um lado, ela é antídoto ou remédio, na tentativa de salvar o sujeito do seu fim, e por outro, ela envenena o sujeito e o escritor condenando-o àquela “ausência de si mesmo” que a escrita tragicamente significa. (D’Angelo, 2014, p. 14)

Quando os membros de uma família burguesa decadente decidem às pressas se reunir para, às vésperas da Revolução dos Cravos<sup>3</sup>, fugir para a Espanha com o que restou da fortuna do patriarca, em **Auto dos danados** (1985), Lobo Antunes continua o que iniciou em seu romance anterior — **Fado Alexandrino**, de 1983 —, ou seja, a exploração de elementos narrativos heterodiscursivos e polifônicos.

Pode-se dizer que esses dois romances dos anos 1980 são uma espécie de gênese da incomunicabilidade. É com **Fado Alexandrino** que Lobo Antunes começa a explorar um dos elementos que se tornou sua marca registrada: vários narradores e uma mesma cena. É como observar um mesmo objeto com lentes diferentes. As imagens passam a se compor entre elas tal qual um mosaico.

O que é narrado em **Auto dos danados** é exatamente isso: de pano de fundo há a Revolução de 25 de abril em 1974 e suas consequências. Mas aí temos de ter em mente que as consequências são distintas não apenas porque são contadas por personagens distintas, mas porque cada personagem pensa, age e atua de forma diferente da outra. De forma simplista, podemos pensar que os narradores antunianos quase nunca são confiáveis, portanto, o resultado do texto é labiríntico.

O romance é dividido em cinco grandes partes: 1) “Antevéspera da festa: Nuno todo o dia”; 2) “Véspera da festa: Ana à noite”; 3) “Primeiro dia da festa: à Lúcia, onde quer que se encontre”; 4) “Segundo dia da festa: a véspera da minha morte” e 5) “Terceiro dia da festa: a importância da máquina de influenciar na gênese da esquizofrenia”. Como em **Fado Alexandrino** começa com 5 militares rememorando o período da guerra colonial, ou seja, narrativas de morte, **Auto dos danados** se inicia com herdeiros que pretendem fugir do país enquanto o patriarca agoniza, e delira, em seu leito de morte.

O velho Diogo, que a família vela e espera seus últimos momentos, é a representação da morte sem cadáver, como já apontamos anteriormente. Diogo é um moribundo, assim como a estrutura da família, pois é um microcosmo da falência financeira e moral, e assim como o salazarismo, que agonizava mesmo anos depois de o próprio Salazar ter morrido. A escrita da morte em **Auto dos danados** se articula de forma sempre metafórica, e é por isso que os títulos dos capítulos fazem referência à festa; ou seja, a derrocada de impérios neste romance, o colonial, os íntimos, o fascismo e tudo aquilo que poderia ter sido e não foi, é representada pelo fim de tudo que deixa de existir antes mesmo da morte. Possivelmente, **Auto dos danados**, juntamente com os romances do **Ciclo do Poder**<sup>4</sup>, seja o romance de António Lobo Antunes mais relevante nesse aspecto.

## ESTILHAÇOS PÓS-COLONIAIS

Para conseguir identificar elementos identitários, culturais e literários referentes à produção artística portuguesa e, mais especificamente à obra

narrativa antuniana, faz-se necessário buscar os conceitos e significados do que se convencionou chamar de pós-colonialismo. Levando em conta que Portugal nos anos 1970 (quando seu império colonial se dissolve na África) era um país semiperiférico, e ainda o é atualmente, mais de quarenta anos depois, seu processo colonial também o foi.

Portugal é um país semiperiférico, mais precisamente, desde o século XVII, dentro do sistema capitalista moderno. Sendo assim, Portugal nunca foi de fato um colonizador como foi a Inglaterra, o maior modelo de expansão territorial e colonial até então, e em quem Portugal se espelhava. Mesmo Portugal tendo sido influenciado pelo colonialismo britânico, seu *modus operandi* era bastante diferente. A própria imagem do colonizador português sofre um problema de autorrepresentação diante do colonizador britânico, sentindo-se inferiorizado, fato que vem a ocorrer também em sua derrocada. O império britânico, quando deixa de ser um império capitalista e colonial e perde suas colônias ao redor do mundo, a ascensão econômica norte-americana é meteórica, e a Inglaterra aceita essa situação até certo ponto conformada, ou seja, não tem pretensões megalomânicas de manter colônias por todo um continente, como fez Portugal.

O império português em meados dos anos 1960 passa a se deparar com diversas revoltas em suas colônias africanas, principalmente Angola, Moçambique, Cabo-Verde, Guiné Bissau (que foi a primeira colônia portuguesa no continente africano a ser reconhecida como nação independente por Portugal) que culminaram em guerras por todos os países-colônias que buscavam independência. Vale lembrar mais globalmente o colonialismo europeu em outras partes da África e a descolonização nas áreas colonizadas pela França, como a Guerra da Argélia e os conflitos na África do Sul.

Quando morre Salazar em 1971, mesmo perdendo sua força propulsora da moral e da portugalidade, Portugal continua em uma guerra inconsequente contra inimigos externos e internos. O império desmoronando no território africano e mesmo assim o colonizador que era um híbrido (colonizador e colonizado) se recusa a enxergar o óbvio, que era sua derrocada certa, como fez o ex Império britânico.

Segundo Boaventura de Sousa Santos, há de se levar em consideração duas acepções do pós-colonialismo, que implicam dois vieses do elemento colonial. Primeiro há o período histórico que surge após a independência das colônias e depois o conjunto de práticas e discursos (cultural, político, ideológico) que busca alterar o *status quo* do colonizador pelo seu próprio, causando uma ruptura com o que Santos denomina de “narrativa do colonizador”.

O pós-colonialismo deve ser entendido em duas acepções principais. A primeira é a de um período histórico, o que se sucede à independência das colônias. A segunda é de um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstróem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas do ponto

de vista do colonizado (...) Na segunda acepção, o pós-colonialismo tem um recorte culturalista, insere-se nos estudos culturais, linguísticos e literários e usa privilegiadamente a exegese textual e as práticas performativas para analisar os sistemas de representação e os processos identitários (Santos, 2001, p. 29-30).

O romance **O Esplendor de Portugal** (1997), que faz parte da tetralogia nomeada de **Ciclo do poder**, apresenta quatro narradores diferentes ao longo da narrativa. Trata-se da trajetória conflituosa e permeada de percalços de uma família de descendentes de portugueses que vai para Angola por motivos misteriosos e lá constituem família e prosperam como donos de terras. Mas a vida que levam é repleta por faltas morais graves e por carências de relações humanas e familiares que dão à narrativa um tom amargo e irônico. Desde o pai, Amadeu, um alcoólatra que ignora as relações extramatrimoniais da esposa Isilda, uma das narradoras, com um oficial da polícia de Luanda, até o filho epilético, Rui.

Os outros três narradores são seus filhos, Carlos, Rui e Clarisse, todos de certa forma apresentam características pessoais que fazem com que não se integrem na sociedade e vivam, desta maneira, numa espécie de labirinto no qual são impossibilitados de sair por consequência de suas próprias atitudes. Todos estão condenados a uma solidão irreduzível que nenhum deles havia desejado, mas não fazem força alguma para mudar o quadro atual de suas vidas. A miséria que é vista por todos durante o tempo em que viveram em Luanda reflete também a miséria da condição humana, representada aqui pelo horror da guerra.

A narrativa fragmentada é construída de forma que cada narrador se integre ao outro, formando assim um exemplo clássico da mais bela prosa poética. A dureza dos acontecimentos é quebrada, às vezes, ao percebermos a linguagem que conduz os fatos, de forma que a dramaticidade da narrativa é tão forte que o leitor se sente tenso durante toda a leitura, mas essa dureza também é sublime e destaca-se pela forte supressão de imagens.

A falta de pontos, parágrafos e a ausência da norma padrão da linguagem são elementos típicos de Lobo Antunes (percebidos em praticamente todos seus romances a partir da publicação de **Tratado das paixões da alma**, de 1990), e o leitor assim é forçado a descobrir os significados das sentenças e dos períodos, quase sempre deixados à deriva. Num romance como esse, talvez a marca mais forte seja a predominância da polifonia, que ao mesmo tempo em que exige do leitor um rigor maior, também dá mais espaços a sua prática como leitor-empírico. A fragmentação, a prosa poética e a experimentação formal são as marcas principais de António Lobo Antunes. O autor propõe uma construção narrativa rigorosa e metódica ao mesmo tempo em que a desconstrução de uma voz única de um protagonista se evidencia através da alteridade e do discurso híbrido e, novamente, aqui todos os mortos são evocados, e nunca aparecem em tempo real, tampouco



de forma metafísica. Vale lembrar que na narrativa antuniana não há espaço para a metafísica, mas sempre para o mistério. Seja o da morte, do insondável não nomeado do ser humano ou qualquer outra coisa que venha a impossibilitar a relação do indivíduo com a linguagem é fator fulcral.

A impossibilidade da linguagem, levemos isso em consideração em todas as narrativas analisadas neste ensaio, pode ser representada de diversas formas; desde a evocação dos mortos através do delírio ou do pesadelo, da memória ou da projeção futura, até a tentativa pura e simples de seguir em frente, como veremos mais adiante.

## ECOS TANATOGRÁFICOS

No terceiro romance do **Ciclo do poder**, **Exortação aos crocodilos**, Lobo Antunes nos apresenta uma série de vozes (e vale ressaltar que aqui vai bastante além do que nos outros livros comentados) que formam, mais uma vez, uma espécie de “ensaio da derrocada”, ou “devaneio do caos”. Pode-se notar claramente nessa narrativa fragmentada um elemento análogo à fragmentação do sujeito contemporâneo através de uma linguagem alegórica que pode (ou não) ser formadora de significados distintos.

Por exemplo, as tramas de **Memória de elefante** (1979), **Os cus de Judas** (1979) e de **Conhecimento do inferno** (1980) são propositalmente desarticuladas exatamente para prevalecer certo caos estilístico, e Lobo Antunes foi aprimorando essa questão de livro para livro, e com isso pode-se pensar que a escrita antuniana, tendo seus narradores como seu *alter ego*, só é plena por consequência da experiência na guerra colonial, voltando aqui à questão do trauma como testemunho, levando em consideração que o testemunho pode ser considerado o luto da memória. Segundo Montauray, “em seus romances, não há começo nem meio nem fim. Há um imenso “agora” que é o tempo do relato e que abarca o passado, presente e futuro” (Montauray, 2008, p. 11-24).

Essa definição da narrativa antuniana tão presente nos romances iniciais, também permeia toda a obra posterior de Lobo Antunes, de meados dos anos 1980 até os livros mais atuais. Essa é a definição do estilo de praticamente toda obra antuniana, com seus monólogos-diálogos herméticos que não deixam espaços para interrupções de personagens secundárias. Esse elemento da não interrupção do solilóquio traumático sob a forma insana de uma espécie de pesadelo.

Para Bakhtin (2015, p. 80) o falante e “sua palavra” são o objeto fundamental do romance. Por isso Bakhtin se debruçou por tanto tempo sobre a obra de Dostoiévski, talvez o primeiro romancista que começou a se preocupar com as vozes de suas personagens sem ter um narrador onisciente que comanda tudo num plano monológico carente de ferramentas formais mais apuradas, como era o caso de Tolstói e Gogol.

A palavra do falante no romance não é simplesmente transmitida nem reproduzida, mas representada literariamente e, ademais, à diferença do drama, é representada pela palavra mesma (do autor). Mas o falante e sua palavra, como objeto da palavra, são um objeto sui generis: não se pode falar da palavra como se fala de outros objetos do discurso — de coisas, manifestações e acontecimentos mudos, etc.; tal palavra requer procedimentos formais inteiramente específicos e uma representação verbalizada. (Bakhtin, 2015, p. 124)

Antunes trabalha em **Exortação aos crocodilos** ao mesmo tempo com a polifonia e com o heterodiscurso, ou seja, dentro das várias vozes das quatro narradoras femininas há uma incursão de elementos em camadas sobre o que essas vozes refletem, daí o tempo para lacunas serem preenchidas (o que nem sempre acontece) e o *modus operandi* narrativo é elíptico, obsessão antuniana.

A partir de um núcleo aparentemente desconexo, em **Exortação aos crocodilos** nos deparamos com Mimi, Fátima, Celina e Simone, quatro mulheres vítimas de si próprias e posteriormente dos homens que julgam acompanhar. Entre lembranças, devaneios e fantasias, todas elas constroem seus discursos através da linguagem que nunca se completa, que sempre é interrompida pelo eco da memória que interfere, e sempre machuca. A dor em todas elas é evidente das mais diversas formas e, podemos perceber, desde as primeiras linhas da narrativa, que essas vozes apontam objetos invisíveis (sempre a presença da morte ao redor, seja rememorada, seja em sua iminência). E novamente algo que não veem é o que mais ocupa espaço nesses relatos de tragédia, de traumas.

Lobo Antunes aos poucos vai deixando pistas sobre o ponto de ligação conforme os relatos avançam, mas quando algo está prestes de ser revelado, há as famosas interrupções de pensamentos ou observações por vozes internas apagadas de parentes já mortos há muito tempo, ou de delírios, ou de pesadelos, e assim o que de fato ocorre no tempo presente quase nunca é mencionado.

Não é por acaso que Mimi é muda e sofre de câncer; Fabiana afilhada e amante de um bispo corrupto de extrema-direita que faz parte do grupo terrorista que planeja atentados contra políticos e pensadores de esquerda após a Revolução do Cravos; Celina uma mulher atormentada que mandou matar o próprio marido, também ligado ao grupo fascista; e Simone, serviçal com uma péssima autoimagem que fugiu de casa e namora com o jovem responsável por montar as bombas encomendadas pelo chefe do grupo, que por sua vez é marido de Mimi, fechando um círculo de erros, medos e acusações que começam e nunca terminam.

Podemos pensar aqui que todas as personagens lidam com seus próprios mortos da mesma maneira como lidam com o grande acontecimento que nunca chega. Aqui está a força da prosa antuniana, ou seja, mais uma vez o enredo é secundário e que já foi resumido acima. Nos interessa, ao ler

a prosa de Lobo Antunes, perceber como o autor estiliza suas armadilhas semântico-sintático-morfológicas entregando quase nada de informação (convenhamos, como deve ser) ao leitor. Sabe-se apenas que há a programação de um grande atentado pelo grupo de extrema-direita que está prestes a acontecer e que dá errado, e mais uma vez o leitor atento aos poucos irá perceber o que deu errado por cada uma das diferentes narradoras; inclusive, há diferenças de pontos de vista, de ordem dos acontecimentos e das versões dos fatos presenciados por todas.

Em **Exortação aos crocodilos**, a presença da morte ocupa todas as lacunas, quer dizer, prepara-se um grande atentado terrorista, e em meio ao exíguo tempo presente, há o grande painel funesto de todas as vozes através do tempo mnemônico, ou seja, todos os ecos que atormentam as quatro mulheres, não existem mais, portanto já morreram.

Os próprios relatos de Celina e Simone, as últimas narradoras, respectivamente, revelam muito pouco do que está prestes a acontecer, ou seja, o suicídio coletivo. No romance não há apenas várias vozes e diversos narradores, mas uma espécie de orquestra onde cada peça desenvolve uma função completamente distinta da outra, embora o objeto principal seja o mesmo a todos.

## ESTILHAÇOS DENTRO DO LABIRINTO

É evidente que a prosa antuniana se desenvolveu de forma radical ao longo dos anos. Radicalismo esse que Lobo Antunes experimentou em diversos níveis. Desde a ausência quase total de enredo, como em **Não entres tão depressa nessa noite escura** (2000), até a prosa onírica/hiperbólica de **Para aquela que está sentada no escuro à minha espera** (2016), o estilo de Lobo Antunes se consagrou como um dos mais originais da literatura portuguesa contemporânea. Claro, há de se lembrar da relevância do trabalho com a memória nos romances de Lobo Antunes, tendo o elemento mnemônico se tornado seu principal *leitmotiv*.

Se levarmos em consideração a memória como elemento estrutural da narrativa, há de se pensar que a linguagem literária é autorreflexiva, ou seja, ela não serve para representar o real, mas para lhe atribuir uma forma. Portanto, para além da questão da memória, entra o aspecto do testemunho, que está diretamente ligado a uma espécie de narrativa verossímil, mas que não tem obrigação alguma de ser mimética. Segundo Seligmann-Silva: “É claro que a ficção, por outro lado, não pode ser equacionada como ‘mentira’: no campo da estética só existe a ‘verdade estética’ (para falar com Baumgarten)” (Seligmann-Silva, 2003, p. 381).

Pode-se notar claramente que nos romances iniciais de Lobo Antunes não há a intenção de uma “imitação” da realidade, mas sim uma manifestação do real. Vale lembrar que ao usar o termo “real”, não estamos em momento algum fazendo referência ao conceito tradicional de repre-

sentação da realidade, usado por escritores e teóricos do século XIX ligados ao Realismo, Naturalismo e a outras escolas, mas há de se entender o real como um elemento relacionado ao trauma freudiano, pois só dessa forma se compreende o elemento literário como testemunho.

O conceito de real freudiano (Freud, 1974, p. 88), portanto, está ligado ao fato de um indivíduo (personagem) ter passado por alguma espécie de provação, ou seja, o personagem, que é o que nos interessa aqui, é um sobrevivente. Os protagonistas dos romances iniciais de Lobo Antunes são anônimos que passaram por provações em situações limite, viveram a realidade da guerra, e nada mais efetivo para dar credibilidade ao testemunho do que o discurso do mártir, do sobrevivente. Segundo Seligmann-Silva:

O sobrevivente, aquele que passou por um “evento” e viu a morte de perto, desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade. Tendemos a dar voz ao mártir, vale dizer, a responder à sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu — mesmo que o fantasma da mentira ronde suas palavras. (Seligmann-Silva, 2003, p. 375-376)

Como o foco narrativo que predomina nas narrativas de Lobo Antunes é o narrador autodiegético, isto é, quando o narrador está presente na narrativa como protagonista, as emoções do que narra estão à flor da pele, há uma linha muito tênue entre realidade e invenção (representação de formas do real). O que faz o leitor se identificar com o protagonista anônimo, atormentado por demônios do passado, pelos horrores da guerra, é exatamente o mesmo fator que o desestabiliza: a imagem do mártir que não participa ativamente do presente por ter a memória como algoz, e nem arquiteta nenhuma espécie de futuro promissor. Os protagonistas de Lobo Antunes são niilistas, e em alguns momentos parecem gostar disso.

Em **A última porta antes da noite** (2018), o autor propõe um jogo labiríntico, heterodiscursivo e polifônico (mais uma vez) ao construir seu universo romanesco a partir de uma história real. Neste romance, assim como em qualquer um dos quatro livros da **Tetralogia Ciclo do poder**, o enredo é mínimo, muito menor do que quaisquer experiências estéticas com a linguagem; e a obra antuniana propõe sobretudo isso, experiência estética, e quem não estiver disposto às repetições, às elipses, aos não-ditos, às incompletudes sintático-morfológicas do texto, não avança em sua progressão narrativa.

O núcleo discursivo em **A última porta antes da noite** se assemelha muito ao de **Exortação aos crocodilos**, mas aqui há um narrador a mais. As personagens que têm voz diretamente neste romance são Cobrador do bilhar, Segundo cobrador, Ervanário, Irmão do Doutor e Doutor. É muito importante pensar aqui que a questão da escrita da morte como relato funesto já aparece na primeira linha do primeiro parágrafo: “Na manhã em que o meu cunhado faleceu foi ele mesmo quem me acordou ao telefone”



(Antunes, 2018, p. 9). Esse será o tom de todo o romance, pois uma das formas da tanatografia é a morte aos poucos, ou seja, muito mais do que a morte no tempo presente, ela é evocada, e nunca é amistosa, mesmo quando lembrada por um assassino. A morte sempre é anunciada muito antes de acontecer de fato, e depois só aparece através da memória.

Compõem **A última porta antes da noite** 25 capítulos (possível referência à pena dos criminosos, 25 anos) em que cinco narradores alternam suas visões de mundo, neuras, anseios, pesadelos e versões do mesmo crime que cometem. Há de se pensar aqui que mesmo partindo de um ato brutal, o assassinato de um empresário que aos poucos vamos descobrindo (mas nem tanto) o real motivo de sua execução, os assassinos são seres assombrados por demônios que os levam à total anulação da construção do tempo presente. Mais uma vez podemos pensar que essa é uma das questões mais relevantes na obra antuniana, tanto que a tanatografia só se dá de forma plena quando lembrada. Por isso são páginas e páginas de delírio, de pesadelos, e medos e desejos que todos os cinco narradores têm em comum.

Até ao capítulo 15 as vozes são alternadas de forma ordenada; do capítulo 15 em diante o romance segue uma sequência mais anárquica, com aumento de referências tanatográficas (sempre através da memória, diga-se de passagem) ou lembrando da morte metafórica do pai durante a infância, ou a morte de si próprio ao não se encontrar consigo mesmo ao olhar-se ao espelho e todos os estilhaços com que cada narrador se depara em seu caminho sempre tortuoso, sempre labiríntico.

A relevância da obra de António Lobo Antunes, além da memória, da guerra colonial e de tudo que isso implica, ocorre sobretudo pela reprodução da impossibilidade da comunicação do indivíduo com o outro. Pensemos que Lobo Antunes, mesmo através da tanatografia, retrata o indivíduo pós-moderno que, segundo Stuart Hall, atua de forma diversa e nunca estática.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”; formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (Hall, 1998, p. 12-13)

Ou seja, Lobo Antunes sempre lança um problema em seus romances. Naturalmente que o leitor se identifica com a espécie de máscara subjetiva que seus personagens carregam, porém já sabendo que não há solução para a problemática proposta, pois é impossível chegar ao cerne da questão. Daí as repetições, os ecos e as elipses simbolizando um fluxo funesto de consciência que vislumbra apenas seu próprio fim; na prosa antuniana, vale lembrar, nunca há final (muito menos final feliz), porque não se sabe nem onde as narrativas começam. Talvez com exceção de **A última porta antes da noite**, que narra a progressão desastrosa de um crime sob as pers-

pectivas dos criminosos, os outros romances não apresentam enredos muito claros (alguns até há ausência de enredo), daí a dificuldade de se deparar com o fim, com o silêncio, com o não-dito, com o não lugar.

Assim como a tanatografia, e exatamente por causa dela, é bastante comum identificarmos na prosa antuniana a representação da decadência moral, principalmente, quando o que está em jogo é uma espécie de vislumbre de tentativa de rememorar aquilo que já se perdeu. Portanto, os maiores exemplos da tanatografia antuniana se evidenciam através de um elemento tênue, mas primordial em toda sua obra, a memória.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. **Auto dos danados**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

ANTUNES, António Lobo. **O manual dos inquisidores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ANTUNES, António Lobo. **O esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ANTUNES, António Lobo. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ANTUNES, António Lobo. **Exortação aos crocodilos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ANTUNES, António Lobo. **Memória de elefante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ANTUNES, António Lobo. **Conhecimento do inferno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ANTUNES, António Lobo. **A última porta antes da noite**. Lisboa: Dom Quixote, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance 1 – A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.

D'ANGELO, Biagio. **Tanatografias: ensaios para uma poética da obra de António Lobo Antunes**. Porto Alegre: Edipucrs, 2014.

DERRIDA, Jaques. **O cartão-postal**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

MONTAURY, Alexandre. Os incêndios da razão, as cinzas do amor: Uma Leitura de Que Farei Quando Tudo Arde? De António Lobo Antunes. **Iberoamericana**, vol. 8, no. 29, 2008, pp. 29–39. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41676508>. Acesso em 25/10/2024.

OSIECKI, Daniel Mascarenhas. **O pesadelo pós-colonial**: identidade e memória na narrativa de António Lobo Antunes. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro Universitário Campos de Andrade. Curitiba, 2018.

SANTOS, B. S. Entre Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In. RAMALHO, M.I.; RIBEIRO, A. S (Orgs.) **Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade**. Porto: Afrontamento, 2001.

SELIGMANN-SILVA, M. História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

*Recebido para avaliação em 25/10/2024.*

*Aprovado para publicação em 15/04/2025.*

## NOTAS

1 Daniel Mascarenhas Osiecki nasceu em Curitiba, em 1983. Escritor, editor e professor de literatura, publicou os livros **Abismo** (2009), **Sob o signo da noite** (2016), **fellis** (2018), **Morre como em um vórtice de sombra** (2019), **Trilogia Amarga** (2019), **Fora de ordem** (2021), **27 episódios diante do espelho** (2021), **Veste-me em teu labirinto** (2022) e **Atmosfera das grutas** (2023). É editor da Kafka Edições. Mestre em Teoria Literária.

2 Segundo Bakhtin, heterodiscurso é a estratificação interna da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica (Bakhtin, 2015, p. 247).

3 A Revolução de 25 de Abril, também conhecida como Revolução dos Cravos, Revolução de Abril ou apenas por 25 de Abril, refere-se a um evento da história de Portugal resultante do movimento político e social, ocorrido a 25 de abril de 1974, que depôs o regime ditatorial do Novo, vigente desde 1933, e que iniciou um processo que viria a terminar com a implantação de um regime democrático e com a entrada em vigor da nova Constituição a 25 de abril de 1976, marcada por forte orientação socialista.

4 Compõem esse ciclo os romances **O manual dos inquisidores** (1996), **O esplendor de Portugal** (1997), **Exortação aos crocodilos** (1999) e **Boa tarde às coisas aqui em baixo** (2003).

**"EU, QUE VOU MORRER, QUIS  
DIZER ISTO": ARQUIVOS DE UMA  
CARTOGRAFIA URBANA EM  
*UBI SUNT* DE MANUEL DE FREITAS E  
NOS MURAIIS DE  
MARIANA DUARTE SANTOS**

**"I, WHO AM GOING TO DIE, WANTED  
TO SAY THIS": ARCHIVES OF AN URBAN  
CARTOGRAPHY IN *UBI SUNT* BY  
MANUEL DE FREITAS AND MURALS BY  
MARIANA DUARTE SANTOS**

*Clarisse Dias Pessôa<sup>1</sup>*

---

**RESUMO**

Este artigo propõe uma leitura da obra *Ubi sunt* (2019), do poeta Manuel de Freitas, posto em diálogo com os murais pintados no bairro Dois de Maio, em Lisboa, pela artista visual portuguesa Mariana Duarte Santos. A questão central que conduz a leitura é a relação dos arquivos individuais e coletivos e a produção da arte na e sobre a cidade. As múltiplas redes de significações que são criadas na contemporaneidade a partir de seus restos estabelece uma ética que perpassa as relações tecidas no espaço urbano. As complexas relações e interações entre o material e o imaterial da cidade constituem uma intrincada rede que afeta aqueles que habitam e transitam seus espaços, transformando-o e sendo transformado por ela em um jogo em que visibilidade e invisibilidade ganham forma. Discutem-se os sentidos e a complexidade dos sujeitos e dos espaços que articulam diferentes tempos, bem como o caráter fragmentário do urbano e sua relação com a produção da arte. Contribuem para a leitura reflexões de Jacques Derrida, Walter Benjamin, Michel Foucault, Celia Pedrosa *et al*, que de diversos modos estudam a relação entre arquivo e memória, fundamentais para as análises aqui propostas.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel de Freitas. *Ubi sunt*. Mariana Duarte Santos. Arquivo. Cidade.



## ABSTRACT

This article proposes a reading of the book **Ubi sunt** (2019), by the poet Manuel de Freitas, placed in dialogue with murals painted in the neighborhood called Dois de Maio, in Lisbon, by the Portuguese visual artist Mariana Duarte Santos. The main question that drives the reading is the relation between individual and collective archives and the production of art in and about the city. The multiple networks of meanings that are created in contemporary times from the city's remains establish an ethics that permeates the relationships woven in urban space. The complex relations and interactions between the material and the immaterial of the city establish an intricate network that affects those who inhabit and transit its spaces, transforming it and being transformed by it in a game in which visibility and invisibility take place. The meanings and complexity of subjects and spaces that articulate different times are discussed, as well as the fragmentary character of the urban and its relation with the production of art. Reflections by Jacques Derrida, Walter Benjamin, Michel Foucault, Celia Pedrosa et al contribute to the reading, as they study in different ways study the connections between archive and memory, providing the basis for the analyses proposed here.

KEYWORDS: Manuel de Freitas. **Ubi sunt**. Mariana Duarte Santos. Archive. City.

*Escrevia à mão a cidade  
e a cidade escrevia-se  
sobretudo  
no cinzento  
no esquecimento.  
(Felipa Leal)*

Aos sete dias após a celebração dos cinquenta anos da Revolução dos Cravos, outro festejo cinquentenário toma conta das ruas de um bairro na freguesia da Ajuda, em Lisboa. Longe de ser uma coincidência, o nascimento do Bairro Dois de Maio, se deu logo após o 25 de abril de 1974, quando centenas de pessoas, oriundas de outras localidades da cidade ocuparam os prédios que estavam sendo construídos pela Fundação Salazar, destinados a membros da PIDE. Para celebrar a criação do bairro batizado com a data de sua ocupação, desde 2021 um projeto de intervenção artística com a participação dos moradores foi desenvolvido pela Galeria de Arte Urbana (GAU), a Gebalis<sup>2</sup> e o Museu de Lisboa, inspirado em uma experiência realizada na Holanda<sup>3</sup>, e consistiu em retratar pessoas, que se destacaram simbólica e historicamente na comunidade, nas empenas dos prédios ocupados.

A partir de depoimentos e fotos de arquivos pessoais dos primeiros moradores do bairro, a artista visual Mariana Duarte Santos criou três murais em diálogo com pinturas portuguesas do século XX. No período subsequente à Revolução dos Cravos, os edifícios encontravam-se em fase de construção, ainda como esqueletos, sem paredes, portas ou janelas, assim foram pouco

a pouco sendo finalizados pelas pessoas que os ocuparam. Aqueles foram tempos desafiadores. Atualmente, o bairro é uma comunidade onde outros prédios foram acrescentados. Alguns moradores dos primeiros tempos continuam a viver em seus logradouros e ainda são desafiados por contratempos usualmente encontrados em bairros populares de grandes metrópoles.

Dessa forma, a artista busca nos arquivos individuais a história coletiva de uma comunidade e a pinta em seus prédios, dando visibilidade àqueles cidadãos comuns, seguindo os vestígios de sua história para que ela não se perca. Partindo dos rastros que se manifestam nos arquivos selecionados, possibilita a criação de novos arquivos. Segundo Jacques Derrida, “nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro” (Derrida, 2012, p.121). Todo rastro é uma sobra, alguma coisa que fica e o arquivo se inicia nesse ponto, justamente na tomada de consciência do possível desaparecimento do rastro.

O espaço público das cidades tem sido marcado por zonas de negociação de pertencimento, sendo palco para debates e diálogo, onde noções como cultura e identidade, são constantemente desafiadas e ressignificadas. As cidades são localidades de embates complexos, a partir da concepção de que são simultaneamente espaços “reais” e “imaginados” já que são tanto vividos, quanto narrados. As complexas relações e interações entre o material e o imaterial da cidade estabelecem uma intrincada rede que afeta aqueles que habitam e transitam seus espaços. Os textos que compõem a cidade a transformam e são transformados por ela em um jogo onde visibilidade e invisibilidade ganha forma.

Um arquivo, para existir, segundo Jacques Derrida (2001), necessita de um suporte, de um meio de impressão e de um poder que o tenha sob sua guarda. Nesse sentido, as obras aqui acessadas, de maneira marcadamente diferente, têm origem em outros arquivos, que foram selecionados, manipulados e armazenados anteriormente e se tornam elas mesmas arquivos reconfigurados. Os rastros que as obras perseguem são remontados e retornam ressignificados. Derrida, em suas proposições, remonta a origem da palavra arquivo que em sua etimologia traz o *Arkhé* do grego e designa concomitantemente começo e comando, em outras palavras, origem e lei. Dessa maneira, essas seriam as premissas para sua configuração: qualquer que seja o seu formato, o arquivo partiria de uma origem e também de uma autoridade. Baseado na ideia de autoridade, o filósofo estabelece a função arcôntica do arquivo, que deriva do sentido de *Arkheions*, casas habitadas pelos magistrados responsáveis pela guarda, seleção, classificação e ordenação dos documentos oficiais, os arcontes. Estes foram os primeiros guardiões dos arquivos e exerciam o poder de interpretação destes. O princípio arcôntico teria também um sentido de consignação, não somente em um sentido corrente da palavra, de designar uma residência ou confiar, mas no sentido de reunir. Percebe-se, desse modo, que o arquivo está inevitavelmente permeado por um processo de seleção que pressupõe exclusões, assim, o arquivo é essencialmente uma falta. Um arquivo não é neutro, já que parte da seleção do poder arcôntico.

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória, nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar na falta originária e estrutural da chamada memória. (Derrida, 2001, p. 22)

No século XXI, diversos são os suportes para a impressão de arquivos urbanos. Uma década antes da pintura dos murais de Mariana Duarte Santos tomar corpo, Manuel de Freitas se dedicava a uma escrita que revela o trânsito pelo cenário urbano em busca dos rastros daqueles que viveram e possibilitaram a sua cotidianidade. É no enalço destes rastros que surge **Ubi sunt**, livro de poemas, em que o próprio título apresenta o caráter de busca daquilo que já não mais está, explicitando a transitoriedade da própria cidade. Em entrevista à revista **Em tese**, o poeta português parece corroborar essa possível busca também na poesia: “Parece-me implícito em cada poema, ao longo das gerações, a asserção ‘eu, que vou morrer, quis dizer isto’” (Freitas, 2014, p. 256).

Nesse sentido, **Ubi sunt**, obra que carrega em seu título a expressão que em latim se complementa na frase *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* e que se traduz por “Onde estão aqueles que foram antes de nós?”, estabelece redes de significações que desvelam um enorme senso de nostalgia e ressaltam o caráter de transitoriedade de toda existência. Esse desejo de memória, que vai perpassar todo o livro, fica evidente não somente no título, mas também na epígrafe que carrega versos do poema “Cors de chasse” de Guillaume Apollinaire: “Passons passons puisque tout passe/ Je me retournerai souvent//Les souvenirs sont cors de chasse/ Dont meurt le bruit parmi le vent” (Apollinaire *apud* Freitas, 2019, s/p). Dessa maneira, um sentido de que até a memória é transitória perpassa os poemas em **Ubi sunt**. Ao pressentir a inevitabilidade da transitoriedade e do apagamento da memória surge a urgência de preservação da ruína, que também é a cidade, procurando olhar os restos daquilo que foi, resignificando-a. A potência da ruína consiste, sobretudo, nos pequenos fragmentos, nos restos que são lidos pela imaginação, permitindo a construção não linear do que não mais é.

Em um processo de deambulação, o sujeito poético em **Ubi sunt** transita pela cidade em um percurso em busca daqueles que a compõem e que em breve estarão esquecidos no tempo. Nesse sentido, a própria divisão interna da obra marca essa inquietação quanto ao desaparecimento e a morte. O livro se divide em três partes “*Hic*”, “*et nunc*” e “*et semper*”, que transpostas do latim podem ser lidas como aqui, agora e sempre. Manuel de Freitas resalta, em entrevista, as razões porque entende a resistência da poesia na contemporaneidade.

A poesia é uma realidade histórica no exacto sentido em que cada poeta deve ter um conhecimento, o mais alargado possível, das vozes todas que o precederam; mas é-o também no sentido em que o poeta faz parte de um tempo concreto, ao qual tem de responder. Mesmo tentativas admiráveis de

acronia (Hölderlin, Saint-John Perse, algum Herberto Helder) foram motivadas por um tempo histórico preciso. A questão do «resto» (ou dos «restos») prende-se com a secundarização a que a poesia tem sido votada. Sendo o que «não interessa» (comercial ou estatisticamente), a poesia é, no entanto, uma energia imparável. Assiste-lhe, ao contrário de outros géneros literários, uma imensa desrazão – e por isso continua viva e actuante. (Freitas, 2014, p. 255)

Complementarmente ao pensamento de Freitas, a divisão que encontramos na obra nos remete a algumas reflexões estabelecidas por Walter Benjamin, em **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (1955). Para o filósofo, o *hic et nunc* (o aqui e agora) de uma coisa está diretamente relacionada a sua autenticidade, e assim tudo que nela seria transmissível, incluindo o seu testemunho histórico, estaria ligado a essa característica essencial, pois a partir do momento em que ela se torna reprodução, mesmo a mais perfeita, altera as condições de recepção e atualiza aquilo que é transmitido.

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do expectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. (Benjamin, 2021, p. 57-58)

A conexão ao aqui e agora da cartografia desenvolvida em **Ubi sunt** desnuda as angústias do desejo e a inevitável impossibilidade de arquivamento da cidade, que paulatinamente se dissolve sob o olhar do sujeito poético, revestindo os poemas de um carácter nostálgico e elegíaco. Este carácter encontrará no poema em prosa a forma propícia para a articulação da subjetividade no espaço urbano a partir do seu carácter fragmentário e maleável. Em “Coimbra”, poema dedicado à memória de Tomaz Figueiredo, o sujeito poético revela o que se transforma na cidade e sua própria relação com tais mudanças.

Pude amar esta cidade pela mais rude e simples das razões: a Rua Direita. Nunca vira tantas tabernas seguidas, sendo por vezes difícil perceber onde terminava o público e começava o privado. Insinuações de bordel? Também, embora eu disso já não tenha provas concretas. Era, em todo o caso, a rua que mais gostava de descer, colocando-me à escuridão de portas e janelas. Semi-abertas ou semi-fechadas, pouco importa.

Uma cidade que extermina uma rua inteira não merece, de todo, o nome de cidade, por mais que se roce, puta envergonhada, nos seus brasões carcomidos. Posso agora detestar-te sem remorsos, antro vil de capas bolorentas e de fatos rançosos que apenas cativam a inépcia de doutores que preparam, a preços módico, novas formas de barbárie. (Freitas, 2019, p.19)



Ainda seguindo os pressupostos de Benjamin (2021), o arquivo não se define por aquilo que guarda, mas por sua relação com o sujeito que o mantém. Nesse sentido, o domínio público e o privado constantemente se mesclam suscitando novas formas de interação entre o público e a intimidade. Para Pedrosa *et alli* (2018), na produção da arte contemporânea há uma tensão de forças entre as lembranças pessoais e a memória coletiva ou, como ressalta Derrida, um jogo que se estabelece entre “a casa” e o “museu”. A obra de Manuel de Freitas e os murais de Mariana Duarte Santos proporcionam um jogo onde a arqueologia e a psicanálise se enredam, associando perspectivas em que a forma de lidar com os arquivos do passado inspire a memória pessoal e onde as memórias pessoais também possam lançar luzes às memórias coletivas. Complementarmente, Pedrosa *et al.* (2018) retomam Michel Foucault, em **A arqueologia do saber** (1969), ressaltando que a potência do arquivo está no seu “ter lugar”, na positividade do gesto e não no acúmulo de dados que contém. O arquivo, dessa forma, estaria entre a possibilidade de dizer e o que já foi dito.

O arquivo, a partir dessa definição, não recolheria a poeira dos enunciados, sua materialidade, mas definiria a sua (in) atualidade. Em outras palavras, ele é o sistema, a louca lei, que nos permite achar espectros, elementos significantes, na poeira, naquilo que restou de uma experiência irre recuperável. (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 21)

Ao ler o poema “Santarém, 12 de fevereiro de 2013” (Freitas, 2019, p. 26-27), toda a experiência irre recuperável da cidade se exprime em seus versos em que o aqui e agora da cidade se esvai em uma alegoria que transita entre dois tempos irreconciliáveis em sua transitoriedade. O sujeito poético em sua angústia absorve apenas os fragmentos que surgem de um passado enquanto espectros e que vão ao encontro da impossibilidade de narrá-lo no presente que, inevitavelmente, também se tornará passado. “É pela angústia — volto a pensar,/inutilmente — que se chega ao conhecimento,/ essa “realidade arbitrária” e talvez impartilhável”. (Freitas, 2019, p. 26) A impossibilidade de narrar o passado é apontada pela inexorável presença de muitos passados entrelaçados na cidade do qual só deslumbramos fragmentos nas ruínas de um “carnaval solitário”. A confusão feita pelo sujeito poético entre os vocábulos “solitário” e “solidário” aponta para o fato de que a cidade está no olho de quem a vê, ideia que se torna mais premente ao acessar a janela manuelina avistada por Pero Coelho, narrador de “Teorema”, de Herberto Helder (1997). “Por baixo da janela aonde assomou há uma outra, em estilo manuelino, uma relíquia, delicada obra de pedra que resiste ao tempo” (Helder, 1997, p.117). Dessa maneira, ao acessar a janela de Helder, Freitas abre outra janela em que diversos tempos vão se entrecruzando criando uma rede em que as fronteiras entre tempos se esmaecem em arquivos que se sobrepõem revelando certa anacronia, própria da contemporaneidade, conforme postula o filósofo Giorgio Agamben, em **O que é o contemporâneo?** (2008). Segundo o filósofo, o artista lança seu olhar para um passado recuperando-o para o seu tempo e ressignificando questões sensíveis às sociedades atuais que tem origem na forma como lidamos com tais memórias.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (Agamben, 2009, p.59)

De forma marcadamente diferente, os murais de Mariana Duarte Santos também abrem janelas que interrogam o passado esmaecendo as fronteiras entre tempos distintos. Na obra **Memórias da invasão** (Santos, 2021), inspirada na pintura **O Sufrágio**, de Veloso Salgado (1913), a artista interroga o passado em busca de respostas no presente. Se na alegoria de Salgado o povo é liderado às urnas pela República, na figura de uma jovem mulher, no mural de Santos é a figura de uma velha moradora do bairro que toma a cena em meio a fotografias da época de sua ocupação e notícias de jornais que, pela primeira vez, em muitos anos, anunciavam livremente o fim de um longo período ditatorial em Portugal. Nesse sentido, o interrogar de arquivos diversos — a pintura de Salgado, as fotografias, as notícias de jornais e os moradores ainda vivos e seus depoimentos — possibilitam questionar o aqui e o agora da cidade em um desejo de memória que entrecruza arquivos públicos e privados.

Imagem 1: Detalhe de O Sufrágio (1913) e Imagem 2: Memórias da invasão (2021)



Fonte: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/>

Ao inscrever nas paredes do bairro fotografias do tempo da ocupação dos primeiros moradores, Santos proporciona um encontro entre tempos, histórias e sujeitos que cruzaram suas ruas com aqueles que ainda aqui estão. Dessa maneira, segue os rastros do poeta Manuel de Freitas, que em **Ubi sunt** proporciona ao leitor um encontro com pequenas imagens de um antigamente que vai esmaecendo na cidade. Nesse sentido, o presente

interroga o passado, proporcionando esse breve encontro entre aqueles que a habitaram e foram responsáveis por sua construção e aqueles que transitam e habitam-na no aqui e agora da contemporaneidade, que, segundo Agamben (2009) só se pode predizer no tempo presente e se singulariza por ser um constante retorno que se repete incessantemente. De certa forma, esse retorno é também adiamento, um Jano bifronte que ora olha para o passado e ora para o futuro. Assim, o sujeito da contemporaneidade é aquele que pode ver a luz inalcançável do escuro, que lida com o tempo entre o “não-mais” e um “ainda não”. Para o filósofo, seria impossível o retorno às circunstâncias perdidas na história, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p.62). A identidade do contemporâneo, portanto, pode ser refletida nessa luz que não alcança o sujeito totalmente, e que está sempre em movimento.

Imagem 3: detalhe de Memórias da invasão



Fonte: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/>

Ao garimpar e pintar fotografias nos muros da cidade, a artista visual subverte o suporte do arquivo e a própria relação com o tempo. Nesse trabalho, a artista tensiona as associações entre memória individual, memória histórica e memória coletiva. A memória histórica, fria e estática, é aquela contada pelos documentos e, como tal, atravessada por dinâmicas de poder que vão desde a preservação dos papéis até os órgãos que os detêm. A memória coletiva, por sua vez, é fragmentada e composta por múltiplas lembranças construídas socialmente. A instância da memória individual, segundo os pressupostos do sociólogo Maurice Halbwachs, é sempre atravessada por narrativas que não pertencem a uma única pessoa:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos (...) sempre levamos em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (Halbwachs, 2006, p. 30)

Assim, Santos utiliza as fotografias dos moradores como forma de tensionar a memória individual e a memória coletiva sobrepondo os registros pessoais às notícias de jornais. É dessa forma que a artista reconstrói a memória coletiva de maneira crítica e ressignifica os arquivos acessados. Nesse sentido, as fronteiras dos suportes utilizados também vão sendo forçadas, Mariana extrapola as técnicas da fotografia passando aos muros da cidade com pinturas em tinta acrílica para exterior em preto e branco. Manuel de Freitas também explora as fronteiras da poesia, quando nos apresenta poemas em prosa ao longo de **Ubi sunt**. O encontro entre o dinamismo dos espaços urbanos e a subjetividade lírica foi marcadamente ressaltado por Baudelaire através desse gênero literário, e é nessa articulação que os poemas da obra de Manuel de Freitas atravessam a experiência da grande cidade. É na tensão das formas que o poema em prosa possibilita a sensibilidade do humano desvendar a irreversibilidade da transfiguração da cidade.

Em seu livro **Le poème en prose de Baudelaire à nos jours** (1959), Suzanne Bernard ressalta a liberdade inerente a essa forma poética que se revela na livre versificação, tendo como premissa a sua brevidade. De acordo com os pressupostos da autora, há no poema em prosa uma abertura temática e uma liberdade formal que a relacionam com a estética do fragmento. Assim como a cidade, o gênero se apresenta como descontínuo e fragmentário, ambos são compostos por imagens que livremente se articulam. Dessa maneira, o fragmento surge como característica da obra — mesmo que nem todos os poemas se apresentem nessa forma de escrita — onde cada poema, apesar de existir separadamente, se relaciona livremente com outros fragmentos para a construção de sua própria complexidade.

Totalidade de efeito, concentração, gratuidade, intensidade: tantas expressões nos confirmam a ideia de que o poema é um mundo fechado, suficiente em si mesmo, e ao mesmo tempo uma espécie de bloco irradiante, carregado, sob um volume débil, de uma infinidade de sugestões, e capaz de abalar profundamente nosso ser. Esse universo, como em toda obra de arte, é um universo de relações (Bernard, 1959, p. 439-440, tradução nossa)<sup>4</sup>.

As múltiplas redes de significações também irão ser evidenciadas na projeção e realização de outro mural desenvolvido por Mariana Duarte Santos no Dois de Maio. A obra **A leitura** (2021) foi pensada partir da pintura homônima de Abel Manta, de 1955. A pintura que serve de inspiração apresenta um caráter político evidente, já que representa um grupo de personalidades que militavam politicamente em diversos setores contra o Salazarismo e se reuniam diariamente em uma tertúlia antirregime em um consultório na Rua Garret, em Lisboa. Além das personalidades que acompanham atentamente a leitura, o livro surge como um dos pontos de atenção da obra. Na sua releitura, Mariana pinta crianças e adolescentes da comunidade que participam de um projeto que acontece no contraturno escolar, legitimando nelas o papel de agentes de transformação política. O encontro também se dá através da leitura, entretanto o suporte que as crianças utilizam não é mais o livro e sim um aparelho telefônico móvel.



Imagem 4: Detalhe de A leitura (1955) e Imagem 5: A leitura (2021)



Fonte: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/>

Não é apenas o encontro com a leitura que a pintura revela, mas o encontro entre pessoas através da leitura que também se dá através da pintura. Nesse encaixe, o poema “Comovidos a oeste” também acessa o encontro na cidade que se dá pela arte. Para o sujeito poético a função da poesia só pode ser a partilha do espaço e do tempo no encontro com o outro.

Partilhámos afinal, em tempos e modos diferentes, muitas destas terras: Caldas da Rainha, Foz do Arelho, Óbidos, Tornada — e a baía outrora calma de São Martinho do Porto. Foi uma tarde de regressos, mas de exorcismos também. E é estranho perceber que nada disto teria acontecido se não fosse a poesia. Foi ela que uma tarde me levou até à tua livraria, em Coimbra (ficava, então, num discreto primeiro andar da Ferreira Borges), sem que nenhum de nós pudesse adivinhar os projectos e viagens comuns que viriam a acontecer.

Refiro-me, pois, à utilidade da poesia; não necessariamente num sentido político ou social (aspectos em que ela se revela, quase sempre, uma arma inoperante) — e muito menos num plano estético, uma vez que a beleza não é para o poeta uma conquista, mas sim uma exigência prévia, um compromisso tenso e inadiável. A utilidade fundamental da poesia consiste, para mim, na sua vocação de aproximar pessoas e de diluir falsas fronteiras. O resto — não me levem a mal — é apenas história da literatura. (Freitas, 2019, p. 37)

Dessa maneira, sua poesia surge marcada pela ideia de encontro. Importante ressaltar que Manuel de Freitas, além de poeta, também é tradutor, crítico, editor da Averno e sócio de uma livraria. No encontro com as palavras seus poemas se constituem, mas este encontro também se

realiza na materialidade do livro. Simultaneamente, a poesia de Manuel de Freitas também aponta para o próprio esmaecimento da poesia, em uma “crise de versos sem precedentes” (Freitas, 2021, p.79). A Averno, editora que mantém em conjunto com a poeta Inês Dias, publica poemas e crítica em duas revistas de poesia: **Cão celeste** e **Telhados de vidro**. As publicações da editora seguem um projeto quase artesanal e bastante particular, com pequenas tiragens, em volumes pequenos e exemplares numerados e assinados pelo autor. Nesse sentido, a editora vai na contramão das grandes marcas editoriais empenhadas em lançar best-sellers e maximizar suas vendas. Todo esse seu envolvimento com a materialidade do livro acaba se refletindo em sua escrita.

A mão, enquanto está viva, assina. Outra coisa, mas também alheia a preocupações mercantis ou fetichistas, é tentar que o livro seja um objecto único, irrepetível e aliciante. Na poesia, por enquanto, ainda é possível aspirar a esse tipo de dignidade. Como editor, experiência que partilho há 12 anos com a Inês Dias, tenho perfeita consciência de que o público de poesia foi diminuindo de forma drástica. A nossa tiragem média na Averno (250 exemplares) é hoje mais do que suficiente. Em suma, editar poesia em Portugal será tudo menos uma actividade lucrativa. Mas gostamos de o fazer — e basta-nos, para já, essa grande e silenciosa razão. (Freitas, 2021, p. 79)

Retomando os pressupostos de Foucault (1987), o arquivo é um território em disputa, pois a construção de uma realidade está vinculada à possibilidade de enunciação e esta ao controle do arquivo. O arquivo são os rastros que possibilitam a construção do passado. “O arquivo não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida ele é construído pelo olhar do sujeito que, ao cumprir nele um itinerário, deixa suas pegadas, instituindo um certo roteiro de viagem” (Marques *apud* Pedrosa *et al*, 2018, p. 23). Assim, **Ubi sunt** estabelece uma cartografia daquilo que se perde na cidade do século XXI. No poema “VGM”, o sujeito poético revela esta perda que se conecta com sua própria subjetividade.

Não gostaria de parecer nostálgico, mas houve um tempo em que Lisboa me aliciava sobretudo pelas livrarias, cafés e lojas de discos que permitiam o luxo de adiar a morte. Tudo isso se perdeu, obviamente. [...]

Foi por mero acaso que hoje lá passei, e vi a porta aberta de mais uma loja fechada. Trouxe comigo alguns discos a saldo e a firme certeza de que Lisboa é hoje um deserto rudemente povoado por quase ninguém. (Freitas, 2019, p. 53)

A impossibilidade do encontro na cidade se revela pela angústia de um desejo de encontro na poesia. Os poemas de **Ubi sunt** se revelam como uma travessia do eu para o outro através de seus endereçamentos. Muitos dos poemas têm um destinatário e em seus versos há um recorrente uso de vocativos e da segunda pessoa que sugerem um senso de comunicabilidade, em uma constante busca por um outro que, apesar de compartilhar a mesma época de incertezas, invariavelmente escapa. Como, por exemplo em “*Minus Habens*”, último poema do livro.

Boa noite, Bruno, estejas em  
que perdida guerra estiveres.  
As tabernas fecharam, é demasiado  
tarde para voltarmos a pôr palitos  
na próxima sala de aula. Tu ainda tinhas  
angústias concretas; eu, nem isso.  
Unia-nos a vocação do abandono.

[...]

Tínhamos, porém, a mesma idade.  
Espera-nos, agora, a mesma morte (Freitas, 2019, p. 74-75)

A terceira obra de Mariana Duarte Santos nomeada **Neighbours**, dialoga com a aquarela de Roque Gameiro, **Rua do arco do Marquês d'Alegrete**, de 1910. Nesse mural, o encontro entre aqueles que pertencem a um mesmo momento histórico e contribuem para a construção de um tempo e espaço comum surge como ponto primordial. As personagens retratadas são pessoas que pertencem ao bairro e Mariana capta a atmosfera do cotidiano das interações entre vizinhos que transitam nas escadarias dos prédios. Juntamente com os outros dois murais, enfatiza que a cidade é um palimpsesto de histórias e narrativas que se apresentam para o observador que se depara com a multiplicidade de textos que a compõem.

Nesse sentido, interior e exterior têm suas fronteiras subvertidas e as imagens se fundem a fragmentos de memória na cidade. Assim, a percepção do olhar para a cidade vai se desestabilizando criando um jogo de aproximação e distanciamento revelando a tensão da necessidade e da impossibilidade de capturar sua totalidade.

Imagem 6: Rua do arco do Marquês d'Alegrete (1910) e Imagem 7: Neighbours (2021)



Fonte: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/>

As complexas relações que compõem o urbano são problematizadas, seja na poesia de Freitas ou nos murais de Santos, a partir do olhar de seus próprios tempos. Apesar dos dois artistas convocarem a cidade de modo bastante distinto, os fragmentos e os restos desta vão sendo acumulados nos murais de Mariana Duarte Santos e nos arquivos cartográficos de Manuel de Freitas, dando-lhes uma sobrevida, ainda que espectral em **Ubi sunt**. Dessa maneira, é da possibilidade da falta de memória que o arquivo surge, é no sentido da inevitabilidade do esquecimento que ele se origina. E é justamente na relação do arquivo com a origem, com o olvido e com a falta que suas obras surgem enquanto arquivos da e na cidade do século XXI.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Trad: Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2021.

BERNARD, Suzanne. **Le Poème em prose de Baudelaire à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Trad: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FREITAS, Manuel de. Roteiro de variações, entrevista com Manuel de Freitas. [Entrevista concedida a] Cleber Araújo Cabral e Sérgio Henrique da Silva Lima. **Em tese**, Belo Horizonte, v.20, nº 3, p. 250-257, set-dez, 2014.

FREITAS, Manuel de. **Ubi sunt**. Juiz de Fora: Macondo, 2019.

FREITAS, Manuel de. Não antevejo um grande futuro para a poesia, entrevista com Manuel de Freitas. [Entrevista concedida a] Carolina Anglada, Célia Pedrosa, Fabiano Calixto e Laís Araruna de Aquino. **Ouriço**, Juiz de Fora, v.1, p. 76-87, 2021.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffer. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HELDER, Herberto. **Os passos em volta**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

LEAL, Felipa. **A cidade líquida**. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

PEDROSA, Celia *et alli*. (org). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.



## IMAGENS

GAMEIRO, Alfredo Roque. **Rua do Arco do Marquês d'Alegrete**, 1910. Pintura. Aquarela. Dimensões: 400x563 cm. Disponível em: <https://picryl.com/media/roque-gameiro-rua-do-arco-do-marques-do-alegrete-aguarela-c114ea> Acesso em: 26/08/2024

MANTA, Abel. **A Leitura** - Grupo do Consultório do Professor Francisco Puli-do Valente, 1955. Pintura. Óleo sobre tela. Dimensões: 151x181 cm. Disponível em: <http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?sugestao=1&ns=216000&i-d=1028&museu=2> Acesso em: 26/08/2024

SALGADO, Veloso. **O sufrágio**, 1913. Pintura. Óleo sobre tela. Dimensões: 258x339 cm. Disponível em: <https://www.museudelisboa.pt/pt/colecoes/pintura/cidade-de-lisboa-elege-sua-primeira-vereacao-o-sufragio> Acesso em: 26/08/2024

SANTOS, Mariana Duarte. **Neighbours**, 2021. Pintura, tinta acrílica para exterior. Disponível em: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/> Acesso em: 26/08/2024.

SANTOS, Mariana Duarte. **Memórias da invasão**, 2021. Pintura, tinta acrílica para exterior. Disponível em: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/> Acesso em: 26/08/2024.

SANTOS, Mariana Duarte. **A leitura**, 2021. Pintura, tinta acrílica para exterior. Disponível em: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/> Acesso em: 26/08/2024.

*Recebido para avaliação em 27/11/2024.  
Aprovado para publicação em 10/02/2025.*

## NOTAS

1 Doutoranda em Literatura Comparada no programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestra em Estudos Literários- subárea em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, com bolsa CNPq, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente, atua como professora substituta no setor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-7537-9697>

2 Criada em 1995, a Gebalis, é uma empresa de promoção do desenvolvimento local que tem como objetivo a gestão de imóveis de habitação municipal. Pretende assegurar uma política de gestão integrada, que visa à administração dos bairros, a qualidade de vida das populações residentes e a conservação do patrimônio nas localidades em que atua.

3 A exposição de fotografia Dutch Masters Re-visited, ocorreu em 2020 no Museu de Amsterdã, onde foram recriados quadros do 'período dourado' (séc. XVII e XVIII) da pintura holandesa, com figuras da atualidade multicultural da sociedade holandesa, de modo a destacar a ideia dos invisíveis do passado, dando-lhes visibilidade nos dias de hoje, a partir de obras clássicas, sublinhando a importância da valorização do patrimônio municipal e da descentralização da oferta cultural no espaço público.

4 No original: Totalité d'effet, concentration, gratuité, intensité: autant d'expressions qui nous confirment dans l'idée que le poème est un monde clos, fermé sur soi, se suffi sant à soi-même, et en même temps une sorte de bloc irradiant, chargé, sous un faible volume, d'une infinité de suggestions, et capable d'ébranler notre être en profondeur. Cet univers, comme toute oeuvre d'art, est un univers de relations.



# A MODERNIZAÇÃO DA ARTE TEATRAL NO SÉCULO XIX EM LIVRETOS PARA PORTUGAL E BRASIL

## THE MODERNIZATION OF THEATRICAL ART IN THE 19TH CENTURY IN BOOKLETS FOR PORTUGAL AND BRAZIL

*Maria Helena Werneck<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

O artigo analisa três folhetos da coleção oitocentista Biblioteca do Povo e das Escolas, sob a perspectiva editorial de um projeto de Propaganda de Instrução para Portugueses e Brasileiros, publicados pelo editor David Corazzi, referente às artes da cena com os títulos **A Arte no Teatro**, **Arte Dramática** e **Manual do Ensaíador Dramático**. Os dois primeiros escritos por um artista plástico e cenógrafo — Manoel de Macedo — e o terceiro de autoria de um ensaiador e professor — Augusto de Melo. Reeditados pela Editora da Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2022, com organização e notas do Professor Walter Lima Torres Neto, prefácios de Guilherme Felipe, pesquisador português, e com posfácios de professores brasileiros, os volumes abrem novas possibilidades para práticas da historiografia do teatro que se debruçam sobre os inevitáveis contatos dos palcos portugueses e brasileiros no século XIX e início do XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro português. Teatro Brasileiro. Biblioteca do Povo e das Escolas

## ABSTRACT

The article analyses three pamphlets from the 19th-century collection Biblioteca do Povo e das Escolas, from the editorial perspective of a project promoting Instruction for Portuguese and Brazilians, published by editor David Corazzi. These pamphlets, related to the performing arts, are titled **Arte no Teatro** (The Art of Theatre), **Arte Dramática** (Dramatic Art), and **Manual do Ensaíador Dramático** (The Dramatic Director's Manual). The first two were written by an artist and set designer, Manoel de Macedo, and the third by a director and teacher, Augusto de Melo. Republished by the Federal University of Paraná (UFPR) Press, in 2022, with organization and notes by Professor Walter Lima Torres Neto, and with prefaces by Portuguese researcher, Guilherme Felipe and afterwords by Brazilian professors, these volumes open new possibilities for theatre historiography practices, exploring the inevitable exchanges between the stages of the two countries in the 19th and early 20th centuries.

KEYWORDS: Portuguese Theatre. Brazilian Theatre. Biblioteca do Povo e das Escolas

## O CONTEXTO TEATRAL NA CHEGADA DOS LIVRETOS PORTUGUESES AO BRASIL

Estamos da década de 1880 e o esforço civilizatório e democratizante em diferentes áreas do conhecimento, destacado por toda a coleção de folhetos da Biblioteca do Povo e das Escolas, abre-se, no caso das artes da cena, para uma tentativa de profissionalização de artistas e de renovação estética, o que amplia a ideia recorrente na historiografia do teatro segundo a qual a herança teatral portuguesa esteve, na origem, no início do século XIX, não apenas a serviço da propagação de uma cena comprometida com a estrutura artística e familiar das companhias teatrais mas também com um “atropelado repertório” apresentando as bases de um teatro popular ou de um teatro real que, embora distante das obras dramáticas de grandes escritores, criavam expressivas conexões com o público<sup>2</sup>.

Ao longo, portanto, dos Oitocentos, a presença de bons atores portugueses nos elencos dos teatros de cidades como o Rio de Janeiro é frequente, ainda amparada em alguma restrita base familiar, evoluindo para um esforço de atualização de repertório e de atuação cênica na década de 1850, quando surge o Ginásio Dramático com o projeto de introduzir repertório da comédia de costumes de origem francesa, tendo à frente Furtado Coelho, um diretor e ator egresso dos teatros lisboetas. Na experiência de renovação, representada pelo Ginásio Dramático, entre os anos 1850 e 1860, incluíam-se no novo repertório criações de autores portugueses, como Mendes Leal Jr., Augusto César de Lacerda e Ernesto Biester, afinadas com as tendências francesas<sup>3</sup>.

Outra vertente de estudos das relações entre o teatro em Portugal e no Brasil vem se concentrando no estudo de turnês que, sob diferentes configurações de elenco, de repertório e de modos de produção de espetáculos, partem de Lisboa com destino a cidades do litoral brasileiro e mesmo a cidades de províncias. Inseridas no empreendimento das rotas comerciais de teatro, as turnês teatrais receberam de campo historiográfico recente, principalmente daquele denominado Histórias Globais do Teatro, uma visada produtiva que descreve a constituição de esferas públicas transnacionais de teatro, avaliando o modo como artistas estrangeiros participam da expansão da vida cultural e econômica dos países que visitam e, assim, experimentam, com inserção translocal em situações políticas<sup>4</sup>, os propósitos de angariar lucros e monetizar sua arte<sup>5</sup>.

Na passagem dos séculos, as crônicas teatrais de João do Rio e dois exemplares de sua obra dramatúrgica oferecem faces inéditas para se analisar de que modo o escritor e jornalista percebia a relação entre o teatro dos dois países como um modo de, não apenas alavancar a inserção de criações dramatúrgicas em escala transnacional, mas também de criar, em palcos brasileiros, modos de sobrevivência do teatro português em novos tempos da colonialidade<sup>6</sup>.

Neste amplo espectro de possibilidades de estudo das relações transatlânticas entre os teatros dos dois países, a publicação dos folhetos em Portugal aponta para a inserção da linguagem teatral em movimento de modernização da arte pelo realismo. Ao chegarem ao Brasil os folhetos encontram, após a experiência do Ginásio Dramático, um quadro refratário a essa via de experimentos renovadores, mas oferecem forte testemunho de que ainda haveria algo a compartilhar entre artistas dos dois lados do Atlântico.

## OS LIVRETOS E A ARTE REALISTA EM PORTUGAL

Em texto que abre um dos primeiros números de **O Ocidente**, Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro, no ano de 1889, Gervásio Lobato expressa, na coluna “Crônicas Ocidentais”, uma boa dose de otimismo sobre a cena teatral portuguesa daquele final de década:

Há muito tempo que não havia em Lisboa uma época teatral como estamos atravessando. Como já outro dia notamos, o público tem concorrido este inverno excepcionalmente aos teatros, e ao mesmo tempo que nas salas de espetáculos se dá essa boa exceção aos empresários, de uma boa afluência de espectadores, lá dentro dos palcos dá-se uma exceção muito notável e de muito bom agouro para a literatura portuguesa, uma grande afluência de obras originais.

Parece que no nosso teatro se está operando um grande renascimento.<sup>7</sup>

O cronista saúda as obras originais sem deixar de apontar a diferença em relação às obras dos franceses de grande nomeada que são encenadas nos palcos do país. Os espetáculos portugueses são “peças ensaiadas *à la diable*, porque as condições muito restritas de nosso meio teatral não permitem

ensaiar as peças com o apuro, o vagar, o rigor com que se ensaiam em França e nem o autor dispõe de meios artísticos, cenográficos e de mise-en-scène”. Ameniza, no entanto, o prejuízo da comparação, ao afirmar: “mas a maior parte dos originais portugueses não sairá muito magoada desse confronto”<sup>8</sup>.

A percepção de um período promissor para o teatro em Portugal já aparecia dez anos antes em caricatura de Raphael Bordalo Pinheiro, publicada no último número de 1879 do **Jornal António Maria**, anunciando a festa artística do ator Ribeiro no Teatro da Trindade, em Lisboa<sup>9</sup>. O ator em primeiro plano, de corpo inteiro e vasta cabeleira ondulada, segura farto ramo de folhas de louro. Em torno de sua imagem central, estão dispostas oito pequenas figuras de personagens de seu repertório. Na legenda, Bordalo explica porque admira o ator: “Assim como d’um grão, no dizer d’um poeta, pôde sair uma floresta, da cabeça d’este ator sai uma floresta de tipos, que nós todos temos aplaudido e continuaremos”<sup>10</sup>.

A valorização dessa forma de composição de personagens em tipos está novamente apresentada em bela aquarela de Bordalo Pinheiro que foi oferecida ao autor teatral e cronista Gervásio Lobato, citado acima, pelo elenco do espetáculo **O Comissário de Polícia**, “em noite de récita que lhe foi dedicada”. O texto da revista **O Ocidente** elogia o trabalho do caricaturista, como se também olhasse para a cena teatral: “a verdade com que estão desenhados aqueles tipos, e pela graça e originalidade com que está composto o desenho”<sup>11</sup>.

Além da menção da crítica teatral, percebe-se uma constante atenção a personagens da vida portuguesa nas colunas “Tipos de rua”, publicadas em jornais ilustrados<sup>12</sup>, através de imagens que já haviam conseguido certa consagração popular no **Álbum de Costumes Portugueses**, editado em 1888 por Manoel de Macedo com Bordalo Pinheiro e Roque Gameiro<sup>13</sup>. Em desenhos e aquarelas, em criações literárias e dramatúrgicas há, portanto, a demanda de um olhar à realidade atravessando o teatro (com as comédias realistas e os primeiros dramas naturalistas), a literatura, que percebe o Realismo como uma nova expressão de Arte (com Eça de Queiroz, Antero e Camilo Castelo Branco no comando)<sup>14</sup>, indo, também, impregnar as artes plásticas, especialmente através da pintura do Grupo do Leão<sup>15</sup>, responsável pela 1ª Exposição de Quadros Modernos, em 1881 e por mostras seguintes, com regularidade até 1888-1889, “cuja ação faz o naturalismo penetrar na arte portuguesa”, segundo José Augusto França<sup>16</sup>.

Essa onda modernizadora realista, que passava a exigir uma prática diferenciada da arte teatral com mais apuro técnico e melhor preparo de seus artistas, vai contagiar tanto a cena dos teatros públicos, quanto a cena dos teatros particulares em que se apresentavam atores reconhecidos e aqueles em início de carreira<sup>17</sup>. Segundo o pesquisador Gustavo Felipe, percebe-se, desde a metade do século XIX, uma pujante dinâmica teatral em que se destacam as sociedades artísticas de atores em itinerância por províncias e colônias, o que acabará “por motivar uma produção artística e dramática amadora

local” (Felipe, 2017, p. 171). Além disso, a migração interna de grupos em direção à capital faz as casas do centro da cidade crescerem (Felipe, 2017, p. 171). Estaria configurado, segundo o historiador, um populismo teatral, alimentado sobretudo pelos teatros-barracas de feira que, aos poucos, vão incorporando textos das companhias de repertório (Felipe, 2017, p. 173).

Impressionante, ainda, teria sido, segundo Felipe, a presença de uma rede de teatros tornados públicos (Teatro Dona Maria II, Teatro da Trindade, Teatro da Rua dos Condes, Coliseu dos Recreios, Ginásio Dramático, entre outros) que se somavam ao número significativo de vinte e cinco teatros particulares em Lisboa e outras cidades, quantitativo que leva o pesquisador a afirmar: “a atividade teatral preenchia o cotidiano das cidades provinciais (Felipe, 2017, p. 173), além de engendrar movimento editorial para abastecer o repertório dos grupos amadores e dos teatros da Corte)<sup>18</sup>. Tal interesse iria, portanto, mover a demanda por conhecimentos estéticos e técnicos sobre a arte teatral.

Uma vez mais, a imagem da floresta, agora representativa da vida social, reaparece, acoplada a certa genealogia da *mis-en scène* moderna em Portugal no século XIX. Augusto de Mello afirma: “Implantada definitivamente a árvore da liberdade no solo português, prospera a nação e medram as artes à sua sombra frondosa. O teatro desenvolve-se, Almeida Garret, escrevendo o Frei Luiz de Sousa, consegue levantar da decadência o teatro português e com pulso firme imprime ao drama forma enérgica, humana, grandiosa” (Mello, 2022, p. 75). A despeito de notar na última década do século “um período de crise” em decorrência da necessidade de renovação de elementos artísticos, Melo ressalta que o jogo cênico, a ciência do ensaiador atingiu e mantém entre nós progresso definido” (Mello, 2022, p. 76).

A citação otimista está registrada no livreto **Manual do Ensaaiador Dramático**, de autoria de Augusto de Melo (1890), integrante do conjunto de 237 volumes da Coleção Biblioteca do Povo e das Escolas, Propaganda de Instrução Pública para Portugueses e Brasileiros, iniciativa do Editor David Corazza<sup>19</sup>. Além do livreto assinado por Mello, o projeto de recente edição brasileira oferece à leitura do público do nosso século outros dois pequenos volumes, **A Arte no Teatro** (1884) e **Arte Dramática** (1885), de autoria de Manuel de Macedo. São obras oitocentistas que mereceram reedição original, organizada pelo pesquisador Walter Lima Torres Neto e publicada na Coleção Dramas e Poéticas da Editora da UFPR, em 2022.

Na estrutura da reedição brasileira recente os textos originais dos artistas do teatro oitocentista português se fazem acompanhar não apenas de esclarecedoras notas editoriais, mas também de magníficos prefácios, assinados pelo historiador Guilherme Felipe, autor de ampla pesquisa sobre o teatro em Portugal no século XIX, que apresenta cada autor com detalhes de sua biografia e formação teatral, da sua inserção no ambiente da cultura teatral da época, além de seu compromisso em ampliar o preparo de artistas com conhecimentos histórico e técnico sólidos, criando alternativas em rela-



ção ao horizonte de aprendizagem que, até então, conformava-se apenas ao cotidiano de ensaios das companhias e a algumas incursões no aprendizado ofertado pelo Conservatório Dramático de Lisboa.

O projeto da edição brasileira dos livretos oitocentistas torna claras as artes de um saber fazer orientado por gêneros dramáticos, segundo o pesquisador que, em texto da Nota Editorial, chama a atenção para a forma através da qual os textos da Coleção fornecem “padrões imaginários de uma convenção teatral”, que não só consolida a tradição da frontalidade teatral, mas também cria opções de recepção que valorizam o gosto do público e de seus agentes criativos. Essa dimensão alargada de uma arte que vai em direção a diferentes audiências explica, segundo o historiador e prefaciador Guilherme Felipe, a “pujante dinâmica teatral” dos Oitocentos em Portugal e que, de certo modo, também seria possível identificar no Brasil. Tal como em Portugal, haveria aqui um público ávido por conhecimentos de amplo espectro — da Astronomia à Agronomia — que a Coleção de opúsculos proporcionava, abrindo novos direcionamentos para o ideal de uma educação laica e pública acessível a todos.

Os Prefácios dos volumes da edição recente são assinados pelo ator e historiador Guilherme Felipe, citado acima, que, além de dados biográficos sobre a formação teatral dos autores dos opúsculos, revela como, no século XIX, ter um membro familiar na carreira ou um mestre afamado é um primeiro passo que se completa na relação mestre e discípulo, instalada a partir da convivência em elencos de teatros públicos da capital portuguesa. A especialização em funções definidas no palco completa-se com um alargamento de papéis sociais como o de professor no Conservatório, como acontece com Augusto de Melo, e uma intensa participação em periódicos da época, seja sob a forma de artigos, seja através de desenhos especialmente criados para a ilustração de páginas jornalísticas, como é o caso de Manuel de Macedo, artista plástico que, durante anos, exerceu o ofício de pintor de teatro, já então identificado como cenógrafo, passando a perceber a materialidade da cena como decisiva para a recepção dos espetáculos. A consequência desse reposicionamento é o surgir de uma nova forma de autoria que se processa na teatralização do material escrito. Nos Prefácios do historiador de teatro, dá-se, ainda, ao leitor perceber a vida teatral da segunda metade dos oitocentos e inícios do século XX em Lisboa: desfilam aos nossos olhos algumas figuras populares e respeitadas como José Carlos Santos, Emília Adelaide, Taborda, Souza Bastos, Eduardo Garrido, além de se oferecerem ao nosso interesse os modos de contratações de artistas e as ocorrências de mobilidade de empresários, que fazem e desfazem elencos e arregimentam artistas para novas temporadas.

Os opúsculos reeditados pela UFPR abrem, ainda, aos artistas e pesquisadores dos dias atuais a possibilidade de, se assim desejarem, encontrar a arte da cena do século XIX português através de registros visuais disponíveis em periódicos digitalizados da Hemeroteca de Lisboa. No número 10 da Revista **O Ocidente**, do ano de 1878, estão publicados três

desenhos de cenários (“vistas fantasiosas”) e alguns figurinos da opereta fantástica **Viagem à Lua**, com música de Offenbach e tradução de Eduardo Garrido, que estreara no Teatro da Trindade de Lisboa e encantara o crítico da revista<sup>20</sup>. Em outro número de **O Ocidente**, o de número 8, também de 1878, um desenho de Manuel de Macedo retrata os dois chefes da Expedição Geográfica Portuguesa à África Austral, Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens. Mais adiante, na página 61, está o esboço “A Serração da Velha”, para a seção Antigos Costumes Portugueses. No número 7, também de 1878, encontra-se outro trabalho de Manuel de Macedo denominado Paisagem da Serra da Estrela, prenunciando a pintura de paisagens, gênero importante nas décadas finais do século XIX<sup>21</sup>. O artista desenhou, ainda, figurinos para espetáculos de diferentes gêneros, como para **O Tição Negro**, em 1902, “farsa lírica”, de autoria de Augusto Machado, inspirada em Gil Vicente, no ano em que se celebravam 400 anos de **O Auto da Visitação**, que estreou no Teatro Avenida com a Companhia Sousa Bastos<sup>22</sup>. São também de seu traço desenhos de figurinos para textos dramáticos com personagens históricos e da comédia musical **Peraltas e Sécias**, de Marcelino Mesquita<sup>23</sup>.

A perspectiva de quem constrói visualmente o espetáculo, portanto, predomina em **A Arte do Teatro**. Depois de uma introdução histórica, sucedem-se capítulos sobre “Construção e maquinismos do Palco cênico; mutações etc”; “Cenário e cenografia”; “Iluminação”; “Disposição do cenário. Artíficos e Ilusões Cênicas”; “Guarda-roupa”; “Caracterização, Cabelos; barbas etc”. O livreto se fecha com dois breves capítulos: “Elaboração Cênica (*mise-en scène*). O ensaiador. Os ensaios” e um outro, bastante original, intitulado “As artes cênicas sob o ponto de vista econômico”, no qual, depois de apresentar aspectos do financiamento de teatros das capitais europeias, das óperas e do teatro de declamação, analisa os subsídios para as óperas do Teatro São Carlos e para o Teatro D. Maria II, os mais elevados, expressando a sua perspectiva inconformada sobre remuneração do artista plástico e sobre as formas de reaproveitamento da arte do pintor do palco:

Entretanto, a cenografia em Portugal é paga mais como trabalho de ofício do que como produção artística; 200\$00 réis é o preço máximo e raras vezes concedido à pintura de uma cena de teatro.

(...) aproveitam-se até onde é possível os recursos que oferece o espólio já existente; algumas das decorações antigas são acomodadas por leve alterações ou retoques ao novo espetáculo; as que por terem caráter restrito, se consideram inutilizadas, são transportadas à oficina de pintura para serem lavadas à cola quente, aparelhadas e pintadas de novo — e assim às vezes o céu passa a ser o inferno, o palácio converte-se em choupana. (Mello, 2022, p. 127)

O pesquisador Gustavo Felipe explica no prefácio a conjuntura positivista na qual se desenvolve o artista Manuel de Macedo. Citando intelectuais como Ramalho Ortigão e Teófilo Braga, que defendem a arte,

“como condição inerente à natureza humana, progressiva e terna”, o historiador mostra a filiação de Macedo à percepção de que “o teatro continua ser o grande meio civilizador, próspero, formador de gosto, de hábitos, e uma forma essencial de comunicação e sociabilidade”. Enfatiza, ainda, a maneira como “a defesa do realismo em cena, através do estudo laborioso da observação da realidade, transmuta o conceito de cenografia, enquanto modelo idealista, falsificador da natureza, em modelo verista, fundado na observação da natureza” (Felipe, 2022, p. 33).

Assim, se há um progresso nas artes cênicas, há também, em seu conjunto, um elemento novo que Macedo designa como “arte teatral”. Ainda segundo o prefaciador, o cenógrafo “vai mais longe na sua modernidade”, porque supera a ideia de que o teatro se iguala à pintura como artes representativas, avançando para a compreensão do espetáculo como acontecimento cênico, “que exige elaboração rigorosa e uma consciência crítica por parte de profissionais e espectadores, os verdadeiros destinatários da obra” (Felipe, 2022, p. 34). Legitima-se, em **A arte do teatro**, não só o estatuto da cenografia como arte, mas também “o estatuto de espectador”, que segundo Guilherme Felipe, precisa avançar na avaliação estética e torna-se mais do que a repetição da opinião publicitada uma opinião publicada (Felipe, 2022, p. 35). Essa rotação em direção à opinião independente do espectador necessita, portanto, de informação, que os livretos cuidavam de impulsionar.

Em **A Arte Dramática**, Macedo volta-se para a transformação da arte de representar nas épocas mais modernas, a partir do Renascimento. Deixa de lado a cronologia para se fixar em figuras de atores e práticas de atuação que tiveram lugar em países como: França, Grã-Bretanha e Estados Unidos, Alemanha, Suécia e Dinamarca, Itália, Espanha e Portugal. Há, nesse capítulo, uma intervenção cuidadosa do Editor, que inclui breves, mas preciosas informações sobre atores e atrizes citados pelo autor. Percebe-se que, no ponto de vista de Macedo, há uma hierarquia entre os “gêneros bastardos, o espetáculo pelo espetáculo”, porque se está à procura das obras que “deram um grande passo para o realismo”. Interessante neste painel histórico é a atenção dada por Macedo à formação da arte em instituições de ensino, marcando diferenças, por exemplo, entre a França (o Conservatório Dramático) e a opção inglesa, que não contempla um teatro normal, embora seja em cursos das universidades, que se ensine oratória e recitação. Já na Alemanha, salienta a existência de escolas dramáticas de ensino técnico, sendo “a profissão do ator bastante considerada, tanto já se vê, quanto o permite a organização aristocrática do país” (Macedo, 2022a, p. 57). Em relação à Itália, ressalta “a notoriedade dos grandes dotes dos atores italianos, o seu grande gênio imitativo, a aptidão plástica e o arrojo com que sabem impor ao público esses pormenores extraordinários da verdade material” (Macedo, 2022a, p. 59). Sobre a vizinha Espanha, que tem uma escola de declamação agregada ao Conservatório Real em Madrid, observa que, depois do cultismo retórico do século XVIII, grande influenciador “da falsidade artística na declamação espanhola” (Macedo, 2022a, p. 60), o romantismo tomou conta dos palcos. A ausência de um repertório atualizado no país dificulta “as concessões feitas ao realismo cênico”.

Em relação a Portugal, não há condescendência por parte de Macedo, já que no país predominam práticas do século XVIII, embora ao longo do século XIX destaquem-se a presença e a influência de Émile Doux e de “um teatrinho modesto, quase uma sociedade de curiosos”. Trata-se do Ginásio Dramático, no qual se distinguiu um grupo de atores notáveis: “Moniz, Taborda, cujo talento classifica como o verdadeiro mestre do realismo na cena portuguesa; Isidoro, comediante de vastos recursos, modelo no cômico característico; Santos, mestre na alta comédia” (Macedo, 2022a, p. 66).

No capítulo sobre “A arte de representar”, o autor do opúsculo valoriza a preparação técnica que deve correr paralelamente à educação moral e intelectual com atenção para História, Geografia e Etnologia, de cujos estudos tirará proveitos “para a concepção moral e física dos variados papéis que tiver de desempenhar”, assim como será fundamental “observar obras de arte e folhear publicações artísticas de valor real” que “poderão contribuir para o aperfeiçoamento de suas noções estéticas e artísticas, indispensáveis para o desenvolvimento dos caracteres que haja de interpretar” (Macedo, 2022a, p. 71).

Esse horizonte alargado parece se contrair quando o autor se torna inteiramente pragmático e introduz uma condição para a formação do ator — a escolha de uma especialidade em que se divide a arte de representar. Aqui entram em combinação fatores como dotes iniciais e os recursos físicos do ator. O passo seguinte é apresentar em dois quadros a classificação ou os gêneros dos papéis para Atores e Atrizes, no Drama, na Tragédia além de na Comédia (Macedo, 2022a, p. 72). No entanto, em breve aviso, Macedo preconiza “alargar a escala de seus trabalhos; as especialidades demasiado restritas tendem por vezes a encaminhar o ator para a rotina e o maneirismo” (Macedo, 2022a, p. 73).

Ao apresentar exigências de habilidades como “A dicção, as inflexões, a articulação, a recitação etc — O ouvido”, que desenvolverá em minúcias nas páginas do livreto, Macedo não perde a oportunidade de fazer o seu credo a favor do realismo cênico “a interpretação artística da verdade”, aconselhando o ator a jamais perder de vista esta importante regra, que lhe indica o ponto de partida tanto da dicção como da ação teatral, “regra que lhe aponta para o limite que as suas faculdades imitativas não devem em caso nenhum transpor” (Macedo, 2022a, p. 76).

Nas partes seguintes; “Jogo de cena; mímica; ação; ademanes”, Macedo introduz a exigência da “observação constante do natural”, além de anunciar uma perspectiva diferente das especialidades, quando enfatiza: que um “pecúlio de estudo, ajudado pela intuição educada, permitir-lhe-á determinar com exatidão quantidade inúmera de personalidades distintas” (Macedo, 2022a, p. 82). Todos os requisitos da atuação: o andar, as atitudes, a gesticulação: os braços, as mãos, o gesto fluem para a percepção “dos limites que a arte impõe na cena ao realismo”. Evita-se imitar “certos atores, pouco inteligentes ou mesmo estudiosos, que adotam para uso ordinário, um nú-

mero determinado de tipos convencionais, aos quais aplicam sucessivamente aos papéis que vão assumindo, tornando ao primeiro quando esgotem o último e, assim sucessivamente” (Macedo, 2022a, p. 91). O autor do livreto é severo em relação ao comodismo da especialidade ou dos tipos convencionais, propondo, em sentido contrário, a ampliação de expectativas: “deve ser preocupação constante no ator o introduzir na criação de seus papéis a máxima variedade; cada uma das individualidades por ele assumidas deve ser, quanto possível, o mais completa, harmônica, e coerente nos pormenores mais insignificantes” (Macedo, 2022a, p. 91).

Ao sintetizar os avanços previstos por Macedo na arte do teatro, o prefaciador aventa a hipótese de haver aproximações possíveis entre o teórico e artista português e Stanislavski. Segundo Guilherme Felipe, Macedo advoga o rigor na composição do papel, adequado à especificidade dramática, e nunca às conveniências do ator, furto da indisciplina (Macedo, 2022a, p. 28). A busca do “gesto simples” e nem por isso menos criativo, na visão do historiador, é, para Macedo, a decorrência de maturidade artística. Por isso, o cenógrafo aconselha: “Não se desconsola por isso o ator; [...] volte com assiduidade ao estudo[...]. Cumpra-lhe mormente revestir-se de paciência e perseverança. Roma não se fez n’um dia (Macedo, 2022a, p. 29).

O volume de autoria de Augusto de Mello, já referido acima, intitulado **Manual do Ensaíador Dramático**, apresenta uma defesa vigorosa desse “funcionário” do teatro, “cargo relativamente obscuro e inglório pela circunstância de não estar quem o exerce em contato direto com o público, é, entretanto, cargo em que abundam pesadas responsabilidades” (Mello, 2022, p. 41). O desagravo ao ensaiador completa-se com o conceito de *mise-en-scène*, necessária para fazer brotar a arte que atua “mais poderosamente sobre os sentidos” (Mello, 2022, p. 43), dessa forma, cumprindo a missão de “completar o que o autor dramático escreveu” (Mello, 2022, p. 43). Não se trata para Mello de total submissão, mas de colaboração valiosa, nem sempre inteiramente compreendida pelos autores em Portugal no século XIX.

Como nos demais livretos sobre teatro, recentemente reeditados, há a deliberada intenção do autor de fornecer informação histórica ao leitor. A linha do tempo desenrola-se do teatro na Grécia aos mistérios medievais e renascentistas, em que se inclui, ainda, o “tempo dos pátios” e das farsas e demais variações do gênero cômico, para se aproximar do teatro do centro da Europa, em que a *mise-en-scène* adquire um esplendor fabuloso (Mello, 2022, p. 64). Em relação ao teatro português, Augusto de Mello, ao defender a obra de António José da Silva, condenado à morte pela Inquisição “em pleno vigor da mocidade”, posiciona-se sobre a presença dos jesuítas que “deixou fundos vestígios” não só o costume da censura, mas as oratórias, adaptação dos mistérios à cena moderna, destinadas a “atuar nas crenças supersticiosas e ingênuas das multidões”. Depois de menções ao teatro espanhol e a Shakespeare, aproxima-se do século XIX em Portugal, onde, segundo Mello, “cometiam-se verdadeiros crimes de lesa-pátria”, situação cuja presença da companhia do francês Émile Dour, teria verdadeiramente transformado.



A partir dessa introdução histórica, Mello detalha com grande didatismo sua compreensão das etapas do trabalho de *mise-em-scène*, que se inicia com a escolha do cenário, de modo a haver tempo para os preparos do cenógrafo, tudo produto de um estudo minucioso, cujo conjunto tem por fim reproduzir fielmente uma época num determinado meio” (Mello, 2022, p. 78), não deixando de lado o humor ao comentar certa prática comum: “Aglomeração de mobílias ou de adereços cênicos” que, “além de embaraçar o movimento dos atores, comunica à cena o aspecto de um armazém de estofador” (Mello, 2022, p. 79), nem a reflexão teórica mais apurada:

Jamais deve esquecer que a cena é um quadro, cujo elemento principal de composição é constituído pelas figuras; e, portanto, os acessórios não absorverão em caso algum o olhar do espectador em prejuízo da importância das mesmas figuras. (Mello, 2022, p. 79)

Os tópicos seguintes abrangem: a distribuição de papéis, a prova da peça (primeira leitura do texto da peça), ensaios de marcação (manuscrito da peça e a maquete da cena em confronto) também denominado trabalho de gabinete. Acrescenta ao conjunto os cuidados necessários à composição de personagens, como atenção à idade, temperamento, educação, classe social, época. Tudo irá desembocar nas marcações, onde se estabelecerá o jogo cênico. Augusto de Mello revela a compreensão meticulosa da tarefa do ensaiador no teatro do século XIX, principalmente a partir da distribuição geométrica do espaço em linhas, quer se trate de cena fechada, quer de cena aberta. Para ambos os casos, apresenta gráficos e explica-lhes a função. Parte interessante do **Manual** refere-se à ação do ensaiador sobre o trabalho do ator e os expedientes para “trazer ao bom caminho a ovelha tresmalhada”. Tais expedientes vão da discussão, admoestações enérgicas à ironia sem que falte por parte do ensaiador “a verdadeira correção e a restrita urbanidade” (Mello, 2022, p. 51). Completando os ensinamentos, dedica-se aos “Ensaaios de figuração, coro, comparsas”, ampliando a ação do ensaiador para o trabalho na ópera e no teatro musicado. O manejo do ensaiador se estende até o ensaio de apuro e o ensaio geral.

Lamenta-se, no entanto, o especialista em seu **Manual**: se tantas e tão complexas tarefas cabem ao ensaiador — do professor de gramática e de elocução, “crítico de arte e arqueólogo, intendente de polícia, juiz de paz e até às vezes, infelizmente... bombeiro involuntário” —, ele permanece, no teatro do século XIX, um “artista obscuro”, não só “porque a sua individualidade desaparece logo que a peça começa a ser do domínio público”, mas também porque é modestamente remunerado (Mello, 2022, p. 116).

No Prefácio que dedica ao **Manual do Ensaiador**, o historiador Guilherme Felipe aproxima os autores dos volumes de teatro da Coleção da Biblioteca do Povo e das Escolas, apontando que todos pretendem “sustentar no último quartel de Oitocentos uma sociologia do espetáculo, uma cultura de especialização profissional, uma nova pedagogia e didática de escola de arte dramática realista, em suma, uma “ciência” do teatro enquadrada

nas ciências sociais e humanas” (Mello, 2022, p. 32). Os ensaiadores e os artistas da cena que escrevem os livretos percebem a sua menor dimensão de reconhecimento, em relação a autores e atores, como uma licença para estabelecer padrões novos de rigor técnico e artístico: disciplina, mediação, apuro estético do quadro de cena. Essa busca dá-lhes autoridade e a percepção da tarefa em relação à instrução pública.

Sem uma escola de arte dramática na segunda metade do século XIX, e tendo como principal referência de estudo **As Lições Dramáticas**<sup>24</sup>, de João Caetano, de 1862, é possível que o público leitor brasileiro, especialmente os artistas do palco, tenha acolhido os livretos com curiosidade e interesse. Os vários elencos dos teatros da Corte do Império, das capitais das províncias e cidades do interior, além dos inúmeros grupos amadores sediados nessas cidades, foram, possivelmente, escolhidos pelo editor Corazzi como alvo da empreitada de divulgação de certa modernização da prática da arte teatral.

Não é para esquecer a recepção dos intelectuais brasileiros da época a um dos autores dos livretos. O pesquisador e editor Walter Lima Júnior Neto narra no volume **Manual do Ensaaiador Dramático**, que Augusto de Mello, em 1910, em turnê com a Companhia do ator Carlos Santos nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, é convidado a ministrar aulas na Escola Dramática Municipal<sup>25</sup>, já que o chefe da Companhia recusara o convite. Na cadeira, que seria ocupada mais tarde pelo ator Cristiano de Souza e pelo empresário e ensaiador Eduardo Victorino, ambos portugueses, Macedo chega a ministrar algumas aulas. Quando retorna à Lisboa, reúne sua experiência e escreve **O Teatro no Brasil** percebendo certa modernidade na cidade no início do século, como o controle da febre amarela e a reestruturação urbana de Pereira Passos, que faz emergir a beleza do Teatro Municipal (Mello, 2022, p. 11).

A abertura para o mercado do Brasil, pensada nos oitocentos com a criação do selo “Propaganda de Instrução para Portugueses e Brasileiros”, está redimensionada e atualizada contextualmente na edição dos livretos para o século XXI, na medida que o Editor decide incluir em cada volume um Posfácio de autoria de especialistas de universidades de São Paulo, Rio de Janeiro e do Rio Grande do Norte, abrindo-se, dessa forma, a perspectiva de se gerarem confrontos e comparações entre os teatros nos dois países.

Os textos de autoria de pesquisadores brasileiros, ao final dos livretos, fornecem elementos para a compreensão de um ambiente integrador e promotor de conciliação entre Portugal e a ex-colônia, que se tornara Império, instalando-se como modelo bem sucedido para processos de colonização em África ao longo do século XIX e inícios do século XX, para, depois, sofrer abalos com os embates antilusitanistas a partir da proclamação da República e a expulsão de D. Pedro II e a família. Além disso, as visadas dos historiadores dão a perceber como, no teatro brasileiro, iniciativas modernizadoras podem ter duração curta, como a presença do ensaiador Émile Doux, vindo diretamente de Lisboa, na cena dos teatros da capital do Império (texto da

especialista na trajetória do artista, a pesquisadora Elizabeth Azevedo), como, também, a erupção da escrita de dramaturgia e de novos modos de atuação cênica com pendores realistas e naturalistas, apresentadas na cena do Ginásio Dramático (síntese do historiador João Roberto Faria).

Ao contrário de alguns ímpetus modernizantes, há no teatro brasileiro do século XIX tradições alongadas no tempo, que impõem padrões, muitas vezes anacrônicos, ao trabalho do ator, como a manutenção da especialidade dos *emplois* na prática da atuação brasileira (texto concebido pelas professoras Angela Reis e Monize de Oliveira). A permanência dessa tradição fixa padrões refratários a novos perfis de personagens que habitam a sociedade burguesa moderna e novos métodos de preparação do ator, experimentados por ensaiadores afeitos aos ventos europeus. Assim, a janela aberta para o Teatro Brasileiro nos Posfácios aponta que, a despeito da forte convivência entre artistas portugueses e brasileiros em elencos fixos dos teatros e da admiração do público aos elencos em turnê, o nosso teatro poderia vir a tomar rumos próprios e processar de novas maneiras a formação que se dá a partir de modelos lusitanos quando esses se apresentam mais estética e tecnicamente modernizantes.

Os livretos abrem o espectro da histórica relação entre o teatro português e o teatro no Brasil do século XIX, indicando que a presença de atores, empresários e de companhias teatrais na sociedade oitocentista da antiga colônia poderia apresentar uma nova forma de mediação, através de conhecimento sistematizado por artistas portugueses, como Augusto de Mello e Manuel de Macedo. Indica-se, assim, uma opção de formação estética e técnica que vai além da prática intensa, naturalmente desenvolvida nos processos de marcação de espetáculos, em cujos elencos figuravam atores de larga experiência, em torno dos quais orbitavam os demais atores dos elencos. Portanto, o projeto editorial assinado pelo pesquisador da UFPR torna menos óbvia a relação cultural próxima e familiar entre os criadores teatrais dos dois países, abrindo-se para repensá-la de forma mais complexa e surpreendente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes transnacionais. In: WERNECK, Maria Helena. REIS, Angela de Castro. **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, ps. 202-219.

CARVALHO, Jorge; SANTOS, Vera Maria. Geografia geral para portugueses e brasileiros. **Revista Entreideias**. Aracaju: Revista da FAGED/UFSE, n.10, 2006.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. **Teatro e Escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

FRANÇA, José-Augusto. **A Arte Portuguesa de Oitocentos**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

FELIPE, José Guilherme Mora (Guilherme Felipe). **O gosto do público que sustenta o teatro. Subsídios para o estudo do pensamento teatral oitocentista em Portugal**. Tese de Doutorado, Universidade de Lisboa, 2017.

LEVIN, Orna Messer; SANTOS, Gilda (Org.). **João do Rio Plural**. Centenário de um acervo luso-brasileiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2023.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. Migrações Artísticas e memórias do teatro: as imagens de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela. **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil** (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Rafael Bordalo Pinheiro. Imagens e Memórias do Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.

MACEDO, Manuel. **Arte Dramática**. Org. e Notas Walter Lima Torres. Curitiba: Editora UFPR, 2022a.

\_\_\_\_\_. **A Arte no Teatro**. Org. e Notas Walter Lima Torres. Curitiba: Editora UFPR, 2022b.

MELLO, Augusto de. **Manual do Ensaíador Dramático**. Org. e Notas Walter Lima Torres. Curitiba: Editora, 2022.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

PIRES DE LIMA, Isabel. Eça, o realismo e a pintura “Uma prosa como ainda não há”. In: **Revista Metamorfoses**. Fonte: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2015.v13n1a5073> (Acesso em 28/05/2023).

\_\_\_\_\_. VENÂNCIO, Gisele M.. Lisboa-Rio de Janeiro-Fortaleza. Os caminhos da Coleção Biblioteca do Povo e das Escolas traçados por David Corazza, Francisco Alves e Gualter Rodrigues. In: **Cultura**. Revista de História e Teoria das Idéias. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Vol. 21, 2005.

WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro. **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil** (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

*Recebido para avaliação em 31/10/2024.*

*Aprovado para publicação em 10/02/2025.*

## NOTAS

1 Professora Titular Aposentada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde atua no Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. Organizadora do livro **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil** (7 Letras, 2012), para o qual escreveu o capítulo “A solução dos transatlânticos”, resultado de pesquisa de que também decorreu o texto “Arrefecendo a colonialidade: João do Rio e o projeto de embaixada teatral compartilhada por Brasil e Portugal”, publicado no livro **João do Rio Plural** (Real Gabinete Português de Leitura/7 Letras, 2022).

2 A percepção de que a herança teatral portuguesa foi na direção de propostas estéticas comprometidas mais com os ideais políticos do Reino de Portugal do Brasil do que com a modernização do palco é apresentada em texto do historiador Decio de Almeida Prado, que estuda a dramaturgia dos gêneros sensível, bélico e liberal, inscritos “num quadro de teatro popular” (Prado, 1993, p. 107- 108).

3 Estudo detalhado do repertório de autoria portuguesa que respondesse “à exigência de uma dramaturgia que fosse um documento de época” e da influência do ator e ensaiador Furtado Coelho no projeto do Ginásio Dramático, assim como de duas atrizes portuguesas, foi realizado por Faria em **As Noites do Ginásio** (Faria, 1993, p. 105-140).

4 Faria reconstitui a turnê do espetáculo **A Cabana do Pai Tomás**, adaptação do romance homônimo, sob o comando do empresário e ator português Guilherme da Silveira em diferentes teatros de cidades brasileiras entre os anos 1876 e 1888, quando se fortalece a causa abolicionista (Faria, 2022, p. 201-257).

5 A vertente historiográfica está sinteticamente enunciada por Christopher Balme em Apêndice do livro (Werneck; Reis, 2012, p. 203-219). O desenvolvimento da corrente de estudos pode ser seguida através do site do Centre For Global Theatre History, da LMU de Munique. Consultar: <https://www.gth.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/publications/index.html>, acesso em 29/10/2024.

6 Três ensaios (Werneck; Azevedo e Levin, *In*: Levin; Santos, 2022, p. 75-135), publicados em volume de ensaios **João do Rio Plural**, dão a dimensão complexa e surpreendente das relações entre o teatro brasileiro e o teatro português no início do século XX, a partir da atuação de João do Rio no universo do teatro dos dois países.

7 Fonte: [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1889/N365/N365\\_master/N365.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1889/N365/N365_master/N365.pdf) (Acesso 15/5/2023).

8 *Ibidem*. A crítica terá como objeto principal o espetáculo **Jucunda**, de Abel Acácio, apresentado no Gymnásio Dramático da capital, o qual o cronista aproxima de uma lista de autores, de Dumas a Zola, criticando sobretudo a composição incoerente da personagem principal da obra.

9 Sobre Rafael Bordalo Pinheiro e o teatro consultar: Lopes, Maria Virgílio Cambraia. **Migrações artísticas e memórias do teatro**: as imagens de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil. *In*: Werneck, Maria Helena; Reis, Angela. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, pp-145-161; e também, da mesma autora, **Rafael Bordalo Pinheiro**. Imagem e Memória do Teatro. Lisboa: Imprensa Nacional, 2013.

10 Fonte: [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1879/1879\\_master/OAntonioMariaN1N30.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1879/1879_master/OAntonioMariaN1N30.pdf) (Acesso 15/05/2023). As outras obras mencionadas pelo cronista são: **A culpa dos pais**, de Joaquim de Miranda, no Príncipe Real; **A Margarida**, de Thomás de Almeida e **A Estátua**, de Lopes de Mendonça (ambas no Dona Maria), além de comédias de um ato originais de Câmara Manuel, Eduardo Coelho Júnior e Luiz Araújo, todas apresentadas no Ginásio Dramático.

11 Fonte: [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1890/N410/N410\\_master/N410.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1890/N410/N410_master/N410.pdf) (Acesso em 16/05/2023)

12 Fonte: [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1890/N432/N432\\_master/N432.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1890/N432/N432_master/N432.pdf) (Acesso 16/05/2023)

13 Fonte: <http://tribop.pt/TPd/01/70/%C3%81lbum%20de%20Costumes%20Portugueses> (Acesso 17/05/2023)

14 Em artigo intitulado “Eça, o realismo e a pintura ‘Uma prosa como ainda não há’”, Isabel Pires de Lima enfatiza o saber queirosiano de criar “visualidades com as palavras”, que se coaduna como o propósito de um vasto projeto literário, denominado pelo escritor “Cenas da Vida Portuguesa”, tal como explica em carta a Teófilo Braga. A pretensão de construir uma espécie de Comédia Humana à portuguesa em 12 volumes e tendo como referência obras do francês Coubert vai-se anunciando não só como a ambição de pintar a Sociedade Portuguesa, mas também como uma exigência coletiva segundo a qual o escritor viesse a desenvolver uma capacidade semelhante à do pintor de “dar a ver a realidade”. Fonte: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2015.v13n1a5073> (Acesso em 28/02/2024)



15 A pintura de Columbano “O Grupo do Leão” está bem descrita em site do Museu de Arte Contemporânea do Chiado. Aspecto interessante ressaltado no texto do Museu é a “diversidade de captação dos modelos, através de retratos a partir de fotografias e do instantâneo da pose”. Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/26>. Acesso 25/04/2023.

16 França, em **A arte portuguesa de Oitocentos**, apresenta uma síntese do conjunto de obras da geração de 1880, em que predomina a pintura de gênero e a pintura de paisagens, destacando as obras de José Malhoa (**Milho ao Sol**, de 1881, que classifica de “odisséia rural rústica”, **Os Bêbados**, de 1907, e **O Fado**, de 1910) e as de Columbano, que se destaca pelos retratos de intelectuais das duas últimas gerações do século XIX, como o de Antero de Quental, que o historiador classifica como “a mais profunda imagem de Portugal finis-secular” (FRANÇA, 1992, p. 90).

17 Uma nota de falecimento do ator Pinto de Campos publicada na Revista **Ocidente** n. 365, de 11 de novembro de 1889, explica um dos trajetos possíveis para a profissionalização na carreira, antes de o artista ser contratado pelo Teatro Dona Maria II, em 1860. Inicialmente, consegue, com “indizível alegria, ser convidado para entrar numa récita particular num quinto andar da rua dos Albigelbes” e algum tempo depois “entrou como sócio de sociedade de curiosos do teatro da Graça e ali fez seu primeiro debate a valer, representando o papel de Simão Affonso no drama de Mendes Leal **Os dois renegados**”.

18 Em adendo de sua pesquisa, encontram-se tabelas que indicam a pujança do teatro no século XIX em Portugal: **Teatro dos Curiosos**. Coleção de peças para salas e teatros curiosos (55 folhetos); **Teatro Escolhido**, próprio para amadores e de agrado certo (143 títulos); **Livraria Popular**, de Francisco Franco (coleção de peças teatrais para salas e teatros particulares (679 títulos); **Biblioteca Popular Dramática** (383 títulos).

19 Artigos de pesquisadores brasileiros, que encontraram coleções dos livretos nos Estados da Bahia e do Ceará, detalham o projeto da Biblioteca: Venâncio, Gisele M.. “Os caminhos da Coleção Biblioteca do Povo e das Escolas traçados por David Corazzi”, Francisco Alves e Gualder Rodrigues; Nascimento, Jorge Carvalho. “Geografia Geral para portugueses e brasileiros: a biblioteca do povo e das escolas”. Fontes: <https://journals.openedition.org/cultura/3221>; <https://periodicos.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/2711>.

20 Fonte: [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/ocidente/1878/N10/N10\\_master/N10.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/ocidente/1878/N10/N10_master/N10.pdf) Acesso 26/05/2023.

21 Trata-se, segundo a legenda, de “Desenho de M. de Macedo, segundo fotografia do Sr. Carlos Relvas, enviada à Exposição de Paris”, prática comum das Revistas Ilustradas. Fonte: [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/ocidente/1878/N7/N7\\_master/N7.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/ocidente/1878/N7/N7_master/N7.pdf)

22 Fontes: <https://maislisboa.fcsh.unl.pt/opereta-animou-coracao-lisboa/>; <https://artsandculture.google.com/asset/o-ti%C3%A7%C3%A3o-negro-drawing-manuel-de-macedo/HwFyiVDovnGmQA?hl=pt-pt>

23 Grande parte dos desenhos de figurinos integra o acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), situado em Lisboa.

24 Exemplar dessa edição encontra-se em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3840/1/018744\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3840/1/018744_COMPLETO.pdf). João Caetano dedica a obra a D. Pedro V (Pedro I, no Brasil), a quem solicita não deixar de “acolher com indulgência o que escrevi com o único intuito de prestar serviço à arte que professei”.

25 A Escola foi fundada em 13 de janeiro de 1908 por Coelho Neto, que a dirigiu por 25 anos. Hoje denomina-se Escola Técnica de Teatro Martins Pena e localiza-se no centro da cidade do Rio de Janeiro.

# FLUXOS EDITORIAIS ENTRE AS REVISTAS *MENSAGEM* (LUANDA, 1951-1952) E *SUL* (FLORIANÓPOLIS, 1948-1957)

## EDITORIAL FLOWS BETWEEN THE MAGAZINES *MENSAGEM* (LUANDA, 1951-1952) AND *SUL* (FLORIANÓPOLIS, 1948-1957)

*Natan Schmitz Kremer<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

Tomando por objeto a contribuição de poetas da revista *Mensagem* (Luanda, 1951-1952) nas páginas da revista *Sul* (Florianópolis, 1948-1957), assim como as missivas que esses enviaram a Salim Miguel, editor do veículo brasileiro, o artigo analisa o fluxo de originais e de impressos entre os grupos. Destaca, para tanto, a publicação de poetas de Angola em *Sul*, tal como a circulação de obras marxistas a meados de século, conectando as revistas. A discussão aponta ao traço político das estéticas dos jovens de *Mensagem*, entendendo o impresso de Florianópolis como espaço privilegiado à edição de textos censurados pelo colonialismo português em África, mas, também, como via de acesso a publicações vetadas no continente.

PALAVRAS-CHAVE: Salim Miguel. António Jacinto. Viriato da Cruz. Revista *Sul*. Revista *Mensagem*

## ABSTRACT

Taking as its object the contribution of poets from the magazine **Mensagem** (Luanda, 1951-1952) in the pages of the magazine **Sul** (Florianópolis, 1948-1957), as well as the missives they sent to Salim Miguel, editor of the Brazilian magazine, the article analyzes the flow of originals and printed material between the groups. It highlights the publication of poets from Angola in **Sul**, as well as the circulation of Marxist works in the middle of the century, connecting the magazines. The discussion points to the political trait of the aesthetics of the young people in **Mensagem**, understanding the Florianópolis imprint as a privileged space for publishing texts censored by Portuguese colonialism in Africa, but also as a means of access to publications banned on the continent.

KEYWORDS: Salim Miguel. António Jacinto. Viriato da Cruz. **Sul** Magazine. **Mensagem** Magazine.

## 10 DE JANEIRO DE 1957

Em carta de 10 de janeiro de 1957 endereçada a Salim Miguel, escritor nascido no Líbano, mas que fixara residência na primeira infância em Santa Catarina, o pouco lembrado José Graça comenta as dificuldades editoriais enfrentadas pelos jovens angolanos de então:

O panorama cultural aqui está condicionadíssimo. Temos um bom número de jovens interessados em desenvolver uma literatura de caráter regionalista e alguns mesmo já com obra feita. Mas está guardada no fundo do baú. Não a podem publicar. Não há editores. As edições ficam caríssimas, fora do alcance da gente nova, estudantes uns, pequenos empregados outros.

Pensámos fazer (e fizemos) um grupo de novos que, auxiliando-se uns aos outros, publicasse os trabalhos. Organizamos cadernos e vamos começar a publicá-los. Obras todas de jovens que pretendem cantar os temas da sua terra e do seu povo. É difícil obter autorização (...), por exigirem a formação duma organização responsável e um depósito de garantia de 25 mil escudos. Põem todos os entraves possíveis. Em tudo veem manifestações políticas (...). Os jornais, controlados, não publicam nada que tenha “regionalismo”. De maneira que nos encontramos num beco sem saída. Possibilidades econômicas de publicação quase nulas, devido ao elevado preço dos trabalhos gráficos, censura mais que espartilhada, lei de imprensa sem janelas abertas, enfim, se conseguirmos publicar 3 cadernos (...) teremos muita sorte. (Graça *apud* Miguel, 2005, p. 30-1)

Em missiva subsequente, de 8 de março do mesmo ano, Graça diz enviar o primeiro caderno editado, o seu **A cidade e a infância**. Revela-se, pois, a autoria: é José Graça o nome de registro de Luandino Vieira, destacado autor que ainda não adotara o pseudônimo que lhe rendeu reconhe-

cimento global. Embora afirme em pós-data que o livro não iria anexado, já que apreendido pela censura, há equívoco na informação. O exemplar encontra-se hospedado no arquivo de Salim Miguel, com dedicatória de punho do autor: “Para Salim Miguel, para o crescimento de uma amizade. José Graça. Luanda, 3 de março de 1957”.

Luandino Viera rememora algo dessa história:

O caderno foi feito e já estava pronto, eu paguei, só faltava pegar... Eu paguei em quatro prestações; passava lá todos os dias para ver as provas e em um fim de tarde (...) disseram “Ah, amanhã está tudo pronto, só falta coser a arame, mas se quiser leve já dois ou três”. E eu levei, penso que trouxe 4, e nessa noite dei um a António Cardoso e guardei um, eram três, e meti um no correio para Antônio Simões Junior, que era um português que estava exilado em Avellaneda, perto de Buenos Aires, com quem eu tinha correspondência não muito regular (...). Enviava-lhe um livro ou outro e ele nos enviava sempre tudo (...). Então lembro-me que fiz uma dedicatória, mandei pelo correio (...). No dia seguinte de manhã, quando passei pela tipografia, disseram-me que tinham estado as autoridades e que tinham apreendido a edição toda. (Vieira, 2015, p. 182-3)

É possível que tenha enviado naquela data exemplar a Simões, português exilado em Buenos Aires a quem Salim lhe apresentara em dezembro de 1956. Mas é igualmente possível que a memória lhe pregue uma peça e que o livro referido seja o destinado ao escritor de Florianópolis. Seja como for, encontra-se na biblioteca de Salim a primeira edição de **A cidade e a infância** e, mais do que dado anedótico, a remessa dá acesso ao espírito daquele tempo.

## 1991

Em 1991 realizou-se, na Universidade Federal Fluminense, o 1º Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, no qual Salim proferiu a conferência “Raízes de um intercâmbio”. Na fala, reconstitui as relações que os autores da revista **Sul**, impresso editado em Florianópolis entre 1948 e 1957, estabeleceram com autores de África. O contato se inicia já em 1948, quando poetas de Cabo Verde (Jorge Barbosa) e de Guiné (Tomaz Martins) publicaram na página literária que os modernistas ilhéus editavam no jornal **O Estado** (Correa, 2016, p. 25), veículo de maior circulação na capital catarinense. Isso responde à amizade nutrida com o carioca Marques Rebelo<sup>2</sup>, igualmente próximo de autores portugueses e africanos, que os pôs em contato com os jovens da revista **Sul**. Foi apenas em 1952, no entanto, que autores de Angola e Moçambique passaram a publicar no impresso. Neste momento, após viagem de Rebelo à Ilha (Florianópolis), iniciaram diálogo com Augusto dos Santos Abranches (Debastiani, 2024, p. 35), português que, por decorrência da perseguição promovida pela ditadura

de Salazar, instalara-se em Maputo. De lá, Abranches agencia o contato com uma série de jovens africanos, de ambas as costas, enviando textos para publicação no veículo de Florianópolis.

É curioso que, à distância, Salim Miguel (1995, p. 56) cite três nomes na conferência de 1991: Abranches, que substantiva com o gentílico moçambicano; Noémia de Sousa, poeta de Moçambique que, embora tenha publicado três poemas em **Sul**, não tivera contato direto com Salim; e Luandino, cuja relação é tardia, datando apenas de 1956. Isso aponta à peculiaridade da relação que o último estabelece com os florianopolitanos. Nas cartas enviadas a Salim, Vieira sinaliza o desejo de fazer circular, no Brasil, escritores ultramarinos: “ainda não recebi resposta à m/ carta de 12/12/56, em que perguntava a V. se interessaria colaboração de jovens angolanos” (Graça *apud* Miguel, 2005, p. 31), escreve em 10 de janeiro de 1957; “Diga-me qualquer coisa sobre os originais enviados para si, para apreciação e possível publicação” (Graça *apud* Miguel, 2005, p. 32), anota em 8 de março do mesmo ano; “Poderei continuar a enviar colaboração daqui? As vossas notícias sobre este assunto seriam bem recebidas, porquanto, embora continuando a produzir, não arranjam ainda possibilidades de iniciar a revista” (Graça *apud* Miguel, 2005, p. 32), pergunta ainda em 9 de junho. E, em 3 de setembro, dá-nos informações sobre o retorno do amigo brasileiro: “Compreendo realmente o que me diz quanto à publicação da colaboração na revista. Saberemos esperar. Até lá os mais sinceros votos para que **Sul** continue a singrar” (Graça *apud* Miguel, 2005, p. 34).

Luandino anseia que seus escritos, assim como os de amigos que não tinham veículo para editá-los em Luanda, sejam publicados em Florianópolis. Sua aproximação a **Sul**, porém, coincide com o encerramento da revista. Como lembram Salim Miguel e Eglê Malheiros (2002, p. 47), expoentes maiores da revista, sua periodicidade era incerta, como vários eram os impasses nos quais **Sul** se via em 1957, ano em que Luandino insiste no envio de contribuições. Seu último número, **Sul**-30 (12/1957), dá a ver, no entanto, o conto “O homem e a terra”, única publicação de José Graça no veículo. Mostra-se nisso, pois, o curioso da menção que, em 1991, Salim faz a Luandino. Sua aproximação a **Sul** refere-se já ao final do periódico e, embora existisse desejo mútuo de aprofundamento da relação epistolar, já não havia suporte material à publicação, no Brasil, dos jovens de Angola. Em anos anteriores, porém, a presença de angolanos em **Sul** fora destacada. Trata-se daqueles que, integrando o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), concentravam-se na revista **Mensagem** (Luanda, 1951-1952).

## 24 DE SETEMBRO DE 1952

Em missiva de 24 de setembro de 1952, António Jacinto escreve a Salim afirmando ser esta a realização de desejo antigo. Embora não se conhecessem, tinham eles amigos em comum, como Abranches, e, por meio dele, Jacinto conhecera **Sul**, assim como o livro de estreia de Salim, **Velhice e outros contos**. Inicia a carta apresentando-se, mas abandona a formali-



dade e afirma que “para a revista **Sul**, que conta com a nossa simpatia, hei de enviar trabalhos de todos os jovens de Angola que se preocupam com coisas do espírito” (Jacinto *apud* Miguel, 2005, p. 17-8), como efetivamente faz: “junto a esta estou-lhe enviando um poema meu, dois da minha amiga Ermelinda Pereira Xavier, e um conto de Orlando de Távora”, o que se repete em missiva de 9 de setembro de 1955, quando anexa versos de “três novos poetas nossos, Leston [Martins], Alda [Lara] e Ermelinda [Xavier]” (Jacinto *apud* Miguel, 2005, p. 26).

Um dia antes, 23 de setembro de 1952, Viriato da Cruz enviara a Salim missiva com estrutura semelhante. Embora não tivessem contato, afirma Cruz (*apud* Miguel, 2005, p. 38) que o conhecia “através de trabalhos seus publicados na **Sul**” e, em 13 de fevereiro de 1953, responde à solicitação do amigo recente: “Meu caro Salim, como lhe prometi, mando-lhe dois poemas de Noémia de Sousa, um de Mário António e outro meu” (Cruz *apud* Miguel, 2005, p. 44), o que reafirma em 24 de março: “Em 4 de fevereiro p.p. remeti-lhe, por via aérea, sob o registro nº 12355 — Luanda, carta com 4 poemas — 3 de amigos e 1 meu” (Cruz *apud* Miguel, 2005, p. 46).

Cruz e Jacinto pertencem a agrupação comum, aquela que se concentra na revista **Mensagem**, editada pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA). Na verdade, os poetas aspirantes cujo material enviam para publicação em **Sul** integram a revista de Luanda, encontrando nela suporte para seus versos. Jacinto e Cruz, além de enviarem a própria produção poética (Jacinto também envia sua prosa, sob pseudônimo Orlando de Távora), endereçam a Florianópolis poemas dos companheiros de **Mensagem**, buscando, neste lado do Atlântico, suporte para sua edição. Nem todos os textos se publicam no Brasil, como os de Leston Martins e de Alda Lara. Muitos, contudo, são hoje localizáveis nas páginas de **Sul**:

Nº/Ano	Autor	Título	Gênero
<b>Sul</b> -15, 03/1952	António Jacinto	“Convite aos outros”	Poesia
<b>Sul</b> -17, 10/1952	António Jacinto	“Quero cantar e cantarei”	Poesia
<b>Sul</b> -17, 10/1952	António Jacinto	“Autobiografia”	Poesia
<b>Sul</b> -18, 12/1952	Orlando de Távora [António Jacinto]	“Orpheu”	Conto
<b>Sul</b> -19, 05/1953	Viriato da Cruz	“Na encruzilhada”	Poesia
<b>Sul</b> -21, 12/1953	Ermelinda Pereira Xavier	“Sombra”	Poesia
<b>Sul</b> -21, 12/1953	Ermelinda Pereira Xavier	“Hora”	Poesia
<b>Sul</b> -25, 08/1955	Mário António	“Tropa negra”	Poesia
<b>Sul</b> -28, 12/1956	Mário António	“Solidariedade”	Poesia
<b>Sul</b> -30, 12/1957	José Graça [Luandino Vieira]	“O homem e a terra”	Conto

Dados: Revista **Sul**. Fonte: elaboração própria.

As contribuições dos poetas de **Mensagem** ocupam as páginas de **Sul** de março de 1952 a dezembro de 1956<sup>3</sup>. Em 1952, no entanto, apenas António Jacinto nela publica, sendo as demais entradas entre 1953 e 1956. Nesse momento, contudo, **Mensagem** já não existia; esta “revista de Arte e Cultura inscrita no campo literário e defensora da poesia como instrumento

de análise do cenário de sua época” (Ramos, 2017, p. 278) estava sob análise da censura colonial — que já em 1951 emite, por meio da Polícia de Segurança Pública da Província de Angola, “uma ‘Informação’ sobre o ‘Movimento dos Novos Intelectuais de Angola’ onde indica os nomes dos seus corpos diretivos”, António Jacinto e Manuel José Jeremias (Sousa, 2015, p. 198) — e, dependendo de gráfica lisboeta para imprimi-la, foi prematuramente encerrada em 1952. Se tinha **Mensagem** por “missão capital a revelação da ‘angolanidade’” (Ramos, 2017, p. 278), opondo-se ao colonialismo português em África ao buscar para si um descobrimento de Angola para além da condição colonial, é esta luta que o Estado novo português busca silenciar ao pôr fim ao impresso. Mas, como já se disse, apenas as contribuições de Jacinto datam de 1952. É após o encerramento compulsório de **Mensagem** que seus poetas passam a publicar em **Sul**, encontrando em Florianópolis suporte àquilo que o sistema colonial buscava apagar.

## 24 DE SETEMBRO DE 1952, AINDA

Na mesma carta, Jacinto comenta o livro de estreia de Salim, **Velhice e outros contos**, o qual tencionava resenhar para o quinzenário **Farolim**. Comentários do tipo se repetem em suas missivas, que atestam o recebimento, em Angola, de impressos de **Sul**. “Recebi o seu livro de contos”, diz Jacinto (*apud* Miguel, 2005, p. 23) em 27 de dezembro de 1953 em provável referência a **Alguma Gente: histórias**, lançado naquele ano; “recebi **Sul**, **Novos contistas** [antologia de autores catarinenses, 1954], **A morte de Damião** [peça teatral de Ody Fraga e Silva, 1954] e o mais que me envie e lhe agradeço”, anota ainda Jacinto (*apud* Miguel, 2005, p. 26) em 9 de setembro de 1955, como em junho recebera, via Abranches, o compilado de contos **Piá**, de Guido Wilmar Sassi — todas obras editadas pela revista de Florianópolis. Viriato da Cruz (*apud* Miguel, 2005, p. 38) comenta, em 23 de setembro de 1952, estar “ansioso por conhecê-lo melhor por intermédio de **Velhice** — livro que está sendo lido, neste momento, pelo meu amigo António Jacinto”, embora não seja necessário esperar pelo empréstimo já que, em 6 de janeiro de 1953, agradece a Salim pelo envio de outro exemplar.

A circulação de textos e impressos encontra duas dimensões na troca entre as revistas **Sul** e **Mensagem**. Por um lado, autores angolanos enviam produções para que sejam editadas em Florianópolis; por outro, **Sul** abandona a cidade de origem, chegando a território angolano. Não se trata, porém, de leitura individual. Os livros enviados a Luanda circulam entre amigos, sendo emprestados, ampliando a recepção. Ademais, passa **Sul** a ser por lá comercializada. “Recebi os 20 exemplares do nº 18 de **Sul**”, informa Cruz a Miguel (2005, p. 45) em 24 de março de 1953 e, embora Luandino solicite, em 17 de setembro de 1956, assinar o periódico, em 12 de dezembro do mesmo ano diz já não ser isto necessário: “Quanto à revista, não vale a pena enviar-me o exemplar que pretendia, porquanto depois de ter escrito para V. Sa. soube que o m/ particular amigo António Jacinto recebia um número de exemplares da revista, que lhe permitia distribuir-me um, o que aliás já vem fazendo” (Graça *apud* Miguel, 2005, p. 29).

Ainda por meio de **Sul**, conhecem da literatura brasileira, solicitando o contato de Lila Ripoll, os novos livros de Jorge Amado, as **Memórias do cárcere**, de Graciliano Ramos — em 14 de junho de 1955, Jacinto escreve a Miguel (2005, p. 25): “li já as **Memórias** do Mestre Graça. Gostei bastante e reputo a obra de útil, pelo que podemos aproveitar da experiência alheia. Depois, aquela maneira de descrever certa, incisiva, objetiva, sem o lirismo apaixonado do Jorge Amado, fazem-me gostar mais do velho Graça”. Se há uma inversão na história literária em língua portuguesa a meados de século, na qual Portugal deixa de se colocar como referência e a literatura brasileira passa a estimular os autores neorrealistas (Bergamo, 2008, p. 61), **Sul** se coloca como via de acesso a esses textos. Recorrendo aos amigos de Florianópolis, podem os jovens de África acessar a literatura produzida nos arredores do Partido Comunista do Brasil (PCB, pré-cisão de 1961), encontrando nessas obras contorno estético àquilo que politicamente ansiavam, a superação do colonialismo português.

## 6 DE JANEIRO DE 1953

Dentre o material recebido, cintila nas missivas a poesia de Eglê Malheiros. “Não se lê E. Malheiros em vão”, diz Cruz (*apud* Miguel, 2005, p. 41), “porque se sente que E. Malheiros não escreve para passar (...) o tempo. É alguém que compreende a grande responsabilidade da Palavra”. Uma das fundadoras de **Sul**, Eglê lançara em 1952 os poemas de **Manhã**, nos quais a problemática da superação da sociedade de classes se apresenta como motor do poético. Além dela, Cruz e Jacinto referenciam a poeta gaúcha Lila Ripoll que, tendo publicado em **Sul**<sup>4</sup>, foi objeto da crítica de Malheiros. Sobre ela, escreve Eglê em **Sul**-16 (06/1952):

Ser poeta não é só fazer versos e descobrir ritmos, é antes de tudo ser dotado de uma especial sensibilidade pronta a reagir não só diante da beleza e da bondade, como diante da miséria e da injustiça, uma sensibilidade que faça tornar suas todas as dores e todas as alegrias da humanidade, ser poeta é antes de tudo sentir amor. O amor não é, no entanto, um sentimento passivo e extático, ele é dinâmico e combativo: o que ama não se compadece somente de quem sofre, não, ele luta para acabar com o sofrimento. (Malheiros *in* **Sul**, 06/1952)

Se nota na poesia de Ripoll amor pela humanidade, o que encontra contorno na medida que sua poesia se furta do esquecimento do sofrimento, não estranha que Cruz, lendo Amado, aponte à mesma universalidade: “aguardamos (...) **Subterrâneos da liberdade**, do ciclo **Muro de Pedras**. Jorge [Amado] tem muitos admiradores nestas paragens. É que seus livros, à força de exprimirem a verdade do homem e do meio brasileiros, atingem a universalidade” (Cruz *apud* Miguel, 2005, p. 38); “amamos profundamente, num misto de admiração e esperança, homens como Graciliano, como Jorge, Aragon, Alves Redol, para só citar alguns. É como se África fosse a noite, e eles o sol que sabemos já existir e que esperamos iluminar-nos numa próxi-

ma manhã” (Cruz *apud* Miguel, 2005, p. 47). No cânone de autores de Cruz pululam aqueles filiados aos respectivos PC’s. Ora, não é casual a adoração por Ripoll ou por Malheiros. Nos versos da segunda mostra-se mais latente do que nos contos de Salim o anseio pela superação da sociedade de classes, o que dá sustento à leitura dos poetas de **Mensagem** em Sul.

Tema central da poética de **Mensagem** é, discute Karina Ramos, a angolanidade literária, que Cruz formulara sob o chamado “Vamos descobrir Angola!”. O construto para tal expressão é, a sua vez, algo tenso, pouco precisado nas páginas do impresso. Ramos nota duplo processo dessa redescoberta: por um lado, a elaboração de uma poética da solidariedade, marcada pela convocatória dos demais a participar do movimento que busca a independência política do país; por outro, percebe o recurso a um passado angolano como via de diferenciação das imposições coloniais, redescobrimdo, deste modo, o que poderia haver de próprio na formulação de uma sensibilidade revolucionária. Isso não implica, contudo, estética voltada à raça: segundo “o programa da revista, **Mensagem** se colocaria a serviço da elevação espiritual de Angola, conglobando os irmãos espalhados ao redor do mundo que não necessariamente haveriam de ser negros e africanos” (Ramos, 2017, p. 284).

Na introdução de sua **Antologia lírica angolana**, Francisco Soares se opõe aos poetas que, em nome da particularidade absoluta da angolanidade, teriam recaído em estética que se vale de traços folclóricos: “os poetas escreviam para sublinhar diferenças no seio das literaturas em língua portuguesa, mas, com isso, sem querer, facultavam material para que os poemas fossem lidos e valorizados pelos elementos folclóricos, estranhos, bizarros” (Soares, 2019, p. 13). É desse exotismo, que toma África como Outro estranho a ser apresentado ao europeu, que busca se furtar em sua compilação, tendo por preocupação “afastar esses poemas — que, sem dúvida, foram marcantes entre nós — e buscar outros em que o trabalho oficial estivesse mais à vista, ou pelo menos não fosse tão mascarado pela localização referencial e pela petição político-partidária” (Soares, 2019, p. 14). Soares se opõe às poéticas descritivas que se voltam à suposta verdade incontestada do autóctone, privilegiando antes autores que, para ele, teriam melhor acabamento formal — já que menos marcados pela transposição imediata da problemática política à solução estética.

Chama atenção que, nutrido de tal preocupação, seja precisamente os poetas de **Mensagem** aqueles por ele compilados: estão ali Jacinto e Cruz, assim como Mário António, ademais da não publicada em Sul, embora tivera poemas enviados por Jacinto, Alda Lara. Na leitura de Soares são estes os poetas angolanos de meados de século que se furtaram da exotificação do autóctone, mas isso não quer apontar a inexistência de uma problemática racial, senão a composição estética que não recorre ao descritivismo. É o que se lê em “Tropa Negra”, de Mário António, editado em Sul-25 (08/1955): “Lançaram fogo à cubata / onde nasci / e destruíram meu campo / de mandioca. // Daí a minha farda / e este barrete vermelho / e esta espingarda na mão”.

A raça aparece elipsada. Sendo aquilo que intitula o poema, não há nele imagens que a ela apontem, embora os versos sejam, a sua vez, por ela condicionados, como faz sugerir o título. Assim, é pela negritude do Eu que o campo de mandioca do infante é destruído, mas, a partir de tal situação, toma para si a farda, o barrete vermelho e a espingarda, construindo o poema a partir de um impulso volitivo que anseia a superação da opressão colonial. Ora, o redescobrir Angola que aqui se esboça é, pois, a descoberta de uma Angola politicamente independente, aquilo que encontra — pela recorrência ao vermelho — suporte no marxismo. É o que nota Soares na poética de Jacinto. Entendendo que sua literatura se constitui na fricção entre o problema local e o desejo político, percebe no poema “Descobrimento” uma tensão na qual o léxico que o intitula “deixa de ser o descobrimento de África pelos europeus, em particular portugueses, para passar a ser o de uma nova poética inserida na libertação do homem, um novo descobrimento, o do futuro” (Soares, 2015, p. 48). Há nos poemas de **Mensagem**, pois, um deslocamento do descritivismo da negritude, enquanto formulação imagética da barbárie pretérita, funcionando os versos, antes, como espaço imaginativo do porvir almejado, a superação do colonialismo português em África <sup>5</sup>.

## 1952

Não estranha, deste modo, o interesse que nutrem pela poesia de Eglê. No poema “Manhã” (Malheiros, 2018, p. 56), que intitula o compilado de 1952, esboça-se o porvir: “Em outras terras é dia pleno / De messe farta e de cantigas, / Por isso temos certeza: / Aqui também nós cantaremos”. Pode haver na gestualidade dos versos traço teleológico, no qual a superação da sociedade de classes é apresentada como garantida: tendo sido já ultrapassada em outras terras, poderiam os que aqui se encontram ter, na revolução, uma certeza que, cedo ou tarde, se concretizaria. Não interessa, aqui, o limite político da posição, já estudado (Kremer, 2026), mas a reincidência que o gesto encontra nos angolanos que publicam em **Sul**. Em sincronia à poética de Eglê, os jovens do MNIA voltam-se a uma estética que anseia a superação do capitalismo, como se lê em “Convite aos outros”, de Jacinto (**Sul**-15, 03/1952): “Nem triste nem meditando / cantando certezas / olho minha estrela grande / e seguro e forte caminho / pelos novos rumos simples”; ou em “Na encruzilhada”, de Cruz (**Sul**-19, 05/1953): “Para além do olhar amplo mar manso das crianças / um olhar contendo a confiança nos homens / e a certeza de vida no futuro”.

A revolução se apresenta como garantida, uma vez que já efetuada em outros lados: o Eu do verso de Jacinto caminha seguro e forte em sua direção, o de Cruz tem olhar confiante. Isso opera, por um lado, como fonte de convicção política, a necessidade de mobilização para a superação da condição histórica em que se encontram; mas, por outro, afasta os versos de um tempo-espaço concreto, pois encontra na essencialidade genérica do homem a matéria do poético: poderia a literatura trazer o homem à cons-



ciência, na medida em que se afasta da descrição histórica de sua opressão, levando-o a perceber-se, para além do condicionante da classe, enquanto espécie humana. Os poemas ecoam o postulado por Lukács (2016, p. 64) ao ler Marx e Engels, o de que o homem, pela literatura, perceberia sua universalidade genérica e, assim, tomaria consciência da mazela de sua condição como classe.

## 1991, 2005

Em 1991, Tania Macêdo publicou ensaio seminal no qual toma por objeto as relações entre a revista **Sul** e os autores africanos de expressão portuguesa. Tendo em conta a publicação dos jovens daquela margem do Atlântico no impresso de Florianópolis, realça que

**Sul**, ao abrir diálogo com as literaturas africanas em língua portuguesa, acabou também por ser, em face da situação dos países sob colonialismo, um espaço onde se guardam momentos importantes da história literária de Angola, Moçambique e Cabo Verde (...). Temos, assim, a dupla importância do diálogo iniciado pelos jovens catarinenses com escritores africanos: fazer ouvir a voz dos que o colonialismo queria silenciados e tornar audível, até hoje, esse diálogo, não deixando que as falas se perdessem. (Macêdo, 1991, p. 76)

Os autores angolanos silenciados pelo colonialismo, cujos meios gráficos eram detidos pelo controle português a impor sanções à edição — *modus operandi* de Portugal colonial, que censurara igualmente a imprensa brasileira, como discute Sérgio Buarque de Holanda (2014, p. 143) —, encontram em Florianópolis veículo para a edição de seus versos, retirando-os dos baús aos quais o colonizador os impusera e dando a ver, no Brasil, manifestações que anseiam, em chave marxista, a superação do colonialismo em África. Não só.

No mesmo ano, Raúl Antelo (1991, p. 67) lançou ensaio no qual destaca a esfera rio-platense do modernismo florianopolitano, destacando a publicação de autores da revista **Poesía Buenos Aires** (1950-1960) em **Sul**. O periódico congregava, na Argentina de meados de século, poetas interessados na recepção do surrealismo, assim como no invencionismo, o concretismo local (Antelo, 2006, p. 68). Não apenas desses autores os ilhéus se aproximaram, mas também de escritores que, com maior ou menor proximidade às estéticas marxistas, lá se encontravam, como Simões Junior, português exilado em Buenos Aires ao qual Luandino se referira. Essa proximidade ao Rio da Prata faz ver um dado importante sobre a relação entre **Sul** e **Mensagem** ao qual, em 1991, não pudera Macêdo atentar. Em 2005, Salim Miguel compilou em **Cartas d'África e alguma poesia** as correspondências aqui lidas. Se há nos jovens de **Mensagem** traço marxista, isso encontra evidência na solicitação de impressos que Jacinto faz a Salim:

De novo venho solicitar os seus amáveis préstimos. Necessito de **Trente ans du parti communiste Chinois** por Hou Kiao-Mou e de **Hot the tillers win back their land**, por Hsiao Chien (ver secção “Recebemos e agradecemos” n.º 20). Isto preferentemente em português ou castelhano. Consta-me haver em Montevideu uma boa livraria, salvo erro, Editiones Pueblo (?), capaz de fornecer deste material. (Jacinto *apud* Miguel, 2005, p. 27)

Igualmente, Cruz (*apud* Miguel, 2005, p. 42-3) solicita livros do Rio da Prata:

Permiti-me enviar-lhe um cheque cujo valor, em Cruzeiros, deve andar à ronda de duzentos e qualquer coisa. É para o meu amigo fazer-me o favor de adquirir na Agência Farroupilha os seguintes livros, que vão por ordem do interesse que lhes tenho: **Dialéctica de la Naturaleza**, de Engels; **O marxismo e o problema nacional e colonial**, de Stálin; **El método dialectico marxista**, de Rosental (Iudin); **Dicionário Filosófico marxista**, idem; **Sobre os fundamentos do leninismo**, de Stálin; **Lenin e o Leninismo**, idem; **Sobre o problema da China**, idem; **Marxismo e liberalismo**, idem; **Lenin, Stalin e a Paz**, idem; e **Luta contra o trotskismo**, idem.

E aponta Cruz (*apud* Miguel, 2005, p. 43), ainda, aos cuidados necessários para o envio do material, sensível ao controle colonial: “Para reduzir ao mínimo as possíveis complicações, peço-lhe diligenciar para que os livros não venham como encomenda da livraria em que forem adquiridos, mas sim como encomenda particular, oferta de amigo. Se possível, deverão ser vestidos com capas de outros livros vulgares”. Em 1991, pudera Macêdo perceber a importância de **Sul** para a conservação material dos escritos africanos que, sob colonialismo, encontravam escassas vias de edição. Em 2005, com o lançamento das missivas destinadas a Salim, ganha o movimento nova camada analítica: **Sul** se coloca como via de acesso a publicações que, em África, estavam vetadas. Faz circular pelo continente o marxismo não editado em português, mas que, pelo contato com o Prata, passa por Florianópolis e chega às colônias ultramarinas.

## 6 DE JANEIRO DE 1953, AINDA

Há expressão marxista na poética de **Mensagem**, como há solicitação de impressos de tal linha por parte de seus autores. Não se trata, contudo, de qualquer material da teoria marxista, mas do mais ortodoxo. Os livros referidos por Cruz são aqueles assinados por Stálin e, pelos títulos, se opõem aos desdobramentos apresentados por Trotsky, mais afeito às vanguardas. O que se coloca como defesa estética é, pois, o realismo de Lukács, e tais leituras resultam na análise que faz Cruz da obra de Amado, marcada pela força, diz ele, de exprimir o homem universal, que se furta do meramente nacional e se coloca como paradigma reconhecível em outras terras. Este fora seu elogio a **Velhice e outros contos**, a estreia de Salim, sobre a qual

comenta: “seus personagens são gente de verdade! Conheço aqueles indivíduos que se movimentam em “Alvina”...; e, lendo, por exemplo, “Medo”, tive a impressão de que V. lidara com estas pessoas que vivem aqui em redor de mim” (Cruz *apud* Miguel, 2005, p. 40)<sup>6</sup>.

Não estranha que a raça não seja, portanto, a imagem central da angolanidade que se esboça nas páginas de **Mensagem**. Não se trata de anulá-la como razão da barbárie histórica, como evidencia o poema de Mário António; mas se ele se constitui a partir da elipse do racial, é porque aponta à demanda de superação da condição colonial por meio de aposta política que, formulada pela metáfora do vermelho, encontra impulso na Rússia revolucionária, o que ecoa a leitura que faz Aimé Césaire, em **Discurso sobre o colonialismo**<sup>7</sup>. Para que a Europa se salve de sua barbárie, o empreendimento colonial, seria necessário a verdadeira revolução “que, à espera da sociedade sem classes, substituirá a estreita tirania duma burguesia desumanizada pela preponderância da única classe que tem ainda missão universal, porque na sua carne sofre todos os males da História, de todos os males universais: o proletariado” (Césaire, (1978, p. 69).

O homem universal, como meio à superação da barbárie operada pelo colonialismo europeu em África, ocupa o espírito dos anos 1950 e, sendo aquilo que Cruz nota nas obras de Amado e Salim, encontra ainda suporte analítico em seu comentário sobre Guy de Maupassant. Em carta de janeiro de 1953, pontua Cruz que, embora

eu admire o gênio de Maupassant e o considere um mestre do conto, acho, porém, que os escritores de hoje devem (e podem) transpor o simples método de colher “as imagens, as atitudes e os gestos com a rapidez e precisão de um aparelho fotográfico” (...). O uso desse método (...) leva, quase sempre, a uma expressão parcelar, suspensa e estática da realidade. Podem-se criar, com ele, belos quadros e obras repletas de um poder emotivo tão grande, que nunca mais nos libertam de seu feitiço. Não nego este fato. Mas tenho para mim que a arte é mais do que um jogo, mais do que cocaína e mais do que microscópio. Sou de parecer que a arte não deve, apenas, fazer-nos ver a realidade com mais nitidez, com mais minúcias e mais cores; deve também transmitir-nos o modo como esta se transforma no seu devir ininterrupto. Mostrar-nos as relações lógicas entre o fato (ou situação), que ocupa o centro da obra, e fazer-nos entrever, ainda, a perspectiva futura do desenvolvimento desse fato (ou situação). Estou que só assim é que ela, a arte, desempenha função útil à vida, constituindo (...) instrumento valioso para o conhecimento e o domínio da nossa natureza e da natureza exterior. Só assim passa ela a ser um instrumento da libertação do homem. (Cruz *apud* Miguel, 2005, p. 40)

Há na concepção de arte de Cruz, evidente está, um *telos*: o de que, pela leitura, possa o homem encontrar sua essencialidade genérica. O postulado encontra forma, a meados de século, nas formulações de Gyorgy Lukács. Não é casual, pois, que Cruz tome Tolstói como fundamento da

análise estética: “Não há dúvida: Tolstói tem razão: só quem está penetrado do amor da Humanidade, e não do puro e simples amor da Arte, pode produzir obra artística de valor” (Cruz *apud* Miguel, 2005, p. 39). Fora Tolstói quem, ao lado de Balzac, Lukács lera como possibilidade de conscientização do proletariado por meio da literatura:

Partindo do ponto de vista da estética geral da literatura, havíamos colocado no centro a configuração do homem. Agora podemos acrescentar a título de complemento que esse modo de configuração constitui espontaneamente, a partir de sua própria lógica, um desmascaramento da inumanidade do capitalismo que se torna tanto mais enérgico quanto mais se desdobra e generaliza essa falta de humanidade no curso da crise geral do sistema. O escritor que confere forma a homens reais de modo nenhum precisa ter plena consciência — aliás, não precisa ter nenhuma consciência — de que uma configuração de homens reais em conflitos sociais reais é o início de uma rebelião contra o sistema dominante. (Lukács, 2016, p. 137)

Pela narração realista Balzac dá forma, diz Lukács, à essencialidade genérica do homem: ao pressupor a personagem em situação que lhe exige posicionar-se, pôde fazer — mesmo sem isso intencionar — com que sua constituição psíquica abandonasse a posição da própria classe, encontrando, assim, esboço da contradição humana como meio de pôr a história em movimento, apontando à superação do tempo-espço em que essas personagens se encontram. Há um limite em tal leitura, a elaboração de uma ontologia do homem que teria essência genérica para além do lugar histórico, como critica Adorno (2003, p. 255). Todos modos, é em espírito afim que os livros solicitados por Cruz, assim como sua argumentação sobre Maupassant, se situam; é a aposta na chave da essencialidade genérica, que poderia dar ao homem consciência de sua opressão na história, a razão pelo afastamento da preponderância da raça na poética de **Mensagem**: trata-se, antes, de formulação marxista (algo ortodoxa) que busca, pela literatura, conscientizar o sujeito de sua opressão de classe e, então, levá-lo à ação política.

## 2024

Rememora-se em 2024 duas efemérides, os nascimentos de Antônio Jacinto e de Salim Miguel. A amizade nutrida na década de 1950, a sua vez, ganha destaque para além das datas. Se Walter Benjamin sugere que a força da história literária “não se trata de apresentar as obras das Letras no contexto de seu tempo, mas no tempo em que elas surgiram, e fazer uma apresentação do tempo que as reconhece” (Benjamin, 2016, p. 35), é tal intento que aqui se procura sublinhar. As relações entre **Sul** e **Mensagem**, nos idos anos 1950, dão acesso àquele espírito, mas, além disso, possibilitam que algo do presente seja vislumbrado. Retornando à história dos fluxos editoriais entre Brasil e Angola em seu anseio de um porvir que pudesse livrá-los da barbárie colonial, a aproximação entre as revistas aqui trabalhadas aponta ao desejo de um futuro que corre o risco de não se realizar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Reconciliación extorcionada. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Tradução: Alfredo Muñoz. Madri: Akal, 2003, p. 242-269.
- ANTELO, Raúl. A modernidade Sul. *In*: SOARES, Iaponan (org.). **Salim Miguel, literatura e coerência**. Florianópolis: Lunardelli, 1991, p. 65-71.
- ANTELO, Raúl. Visão e pensamento. Poesia da voz. *In*: \_\_\_\_\_. **Crítica e ficção, ainda**. Florianópolis: Pallotti, 2006, p. 9-87.
- BENJAMIN, Walter. **História da literatura e ciência da literatura**. Tradução: Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- BERGAMO, Edvaldo. **Ficção e convicção**: Jorge Amado e o neo-realismo literário português. São Paulo: UNESP, 2008.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- CORREA, Sílvio. Conexão Sul: o contributo africano para o modernismo sul-brasileiro. *In*: \_\_\_\_\_. (org.). **Nossa África**. São Leopoldo: Oikos, 2016, p. 15-30.
- DEBASTIANI, Gustavo. **“Meu caro Salim”**: a mediação cultural de Salim Miguel no contato com intelectuais de língua portuguesa na África (década de 1950). 96 f. TCC (Graduação em História) – Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2024.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- KREMER, Natan Schmitz. **Constelação sul – achegas**. Tese (Doutorado em Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2026. [PRELO]
- KREMER, Natan Schmitz. **Deslocamentos do feminino em Salim Miguel**. 154 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.
- LUKÁCS, György. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. Tradução: Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MACÊDO, Tania. Revista **Sul** (uma ponte com a África). *In*: SOARES, Iaponan (org.). **Salim Miguel, literatura e coerência**. Florianópolis: Lunardelli, 1991, p. 73-77.
- MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo, Luanda: UNESP, Nzila, 2008.
- MALHEIROS, Eglê. **Manhã e outros poemas**. Brasília: Edição da autora, 2018.



MIGUEL, Salim. Raízes de um intercâmbio. In: PADILHA, Laura Cavalcante. **Anais do 1º Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995, p. 53-61.

MIGUEL, Salim. **Cartas d'África e alguma poesia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MIGUEL, Salim; MALHEIROS, Eglê. **Memória de editor**. Florianópolis: IOESC, 2002.

RAMOS, Karina. A angolanidade literária nas páginas da revista **Mensagem** (1951-1952). **Transversos**, v. 10, agosto de 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/transversos.2017.29973>. Acesso em 22 de set. 2024.

**REVISTA SUL**. Revista do Círculo de Arte Moderna de Florianópolis. 30 números. Janeiro de 1948 a dezembro de 1957. Disponível em: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?id=160778>. Acesso em 22 de set. 2024.

SOARES, Francisco. Para uma observação estética da poesia de A. Jacinto. In: TAVARES, Ana Paula (org.). **António Jacinto e sua época**. A modernidade nas literaturas africanas em língua portuguesa. Lisboa: CLEPUL, 2015, p. 43-55.

SOARES, Francisco. **Antologia lírica angolana**. Campinas: UNICAMP, 2019.

SOUSA, Maria Teresa. António Jacinto do Amaral Martins, número de matrícula 33, Campo de Trabalho de Chão Bom. In: TAVARES, Ana Paula (org.). **António Jacinto e sua época**. A modernidade nas literaturas africanas em língua portuguesa. Lisboa: CLEPUL, 2015, p. 193-221.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

VIEIRA, Luandino. Pela voz de Luandino – entrevista a Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski. **Scripta**, v. 19, n. 37, p. 179-202, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2015v19n37p179>. Acesso em 22 de set. 2024.

*Recebido para avaliação em 16/10/2024.*

*Aprovado para publicação em 29/11/2024.*

## NOTAS

1 Doutorando no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista da Secretaria de Educação do Estado de Santa Catarina (FUMDES/UNIEDU).

2 Para uma reconstituição da aproximação dos jovens de Sul, via Rebelo, aos autores africanos, mas também aos rio-platenses e portugueses, ver Kremer (2026), principalmente o capítulo “Arquivo”.

3 Também a poeta moçambicana Noémia de Sousa publicava nas páginas de **Mensagem** e de **Sul**. Em Florianópolis, deu a ver os poemas “Cais” (Sul-18, 12/1952), “Dia a dia” (Sul-20, 08/1953) e “Porquê” (Sul-25, 08/1955).

4 Publicou os poemas “Setembro” (Sul-24, 05/1955), “Cantiga” (Sul-25, 08/1955) e “Conselho” (Sul-26, 02/1956).

5 A raça é constante na poética de Noémia de Sousa. Se Tania Macêdo (2008, p. 111) aponta que seus poemas editados em *Mensagem* foram “Sangre Negro” e “Negra”, caberia se questionar o que há de racialidade neles. Lê-se no primeiro: “Mãe, minha Mãe África / das canções escravas ao luar, / não posso, não posso repudiar / o sangue negro, o sangue bárbaro que me legaste... / Porque em mim, em minha alma, em meus nervos / ele é mais forte que tudo, / eu vivo, eu sofro, eu rio através dele, Mãe!” (Sousa, 2016, p. 130). Nos autores angolanos, contudo, não se nota poética descritiva da negritude como a adotada pela moçambicana, não sendo incorretas, então, as leituras de Ramos (2017, p. 284) e Soares (2015, p. 48). Nossa análise da presença de Sousa em *Sul* pode ser consultada em Kremer (2026), sobretudo no capítulo “Teleologia e seu contrário”.

6 Sua leitura parece equivocada. Como discutido (Kremer, 2022), há nos procedimentos de **Velhice e outros contos** traçado que se aproxima dos surrealistas, dos quais igualmente Trotsky era próximo (ele escreve, com Breton, um manifesto sobre a arte independente, no exílio mexicano); **Velhice** se distancia do realismo e, nisso, reside a adoração dos autores angolanos pela poesia de Malheiros, autora que, à diferença de Salim, filiara-se ao PCB.

7 Embora comumente se esqueça, a primeira tradução do texto de Césaire ao português, de 1978, é assinada por Noémia de Sousa, tendo sido prefaciada por Mário Pinto de Andrade, outro poeta de **Mensagem**. Todos modos, a concepção poética de Sousa e de Césaire é bastante divergente, o segundo encontrando no surrealismo a matéria do literário, como discutido (Kremer, 2026).

# **MSAHO: UM MANIFESTO POÉTICO E A NOVA DIREÇÃO DA LITERATURA MOÇAMBICANA**

## **MSAHO: A POETIC MANIFESTO AND THE NEW DIRECTION OF MOZAMBICAN LITERATURE**

*Vanessa Pincerato Fernandes<sup>1</sup>*

---

### **RESUMO**

O artigo analisa a importância da folha de poesia **Msaho** na consolidação de dois eixos fundamentais da poesia moçambicana, conforme apontado por Ana Mafalda Leite. De um lado, uma poética universalizante vinculada ao movimento presencista; de outro, uma poesia focada na africanidade, com forte engajamento social. Mais do que um veículo de publicação, **Msaho** configurou-se como um manifesto literário, estabelecendo princípios que redirecionaram a literatura local. Além disso, sua proposta editorial permitiu a crítica e a reflexão sobre os textos produzidos na época, destacando-se como um marco na história literária de Moçambique.

PALAVRAS-CHAVE: **Msaho**. Poesia moçambicana. Manifesto literário.

### **ABSTRACT**

The article analyzes the importance of the poetry journal **Msaho** in consolidating two fundamental axes of Mozambican poetry, as highlighted by Ana Mafalda Leite. On one hand, a universalizing poetics linked to the Presencista movement; on the other hand, poetry focused on African identity with strong social engagement. More than a publishing platform, **Msaho** established itself as a literary manifesto, setting principles that redirected local literature. Furthermore, its editorial approach enabled critique and reflection on the texts of its time, standing out as a milestone in the literary history of Mozambique.

KEYWORDS: **Msaho**. Mozambican poetry. Literary manifesto.

## INTRODUÇÃO

Refletir sobre a formação de uma poética nacional que parte da/na imprensa moçambicana é, por sua vez, realizar um esforço no sentido de pensar as singularidades históricas e literárias que envolvem esse processo e lançar luz a um campo de estudo pouco explorado. A construção desse caminho guarda especificidades importantes a serem pensadas, e este é um exercício de fundamental importância, na medida em que contribui para o avanço do conhecimento da história da África e de Moçambique e principalmente do pensamento político, social e cultural moçambicano.

A relevância de uma pesquisa do ponto de vista dos estudos literários sobre os textos publicados em jornais e revistas, em Moçambique, advém do fato de essas publicações funcionarem como um “diário coletivo”. Qualquer tentativa de encalçar o percurso da literatura moçambicana sem pairar pelas páginas da imprensa é à partida, já dizia Noa (1996, p. 237), cometer uma profunda falsidade histórica. Encontramos, pois, nesse espaço um chão fértil alimentado por grupos de intelectuais que pensavam no destino (político e cultural) de Moçambique durante as décadas de 1940 e 1950.

Na década de 40, segundo Noa (2017, p. 16), surge uma geração “responsável por uma literatura vincada, sistemática e conscientemente, [que] se procura firmar como moçambicana”. Nesse contexto, **Itinerário** (1941), publicado em Lourenço Marques, trazia a poesia em um cenário de efervescência política e, contudo, marcada por elementos da natureza e da cultura.

**Msaho** marca a década de 50 no que tange às produções poéticas. Esta revista literária, fundada por Virgílio de Lemos, traz à tona produções que vêm contribuir para uma proposta de vanguarda no sentido estético e ainda na produção poética de Moçambique, manifestando-se enquanto projeto de uma literatura própria.

Com a **Revista Caliban** (1971) já na década de 70, temos o nome de Rui Knopfli. De acordo com Noa (2017, p. 18-19), “assistimos à afirmação de um exuberante compromisso estético, ao mesmo tempo que vemos afinarem-se os contornos de uma literatura que tem na diversidade temática e estética um dos seus principais esteios”.

Nesse caminho cronológico, a fase nacionalista (após a Independência em 1975) ganha corpo, voltada para uma literatura política e de combate, essa foi cultivada por escritores que militavam à frente da FRELIMO. Percebemos que na literatura produzida após o período de Independência, os autores assumem um tom individual e intimista com produções voltadas para suas próprias experiências na vivência no pós-colonial, como é o caso das produções apresentadas em **Charrua**, na década de 80.

Nessa conjuntura, José Craveirinha, Virgílio de Lemos e Rui Knopfli, formam o pilar de uma poética que defende a cultura e os valores moçambicanos, inseridos em ambas as fases determinadas pelos processos político e histórico de Moçambique. Esses definem os ideais motivadores dos intelectuais da época, pois conforme considera Ferreira (1977), produzem

uma poética “da voz real de Moçambique” (Ferreira, 1977, p. 79), ou seja, marcadamente moçambicana. Com efeito, a consciência do fazer literário, representada pelos autores dessa tríade, contribuíram para o elevar da literatura da “moçambicanidade” com uma poesia que abarca todas as fases no processo de consolidação da poesia moçambicana, a partir da publicação do periódico **O Africano** (1908) até a publicação de **Charrua** (1980). Nesse percurso, a criação de espaços para a difusão da literatura moçambicana, como a publicação da revista **Msaho**, foi fundamental para consolidar esse movimento, proporcionando um meio para a expressão da identidade cultural e literária do país.

## MSAHO

No final da década de 40 e início da década de 50 temos um periódico que se destaca por sua importância ao propor uma poética que transgrediu os modelos literários, até então ali realizados. Aqui nos referimos à revista **Msaho** (1952), fundada por Virgílio de Lemos, Reinaldo Ferreira e Augusto dos Santos Abranches.

Nosso interesse em **Msaho** é falar de uma produção poética de Moçambique que começa por se manifestar enquanto projeto de uma literatura própria. Estudar este periódico nos mostra o início de um processo de construção de uma literatura representativa em Moçambique nos anos de 1950.

Com uma única edição publicada em 1952 em Lourenço Marques, o nome dado a essa revista tem relação com o canto do povo em língua “Chope”, termo que corresponde nessa língua ao canto, à poesia. **Msaho** era “movimento, ritmo, canto, dança, poesia, um hino à cultura chope do Sul de Moçambique” (Lemos, 1999, p. 151).

Diante do aparecimento de **Msaho**, pensamos ser importante abordar sobre a escrita e veiculação de escritas literárias em Moçambique, assim, nossa discussão neste ponto tem o intuito de abordar sobre a publicação, defendendo que de fato, a partir da criação dessa revista é que fortalece uma proposta de inovação do fazer poético que viria aflorar com força nos anos vindouros, sobretudo no pós independência. Sobre a poesia que emergia em Moçambique pelas/nas páginas de **Msaho**:

A poesia de Moçambique será uma poesia que se liberta de todas as amarras. E no seu corpo interior, seu corpo e espírito, seu desejo, de olhos abertos, ela será uma poesia singular sendo universal. Ela não poderá ser apenas uma poesia de militância e de protesto. [...] As nações demoraram séculos a construir-se através do mundo. Aqui devemos aceitar as pontes de respeito e ligação entre o português e as línguas maternas, respeito pelas culturas de cada um dos povos, minorias e majorias que constituem este xadrez étnico e cultural. (Lemos, 2009b, p. 604-605)



Nesse sentido, veremos que, conforme cita Lemos, a literatura moçambicana se constituirá através de diálogos, rompendo com o isolamento de Moçambique, onde a procura da diversidade, as convergências dos tempos históricos são justamente os caminhos que constituirão sua identidade.

Segundo Secco (2006, p. 237), **Msaho** “[...] teve o papel vanguardista de inserir a lírica moçambicana numa outra respiração, propondo a libertação dos cânones coloniais que regiam a literatura da época. Inseriu a lírica nos registros escritos”. Por sua vez a literatura de Moçambique manifesta-se enquanto projeto de uma literatura própria através de sua produção poética, nos anos de 1950, e o estudo deste periódico nos mostra uma melhor compreensão do processo de construção de uma literatura representativa desse país. Em entrevista concedida à Carmen Lúcia Tindó Secco, em Paris no ano de 1999, publicada na antologia **Eroticus Moçambicanus** (1999), Lemos afirma que:

*Msaho* seria a grande ruptura, fundando, com avidez devoradora, uma antropofagia cultural, à maneira dos modernistas de São Paulo, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e também outros poetas das vanguardas europeias da América Latina, da África, da Rússia, da Ásia, da China, do Japão, do mundo todo. Ora, *Msaho* seria, como seu nome indica, movimento, ritmo, canto, dança, poesia, um hino à cultura chope do sul de Moçambique. Conhecíamos os marimbeiros de Zavala, seus cânticos e sinfonias. Era preciso começar a valorizar os chopes, sempre criticados e vilipendiados pelos shanganes, os quais também não poupavam os rongas. Tínhamos que afastar o poder colonialista. Em suma, *Msaho* era um hino à Negritude”. (Lemos, 1999, p. 151)

Segundo Virgílio, a proposta de **Msaho** seria uma visão aberta, livre de preconceitos, respeitando ideais que valorizavam a integridade e a disciplina. Uma revista literária que buscava na poesia “as pulsações e sensações” em um corpo a corpo com a linguagem. Diante desse desejo, o único número publicado foi muito representativo e serviu como um precursor da modernidade na poesia moçambicana. Foi **Msaho** “quem deu o alarme sobre a necessidade de ruptura com as práticas literárias existentes em Moçambique na época” (Lemos, 1999, p. 153).

Com o surgimento da folha de poesia, segundo Ana Mafalda Leite, definem-se dois eixos fundamentais da poesia moçambicana: “Por um lado, uma poética de feição mais universalizante e relacionada com o movimento presencista [...]”, por outro lado “[...] destaca-se a poesia vibrante, embora por um período breve, [...] para uma poesia da africanidade, com intuítos vincadamente socias” (Leite, 2006, p. 139-40). É importante notar que o conceito dessa nova poesia que surge não se refere apenas aos textos que serão publicados na folha literária, mas também a uma espécie de manifesto dos princípios e parâmetros estabelecidos para oferecer uma nova direção para a literatura. Mais do que apenas apresentar a proposta de **Msaho**, o gênero editorial é capaz de opinar e criticar muito do que foi produzido na época.

Nas oito páginas que compunham **Msafo** temos na primeira página termos como “a benção”, “a porta”, “o sinal” e “a expectativa”, que aparecem como títulos de versos que abrem caminho para o que veremos nas páginas amarelas desse periódico, escritos dessa forma em letra minúscula. Em especial o último termo, “expectativa” traz como pano de fundo o mar e o sonho, como se delineasse, já desde o início, como seria o fim de toda a utopia criada em torno dessa publicação.

Na página seguinte temos um texto assinado por Virgílio de Lemos intitulado “Apresento”, no qual o poeta com palavras contundentes afirma que nesta primeira folha há um encontro de poetas, de temáticas distintas, mas com um mesmo propósito “a descoberta das incógnitas que constituem a verdade do que na vida é força de efeito permanente” (Lemos, 1952, p. 2). Nas páginas seguintes encontramos publicações de Alberto de Lacerda, Cordeiro de Brito, Duarte Galvão (heterônimo de Virgílio de Lemos), Domingos de Azevedo, Noémia de Sousa, Ruy Guerra, Augusto dos Santos Abranches e Reinaldo Ferreira, intelectuais contrários à opressão e à discriminação dos negros.

Segundo as professoras Almeida e Secco, ao citarem Fanon, assim afirmam:

Levando em consideração que um dos artifícios de subjugação utilizado pela empreitada colonialista, segundo pensa Fanon (2005), é a de desvalorização dos sujeitos e de seu passado histórico. O colonialismo, afirma Fanon, “[...] não se contenta com impor a sua lei ao presente e ao futuro do dominado. O colonialismo não se satisfaz em prender o povo nas suas redes, com esvaziar o cérebro do colonizado de toda forma e de todo conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido e o distorce, desfigura e aniquila”. (Almeida e Secco, 2023, p. 217)

Ou seja, a questão da desvalorização dos sujeitos e de seu passado histórico tem como culpado o colonialismo. Em sua obra **Os Condenados da Terra** (1968), Fanon nos mostra um panorama político, histórico, cultural e psíquico da colonização na Argélia e na África. Aborda sobre a colonização e seus efeitos devastadores, trata sobretudo, acerca da violência do processo de descolonização.

Fanon reflete sobre a violência que a colonização implica, e sobre a violência que será efeito da descolonização. Para ele, o efeito da descolonização acarreta uma profunda transformação do ser colonizado, ou seja, a criação de homens novos. Nessa linha de raciocínio temos o papel do intelectual colonizado que, de acordo com Fanon, será de suma importância na luta contra essa dominação, sua reivindicação não será “um luxo, mas exigência de um programa coerente” (Fanon, 1968, p. 244). Veremos, portanto, nas páginas de **Msafo** a luta desses intelectuais contra a dominação, usando a palavra literária como arma.

**Msaho** foi impressa em páginas amarelas, com letras negras que contrastavam não só no papel, mas diante de tudo que se publicava na época. A escolha do amarelo, segundo Lemos, foi realmente para expressar o desespero e a revolta. Em sua folha de apresentação, Lemos, traz uma reflexão sobre o que há nesta publicação, segundo ele:

[...] nesta primeira folha revela ainda desencontros estético, formal ou expressivo, numa segunda ou terceira folha poderá tornar-se homogêneo e vir a definir uma força resultante do contacto com os elementos nativos que hoje ainda formam uma massa disforme, dependente e incolor. (Lemos, 1952, p. 02)

Ele afirma que a autoria do editorial e a concepção da ideia para a revista foram dele mesmo, no entanto, quem a publica é Duarte Galvão. Ele declara: “A concepção de *Msaho* foi de minha autoria! Tinha a intenção de introduzir uma nova perspectiva na poesia moçambicana, tornando-a mais cosmopolita” (Lemos, 2009b, p. 21).

De acordo com Almeida e Secco (2023, p. 219) já desde o início do editorial, Virgílio de Lemos se coloca como um autor consciente de seu tempo e também reconhecedor de que aquela ação já havia sido iniciada, mesmo que timidamente (lembremos aqui o aparecimento de **O Africano**, 1908, e **O Brado Africano**, 1918). De acordo, ainda, com as estudiosas, **Msaho** é localizada na esteira de outras ações que comungavam de um objetivo comum (ou parecido), sobretudo o de unir forças na criação de um espaço próprio: “contra todas as previsões e contra toda a expectativa temos neste momento a consciência de que a poética de ‘Msaho’ não constitui uma corrente distinta e diferenciada com raízes vincadamente moçambicanas [...]” (Lemos, 1952).

Sobre as intenções da revista, reitera-se a busca pela visão independente, liberta de preconceitos e militâncias estigmatizadas, ilustram o impulso precursor da modernidade na poesia. Os versos abaixo, produzidos no mesmo ano da publicação da revista, e publicados na obra **Jogos de Prazer** (2009b), assinada por Duarte Galvão, convocam elementos diversos para transgredir e incomodar. A importância do nome na própria concepção existencial das coisas se revela na criação heteronímica do poeta e Virgílio de Lemos acaba se tornando complexo e culmina na criação de diversos heterônimos que por diversas vezes interagem entre si. É o caso do poema apresentado, que reflete sobre algumas das propostas poéticas e políticas da revista **Msaho**.

#### MSAHO 1

(*msaho*, ritmo, estética  
sobretudo ética  
de um movimento,  
novas sobrevivências  
contra o sobreviver,  
o tédio a concentração  
dentro e fora

do espaço colonial  
caleidoscópio cultural  
antropofágico  
à maneira dos paulistas  
modernistas,  
lúdicos arcos,  
enfunadas velas  
na busca d'espços  
não visitados do corpo  
e da alma,  
incoerência e lucidez  
na vertigem, *msaho*)  
(Lemos (Galvão), 2009b, p. 202)

As imagens justapostas a conceitos formam um mosaico de influências, pensamentos, opiniões, de modo a propor um movimento de reflexão e de descoberta da palavra, bem como de uma nação que ainda não se estabeleceu politicamente. Vemos nos versos de Duarte Galvão a força criadora em que a palavra poética é protagonista, conferindo um caráter metalinguístico a seus poemas, mas que não exclui o seu forte caráter político. Por vezes a língua ressignificada no corpo do poema, contravém as relações de poder pela imposição de uma língua e de uma cultura. Esse poema de Duarte Galvão não foi publicado no periódico **Msaho**, mas conversa com a proposta apresentada por Virgílio de Lemos no referido período.

É importante perceber que **Msaho**, em sua significação, aponta mais que para um ritmo e uma dança, torna-se um conceito literário ao passo que desloca sentidos locais, pois, a própria poesia se coloca em movimento.

**Msaho** propôs um “ritmo novo” para a poética moçambicana: “poesia de língua portuguesa, barroca, crioula ou poesia da mestiçagem” (Lemos, 2009b, p. 606). Esse periódico representa, ou apresenta, portanto, uma proposta de estética literária, alimentada pelo forte desejo de que “possa vir a ser de igualdade, fraternidade e liberdade” (Lemos, 2009b, p. 606), afirmou Virgílio de Lemos.

Em outro poema publicado em **Msaho**, intitulado “Poema da infância distante”, o qual Noémia dedica ao Rui Guerra, podemos perceber o desejo de olhar para o oceano e ver boas notícias. Vemos esses presságios de boas novas no verso que traz o voo das gaivotas “Gaivotas pairarão, brancas, doidas de azul/ e os pescadores voltarão cantando”. Não é mais o som das bombas que se ouve e sim pescadores cantando, quer dizer que estão livres para ir e vir, cenas que o eu-lírico não vive mais, mas que recorda de sua infância e descreve no decorrer de todo o poema. Nos versos finais podemos perceber a dor, os dias de tristeza vividos durante a colonização, nas noites, a “lua” é mencionada e podemos ter essa dimensão de tempo e do sofrimento, sentido nas veias, como veneno. É como se o sofrimento passado estivesse correndo em seu sangue. Poderiam sim, vir dias melhores, mas o que foi

sentido permanecerá em seu sangue, será carregado pelas gerações. Como em toda produção de **Msaho**, a poesia de solidão e dor ganha espaço. Vamos ao trecho do poema:

[...]  
Se hoje o sol não brilha como no dia  
em que nasci, na grande casa,  
à beira do Índico,  
não me deixo adormecer na escuridão.  
Meus companheiros me são seguros guias  
na minha rota através da vida.  
Eles me provaram que “fraternidade” não é mera palavra bonita  
escrita a negro no dicionário da estante:  
ensinaram-me que “fraternidade” é um sentimento belo, e  
possível,  
mesmo quando as epidermes e a paisagem circundante  
são tão diferentes.  
Por isso eu CREIO que um dia  
o sol voltará a brilhar, calmo, sobre o Índico.  
Gaivotas pairarão, brancas, doidas de azul  
e os pescadores voltarão cantando,  
navegando sobre a tarde tênue.  
E este veneno de lua que a dor me injectou nas veias  
em noites de tambor e batuque  
deixará para sempre de me inquietar.  
(Sousa *in* Lemos, 1952, p. 04 e 05).

Este poema de Noémia de Sousa, que compõe a quarta e quinta páginas de **Msaho**, traz o oceano como ponto central de sua poesia. De acordo com Secco (1999, p. 19): “o oceano apresenta-se quase sempre associado à conquista e à colonização”.

Para Lemos (2009b), o poema de Noémia reflete muito bem o que todos defendiam, eram contrários à opressão, a discriminação e mostra em **Msaho** o que de melhor existia em poesia, pois, a escrita de Noémia de Sousa era “como testemunho pela mulher que naquela altura representava o grito de revolta da mulher africana” (Laban, 1998, p. 392).

A poesia de **Msaho** na voz de Noémia mostra um acento personalizado, envolto de uma pulsação vibrante da interioridade do sujeito poético que exalta sua origem, contudo, não deixa de desnudar quão dura a realidade de não ver o sol brilhar tão forte quanto antes (esse antes podemos ler como antes da dominação colonial e todas as questões políticas envolvidas), mas que não deixa de acreditar que este voltará a brilhar, ao passo que “não me deixo adormecer na escuridão”. Um sujeito poético que recusa uma tradição cristalizada e disseminada no Ocidente, que crê, pois, “ensinaram-me que ‘fraternidade’ é um sentimento belo, e possível, /mesmo quando as epidermes e a paisagem circundante/ são tão diferentes”.



Plena de vigor, a poesia de Noémia celebra a própria poesia naquilo que ela significa em termos de melodia, ritmo e temáticas relevantes. Neste poema, o conjunto de recursos linguísticos, estilísticos (anáfora, aliteração, exclamação) e temáticos que incluímos aqui: a revolta, a valorização racial e cultural, a infância, a esperança, a angústia, a injustiça e o oceano, nos fazem claramente perceber que, por detrás da voz poética se insinua a consciência de uma subjetividade dilacerada que estará a construir um projeto de literatura próprio.

Seguindo na linha de pensar/construir uma poética moçambicana, na folha sete de **Msaho** encontramos o poema “Negro” assinado por Duarte Galvão, vemos claramente um teor denunciativo, prenunciado. O poema “Negro” nos apresenta um olhar do negro que espreita a vida pela janela, como se não participasse do que acontecia do lado de fora dessa janela, sua única saída era olhar o que acontecia pelo “limiar da janela”. Os versos desse poema ecoam em tom de denúncia, versos contundentes que desnudam uma realidade de servidão, resultado da situação imposta pela empreita colonialista e o romper do silêncio por um negro:

Dorme a menina  
enquanto o escravo vela  
e enquanto ela sonha,  
ele espreita a vida  
no limiar da janela.

Como seus irmãos  
que cruzam a estrada  
e arrastam grilhetas  
ele sente esmagadas  
suas mãos e sua alma  
Como seus irmãos  
aprendeu a esconder  
a dor da sua dor.  
Aprendeu a sofrer  
e a sorrir sem rancor

Seus olhos vão postos  
na dona menina  
que sonha e sorri  
e pensam na cor  
que Deus deu a pele  
da dona menina  
e é causa da dor  
da dor infinita  
dos negros escravos  
que são seus irmãos  
e arrastam na estrada  
pesadas nas mãos  
mil saudades loucas  
feitas na tragédia.

Dorme a menina  
enquanto o escravo vela  
e enquanto ela sonha  
ele espreita a vida  
no limiar da janela.  
(Lemos (Galvão), 1952, p. 07)

Tem-se, nestes versos, a denúncia sobre a subordinação de um povo que é privado de sua liberdade e subjetividade. O poema está dividido em três cenários: um onde a menina branca dorme e sonha, outro em que o negro vela o sono da “dona menina”, e cenas cotidianas em terras moçambicanas apresentada em meio às cenas de trabalho forçado e massacrante. Segundo Lemos, os poemas integram este número de poetas que assim como ele se posicionavam contrários a essa opressão que Duarte Galvão apresenta por meio desse poema.

Segundo Lemos (2009b) isso se deve ao fato do poder colonialista em Moçambique ser o foco, e **Msaho** surge como um marcador dessa fase em que a poética moçambicana começa a ser gesta, entoando um hino à negritude, fundando uma antropofagia cultural.

A poesia suscita a problemática do homem negro que é “o elemento essencial em qualquer consideração honesta da realidade do Moçambique colonial” (Hamilton, 1984, p. 19), de forma que se expressa na poesia como a dualidade sonho e realidade, enquanto o negro “espreita a vida” de mãos e alma atadas, a submissão cultural está presente no cenário narrado pelo eu poético. Onde o lugar que se apresenta há a dualidade contracenando: O negro que olha a vida passar pela janela e a “dona menina que sonha e ri”, mas que diante da oposição cultural se firma uma poesia de cunho nacional.

**Msaho** propunha essa dimensão cultural antropofágica que buscava a afirmação de uma literatura moçambicana. Reunia escrita de poemas de tendências estéticas variadas que versavam sobre o Índico, sobre o amor, sobre a infância, sobre o negro, porém o que todos tinham em comum era a forma como denunciavam a situação colonial, pois segundo Lemos (2009b), a militância era poética, buscava pulsões e as sensações da poesia, em meio a contenção e rigor, que fundia as palavras com a linguagem do desejo. Vemos essa tendência estética proposta nos versos de Rui Guerra nos versos de “Um poema anti-lírico”:

Olga:  
Hoje,  
Não há mais poesia em mim.

O sol,  
o céu de nuvens claras,  
mantêm juntos promessas falseadas.  
Um avião sem raça  
caiu longe,

onde florestas riem das debulhadoras  
dos “bulldozers”  
e o arado é palavra sem sentido.

Os trinta e tantos passageiros  
já não são.

E aqui perto  
— tu o sabes —  
aquele nosso colega  
ficou sob as rodas de um machimbombo,  
colorido de reclames.  
Ah! Olga,  
porque,  
em face disto tudo  
esta vontade constante de gritar  
pelos vivos?

Ah! Hoje,  
Não há mais poesia  
Em mim,  
Nem na natureza colorida.  
Não pela queda  
Do avião  
Ou do homem solitário.  
[...]  
Hoje  
não há mais poesia,  
mas esta certeza  
da necessidade  
de lutar  
junto aos que lutam.  
(Guerra *in* Lemos, 1952, p. 03)

O eu-lírico revela-nos cenas de trágicos acidentes entre eles, de “Um avião sem raça” que cai ao longe e outro em que um “nosso colega” morre debaixo de um ônibus velho (machimbombo). Diante dessas mortes, pelo que podemos ver, sem repercussão alguma, somente mais um “sem raça” que se foi. Sentimos um ar de luto na enunciação dos versos, da dor de não haver mais clima para poesia. A repetição do verso “Não há mais poesia” na extensão do poema reforça que não há mais nada de bom. Tudo se esvaiu e por esse motivo não há mais o que se alegrar “nem na natureza colorida”, não só pelas mortes, mas por faltar-lhe forças para lutar pela liberdade, lutar contra a violência, a injustiça, a subjugação.

Sobre a revista **Msaho**, Bruno dos Reis, heterônimo de Virgílio de Lemos, escreve: “Msaho será, sem pretensões, a busca de uma nova luz. Uma outra palavra. Sendo poesia de solidão e desespero, será uma poesia de revolta, de protesto, mas de ironia e de humor” (Lemos, 2009b, p. 606). Temos na poética de **Msaho** uma proposta de produção literária construída também para refletir sobre a própria realidade.

A poesia de Moçambique será uma poesia que se liberta de todas as amarras. E no seu corpo interior, seu corpo e espírito, seu desejo, de olhos abertos, ela será uma poesia singular sendo universal. Ela não poderá ser apenas uma poesia de militância e de protesto. [...] As nações demoraram séculos a construir-se através do mundo. Aqui devemos aceitar as pontes de respeito e ligação entre o português e as línguas maternas, respeito pelas culturas de cada um dos povos, minorias e maiorias que constituem este xadrez étnico e cultural. (Lemos, 2009b, p. 604-605)

Lemos, em entrevista concedida a Michel Laban (1998, p. 377) afirma que: “Quando pensei na criação do *Msaho*, projectei vários números. Os números 2, 3, 4, 5 seriam números que teriam colaboração poética de Angola, de Cabo Verde, dos ‘ultramarinos’ de África que estivesse em Portugal, nos anos 50”. A princípio teria espaço para poetas, nos números seguintes traria sobre a música, teatro, mas, segundo Lemos “O *Msaho* acabou por ser um número de poesia” (Laban, 1998, p. 409).

Outros textos foram escritos por poetas e contistas e principalmente por Virgílio e heterônimos, para serem publicados em outros números da revista **Msaho**, segundo reitera Lemos (2009b, p. 20): “Este número foi único, embora já tivéssemos material selecionado para seis números”. **Msaho**, nas palavras de Lemos (2009, p. 19-20) nasceu “Para abrir a poesia ao mundo” e para isso “Era preciso provocar, agredir. [...] tínhamos que romper com os paradigmas coloniais. [...] Essa resistência tinha de se concretizar e, na época, isso só era possível através das páginas literárias dos jornais quotidianos, dos semanários”. A folha, portanto, representou um projeto de ruptura com a literatura colonial, mesmo não sobrevivendo à censura serviu para abrir portas para uma experimentação estética e a um novo tempo para a poesia moçambicana. Ainda, nas palavras de Lemos:

Em 52, eu chamei a atenção para os pequenos sinais que anunciavam uma ‘literatura moçambicana’, no *Msaho*. Mas eram balbuciamientos. Hoje, talvez, depois deste grande interregno, desta pausa cultural que aconteceu em Moçambique, com estes quase vinte anos de guerra balbucia-se ainda. Mas já há sinais mais marcantes de qualquer coisa de novo anterior que é o resultado — não caiu do céu — de uma aventura anterior que é a nossa — ligada a esse nível ao Brasil de Amado, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto. Havia indícios de um nascimento de uma literatura ‘crioula’, já nos anos 50. Eles acentuaram-se agora nos anos 90. Desse *barroco estético* já há sinais no romance do Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, no Suleiman Cassamo, no Eduardo White e, talvez, na poesia dos anos 70 e 80 do José Craveirinha. (Laban, 1998, p. 427)

Assim, **Msaho** se revela como uma crítica não só no âmbito literário, mas reconhece a inserção profunda e visceral do literário no mundo. Por esse motivo afirmamos que a partir da publicação dessa única edição temos o marco de uma literatura própria e também na exposição de um

discurso político contra o colonialismo. Virgílio deixa claro no texto editorial de **Msaho**, quando afirma que tanto os idealizadores quanto os poetas estavam “[...] dispostos a roubar ao dinâmico da vida presente um ritmo novo para sua poética, apenas um traço de ligação os amarra — a descoberta das incógnitas que constituem a verdade do que a vida é força de efeito permanente [...]” (Lemos, 1952.). À luz desse contexto, temos em **Msaho** o projetar de um olhar utópico para o futuro das letras em Moçambique. Pensemos então nesta revista como a gesta literária de uma poética fundacional, que culminará em um período fértil da literatura moçambicana responsável por consolidar definitivamente uma cultura das palavras escritas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Marinei; SECCO, Carmen Lucia Tindó. Folha Literária Msaho: Poesia e Vanguarda em Moçambique. In: **Revistas de Poesia**. Brasil/Moçambique/Portugal, 2023.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II**. Venda Nova – Amadora, Portugal. 1ª edição, 1977.

HAMILTON, Russell G. **Literatura Africana. Literatura Necessária II: Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Edições 70, 1984. (Biblioteca de Estudos Africanos, 9).

LABAN, Michel. **Moçambique: encontro com escritores**. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998, v.2.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 2018.

LEITE, Ana Mafalda. Poesia moçambicana, ecletismo de tendências. In: **Poesia sempre**. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n. 23, ano 13, p. 139-142, 2006.

LEMO, Virgílio. **A invenção das ilhas**. Organização e posfácio de António Cabrita. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique, 2009a.

LEMO, Virgílio. **Jogos de prazer**. Virgílio de Lemos & heterónimos: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização do volume e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009b.

LEMO, Virgílio de. **Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos**. Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação). Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Faculdade de Letras, UFRJ, 1999.

LEMO, Virgílio de; AZEVEDO, Domingos de; FERREIRA, Reinaldo. **Msaho** – folha de poesia em fascículos. Lourenço Marques: Empresa Moderna, 1952.



NOA, Francisco. **Uns e outros na literatura moçambicana: ensaios**. São Paulo: Editora Kapulana, 2017.

NOA, Francisco. **Literatura Moçambicana: Memória e Conflito**. Maputo, Imprensa Universitária, UEM, 1996

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Entre sonhos e memórias: trilhas da poesia moçambicana. Revista **Poesia Sempre**, Ano 13, nº 23, 2006. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006, pp. 229-249.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1999.

*Recebido para avaliação em 21/11/2024.*

*Aprovado para publicação em 27/03/2025.*

## NOTA

1 Doutora em Estudo de Linguagem – UFMT, Docente Português/Inglês – IFMT, vanessa.pincerato@ifmt.edu.br.



RESENHAS E ENTREVISTA

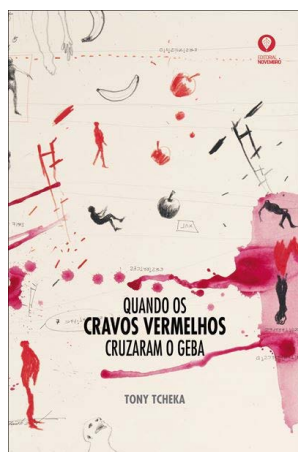




# QUANDO OS CRAVOS VERMELHOS CRUZARAM O GEBÁ, DE TONY TCHEKA: FICÇÕES A PARTIR DA QUEDA DO FASCISMO PORTUGUÊS

, BY TONY TCHEKA: SHORTS STORIES FROM  
THE AFTERMATH OF PORTUGUESE FASCISM

*Erica Cristina Bispo<sup>1</sup>*



António Soares Lopes Junior ou Tony Tcheka, desde os seus 18 anos, tem se destacado na poesia guineense. Integrou as antologias **Mantêhas para quem luta!** (1997), cujo título foi extraído de um poema seu, e que é a primeira coletânea de poemas publicada após a independência do país; **O Eco do pranto. A criança na poesia moderna guineense** (1992), obra da qual foi coordenador; e **Kebur: barkafon di poesia na kriol** (1996), nome que também foi lavrado pelo poeta. Além das participações em obras coletivas, Tony Tcheka também é autor de três livros de poesia autorais, a saber **Noites de insônia na terra adormecida** (1996), **Guiné Sabura que dói** (2008) e **Desesperança no chão do medo e dor** (2015).

Em 2020, o escritor estreou na ficção com o livro **Quando os cravos vermelhos cruzaram o Gebá**. A obra traz quatro contos intitulados “Pekadur di Sambasabi”, “Manito o patriota”, “Camarada Melhor Amanhã” e “Excisadas na Flor da Vida”. Seus enredos são atravessados pela independência da Guiné-Bissau, reconhecida unilateralmente em 24 de setembro de 1973, e pela Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974. No que se refere ao contexto guineense, é inédita a abordagem do ponto de vista a partir do qual o escritor narra a maioria dos contos: com ênfase sobre os guineenses que acreditaram na proposta salazarista de construir uma “pátria una e soberana de aquém e além-mar” (Tcheka, 2020, p. 85).

A narrativa de Tony Tcheka assume características da narrativa oral. Contudo, não o faz a partir do referencial da oralidade tradicional, aquela de que nos fala Hampaté Bâ, em “Tradição Viva”, a partir da qual a narrativa escrita visa a reencenar a contação oral tradicional, estabelecendo a transmissão de geração a geração dos saberes de um povo (cf. Hampaté Bâ, 2010). A recriação oral que nos é apresentada por Tony Tcheka se assemelha a um modelo de contação típico da Guiné-Bissau: a passada. “Passada” é um termo em língua guineense<sup>2</sup>, cujo significado é assim registrado pelo dicionário *Kriol ten*: “acontecimento, caso, episódio, passagem” (Montenegro, 2007, p. 163). O vocabulário que acompanha o livro de contos **Djênia**, de Odete Semedo, traz, por sua vez, a seguinte definição: “reconto; narração de acontecimentos feita com ênfase; relato de bisbilhotice; fofoca” (Semedo, 2000, p. 138). Entre os guineenses, é possível também encontrar a explicação de que “passada” é contar uma história com um pouco de sal. Ou seja, é a estória baseada em um acontecimento real, mas que é contada com uma encenação e com uma série de interrupções, a fim de tornar a narrativa mais atraente. Sendo assim, os contos de Tony Tcheka não seguem uma linearidade cronológica em seus enredos, tampouco se concentram em um único aspecto, em vez disso, o narrador vai apresentando um novo elemento narrativo, a fim de garantir a atenção do leitor/expectador por mais tempo. O narrador de Tcheka mergulha em um emaranhado de fios da contação e os vai desfazendo para o leitor, acrescentando as histórias de cada personagem que surge na cena, inserindo dados das culturas guineenses, explicando as peculiaridades religiosas de um país que abarca mais de 15 grupos étnicos diferentes.

A ordem de apresentação dos contos traz um certo tipo de progressão ou encadeamento lógico. Todos os contos são protagonizados por homens guineenses que se envolvem com os aparelhos de manutenção do país, seja antes ou depois da independência. O livro começa com a história de um guineense que luta para manter o regime salazarista e termina com a história de um jovem que deseja implementar os ideais libertários de Amílcar Cabral, líder da independência da Guiné-Bissau.

Em “Pekadur<sup>3</sup> di Sambasabi”, narrativa que abre o livro, João Bicanka Sory Bá, o Basinho, também conhecido como Alferes Mon di Ferro, atua como Capitão dos Comandos Africanos. A exegese tem início com o retorno do protagonista para a sua terra natal, ao fim da derrota dos portugueses frente aos Combatentes da Liberdade. A partir daí, o narrador dá conta de toda a trajetória da vida de Basinho, incluindo a morte do irmão gêmeo e o poder exercido por seu pai sobre todos os moradores de Sambasabi.

Em “Manito o patriota”, nos é introduzida a história de Manuel Ribeiro, um funcionário público descontente e inconformado com o fim do colonialismo. O cargo de “adjunto do subchefe da terceira secção postal” (Tcheka, 2020, p. 86) garante ao protagonista um *status* social que acredita gozar, uma vez que mantém um bom relacionamento com os “senhores da terra” (Tcheka, 2020, p. 79). Manito desconhece o quanto o aparelho colonial o pretere, como fica patente na escolha de um português para o cargo que

desejava (“o tuga<sup>4</sup> ficou com o lugar”, [Tcheka, 2020, p. 101]). É somente diante da queda do regime salazarista e das dificuldades vivenciadas por ele e sua esposa para provarem sua “portugalidade” que emerge para Manito a realidade de que não era um cidadão português, como ele acreditava ser.

O terceiro conto tem como título “Camarada Melhor Amanhã” e traz a história de Epuíno Ermelindo Mendonça, um funcionário público no período colonial, que se adapta ao novo regime, ocupando um cargo no serviço de Inspeção-Geral. O cargo é resultado da neutralidade que adotara durante a luta de libertação: “não traiu ninguém, não se juntou aos guerrilheiros” (Tcheka, 2020, p. 121). Entretanto, mesmo inserido na nova vida do pós-independência, Epuíno Mendonça mantém-se saudosos da hierarquia lusitana, rechaçando, no espaço privado, o tratamento de “camarada” adotado pelo novo governo, bem como a ideia de administração horizontalizada. Em razão disso, empreende esforços para ser reconhecido como superior em algum espaço e a todo custo.

Os três primeiros contos trazem no título uma referência direta aos protagonistas, diferentemente disso, em “Excisadas na flor da vida”, as meninas vítimas da circuncisão feminina são coadjuvantes da própria história. É o irmão Antoninho a personagem a partir de quem o enredo se desenvolve. Antoninho Sory Dansó “integrou o primeiro grupo de estudantes que, a seguir à independência, fez os estudos universitários em Portugal” (Tcheka, 2020, p. 139). A partir daí, se envolve com a luta para extirpar práticas tradicionais que violam os direitos humanos. Torna-se um ferrenho defensor da escolarização das mulheres e deseja extinguir do país a mutilação feminina. Dessa forma, o protagonista tenta, com muito custo, mas sem êxito, dissuadir o pai de vaticinar um destino tão cruel às irmãs.

Percebe-se que os lugares social e político ocupados pelos protagonistas dos contos estabelecem um percurso plural, com diferentes destinos, que visam trazer para a cena literária uma historiografia que ainda não foi sistematizada. É por meio de histórias individuais que se delineia um panorama coletivo dos anos que se seguiram à independência. Dessa feita, diante da falta de uma historiografia guineense, a ficção colabora para que a história se dê a conhecer, em especial ao leitor exógeno.

O viés historiográfico não é o único presente em Tony Tcheka. As escolhas narrativas do autor revelam um olhar para dentro da Guiné-Bissau, também em seus aspectos sociais e culturais. Ou seja, as culturas que permeiam o país atravessam o cenário contístico, fazendo lembrar as palavras de Amílcar Cabral, que dizia “[n]ós avançamos para a nossa luta seguros da realidade da nossa terra, com os pés fincados na terra” (Cabral, [1969] 2014, p. 82). É com os seus pés fincados na terra que recria literariamente a Guiné-Bissau tanto na forma de narrar, como no conteúdo daquilo que é contado. Pode-se verificar esse último aspecto especialmente na figura dos *aladjés*<sup>5</sup> e dos *mininus de kriason*<sup>6</sup>.



A figura dos *aladjes*, presentes nos contos “Pekadur di Sambasabi” e “Excisadas na flor da vida”, revelam a força que tradição religiosa islâmica exerce na vida cotidiana, seja para determinar o destino dos filhos, seja para aconselhar os moradores da região, seja para garantir a manutenção da ordem tradicional estabelecida. Nos dois contos mencionados, há ênfase ao destino das mulheres, que são “excisadas como todas as meninas da morança” (Tcheka, 2020, p. 67), além de ocuparem “lugar certo e justo no trabalho doméstico. Nada de escola.” (Tcheka, 2020, p. 43).

O “*mininu di kriason*” é a criança entregue a uma família com posses, na expectativa de ter uma vida melhor, mas, em geral, o infante é usado como mão-de-obra barata e tem negada até mesmo a educação mais básica. Em três dos quatro contos, os meninos de *kriason* aparecem como parte do cenário, simplesmente. Já em “Manito o patriota”, essa figura social ganha nome e voz. A personagem Negado, o menino de *kriason* que serve Manuel Ribeiro e sua esposa, é entregue ao casal aos cinco anos de idade, “*numa casa de família, com roupa, escola e educação para ser alguém na vida, um dia*” (Tcheka, 2020, p. 83, grifo do autor).

Ou seja, nota-se que a obra é atravessada por denúncias sociais, ainda que tais temáticas não ganhem centralidade no enredo. A ficção ainda tem lugar para apontar a corrupção que ultrapassa os tempos coloniais e aporta nos dias do pós-independência: “Nem tudo corria mal ao Melhor Amanhã, até começava a somar vantagens. Já não tinha de repartir os lucros com sargentos e capitães” (Tcheka, 2020, p. 125).

**Quando os cravos vermelhos cruzaram o Geba** se configura, portanto, como uma obra que merece destaque no cenário guineense, bem como a leitura do leitor que busca entretenimento e, principalmente do crítico literário. Esperamos que em breve haja investigações acerca desse livro, que abre um leque de possibilidades de pesquisa.

O livro não possui edição brasileira ainda, foi publicado em Portugal, pela Editorial Novembro. Possui um rico prefácio de autoria de Pires Laranjeira. Além disso, traz, nas páginas finais, a biobibliografia de Tony Tcheka, bem como a dos ilustradores: Irley Barbosa Rivera e Nú Barreto, ambos guineenses.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGEL, Moema Parente (Coord.). **Kebur. Barkafon di poesia na kriol**. Bissau: INEP, 1996.

CABRAL, Amílcar. **Pensar para melhor agir**. As intervenções de Amílcar Cabral no Seminário de Quadros do PAIGC de 19 a 24 de novembro de 1969. Organizado por de Luís Fonseca, Olívio Pires e Rolando Martins. Praia: Fundação Amílcar Cabral, 2014.

CONSELHO Nacional de Cultura. **Mantinhas para quem luta!** A nova poesia da Guiné-Bissau. (fac-símile) Bissau: União nacional de artistas e escritores da República da Guiné-Bissau, 1977.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. Tradição Viva. In.: KI-ZERBO, Joseph. (ed.) **História da África:** metodologia e pré-história. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010.

LOPES JR., António Lopes (coord.). **O eco do pranto.** A criança na poesia moderna guineense. Sintra: Editorial Inquérito, 1992.

MONTENEGRO, Teresa. **Kriol ten.** Termos e expressões. Bissau: Ku Si Mon, 2007.

TCHEKA, Tony. **Noites de insónia na terra adormecida.** Bissau: INEP, 1996.

TCHEKA, Tony. **Guiné sabura que dói.** São Tomé e Príncipe: UNEAS, 2008.

TCHEKA, Tony. **Desesperança no chão de medo e dor.** Corubal, 2015.

TCHEKA, Tony. **Quando os cravos vermelhos cruzaram o Geba.** Vila Nova de Famalicão: Editorial Novembro, 2020.

*Recebido para avaliação em 26/11/2024.*

*Aprovado para publicação em 10/02/2025.*

## NOTAS

1 Doutora em Letras Vernáculas. Especialista na Literatura da Guiné-Bissau. Professora de Literatura do Instituto Federal do Rio de Janeiro – Campus Pinheiral.

2 Optamos por usar a terminologia “língua guineense” no lugar de “crioulo guineense” por entendermos que se trata não mais de uma variante linguística ou de uma língua de contato, mas de um idioma complexo, com uma gramática própria e autônoma.

3 Em língua guineense, “pessoa, sujeito”. No título do conto, a palavra tem sentido ambíguo, pois significa “pessoa de Sambasabi” e também “pecador”, na perspectiva cristã, aquele que comete pecado, que erra diante de Deus.

4 Forma como os guineenses chamavam os portugueses.

5 Muçulmano que peregrinou a Meca.

6 Em língua guineense, “menino de criação”.

# A CONQUISTA DO LEME PELO FEMININO NO ROMANCE DE MADALENA SÁ FERNANDES

## THE CONQUEST OF THE HELM BY THE FEMININE IN THE NOVEL BY MADALENA SÁ FERNANDES

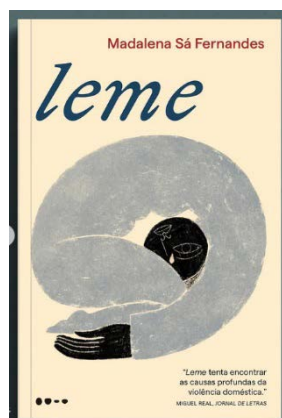
*Adriana Gonçalves<sup>1</sup>*

*Bianca Rosina Mattia<sup>2</sup>*

*Eliana da Conceição Tolentino<sup>3</sup>*

---

O próximo passo seria desatracar o barco e deixar-me capaz de ir ao leme  
(Fernandes, 2025, p. 128)



É senso comum que quem se lembra de tudo tem boa memória, a chamada “memória de elefante” figura como elogio. Mas Drummond já alertava, em **Boitempo**, que é preciso esquecer para lembrar. Irineu Funes, o memorioso, personagem de Jorge Luis Borges, morre de congestão pulmonar, sufocado pela sua peculiar incapacidade de esquecer. Mas quando se trata de memória traumática, como esquecer ou mesmo como lembrar um trauma? Ou ainda, como elaborar um trauma? Como traduzir o intraduzível? Pela via

do estético, propõe Márcio Seligmann-Silva (2003), ou seja, pela ficção, esta que permite às vítimas alcançarem uma “voz correta” que as consiga fazer chegar ao simbólico da expressão pela linguagem.

É sob essa perspectiva do trauma e da narrativa da memória que o livro de estreia de Madalena Sá Fernandes se constrói. **Leme**, publicado em março de 2023 pelo grupo editorial da Penguin Random House, chega

às livrarias brasileiras em abril de 2025 pela chancela da Editora Todavia. Em Portugal, o romance atingiu a marca de cinco reedições em pouco mais de um ano, um feito raro para uma primeira obra, o que tem despertado interesse da crítica.

A escritora que teve sua segunda obra, **Deriva** — um livro de crônicas publicado em 2024 —, nomeada ao prêmio Livro do Ano Bertrand, na categoria ficção lusófona, insere-se no que alguns intitulam a “novíssima ficção portuguesa” (Real, 2012; Silva, 2016) e outros “hipercontemporânea ficção portuguesa” (Arnaut, 2018). Nomenclaturas à parte, a escritora inscreve-se entre as escritoras e os escritores que iniciam sua publicação neste século XXI, com narrativas que se apresentam “como a possibilidade da renovação do sentido do sujeito, não apenas o português, mas também ele no tempo e espaços contemporâneos” (Silva, 2016, p. 12).

E mesmo neste tempo e espaços contemporâneos a violência doméstica, a violência de gênero são, nas complexas relações familiares, praticamente universais em sociedades em que o poder patriarcal subjuga as mulheres, domina seus corpos, sua sexualidade e as anula. O romance **Leme** relembra, em primeira pessoa, nos 88 capítulos, as memórias traumáticas da infância da narradora, Madalena, diante da violência doméstica praticada por seu padrasto Paulo. E, já aqui, um destaque para o acurado investimento da escritora no que tange à forma, à arquitetura textual do romance: a fragmentariedade e brevidade dos capítulos traduzindo o trabalho — nunca nem fácil, nem fiel — de recriação da memória; e a escolha da voz narrativa, buscando aproximar ao limite máximo aquela e aquele que lê, para, logo no início, dizer que são muitas as Madalenas, que esta fábula não está longe de nós.

Numa narrativa rápida, contemporânea, de tirar o fôlego, a narradora, a partir do tempo presente, narra de maneira contundente a relação tóxica que a mãe mantinha com o segundo marido, escultor e professor de Belas Artes que pautava o cotidiano pela violência psicológica e pela agressividade. Madalena, personagem e narradora, sofria desde criança com o comportamento de Paulo que oscilava entre o autoritarismo, as violências, o cuidado e o carinho.

Estruturado em capítulos curtos, uma epígrafe de Wislawa Szymborska e a seção de agradecimentos, compõe a narrativa não linear de um pequeno núcleo de personagens em que a mãe da narradora nunca é nomeada, em contraste à presença marcante do padrasto, incessantemente aludido, de modo que quase poderíamos afirmar uma onipresença. As excessivas descrições das ações deste personagem pela narradora talvez façam parte de um bem-sucedido recurso narrativo da autora, de modo a situar-nos, leitoras e leitores, bem juntos à personagem, imersos na mesma sufocante presença de Paulo. Afinal, era com ele que Madalena passava a maior parte do tempo, considerando a completa ausência paterna e a parca presença materna; talvez por isso Paulo e Luísa, a empregada que cuidou de Madalena desde o seu nascimento, sejam os únicos por ela nomeados.

Em se tratando de nomes, o da narradora-personagem, Madalena, quem o proclama, e será esta a única vez que o leremos, é Paulo. Quase ao final do romance, na transcrição de um e-mail recebido por ela: “*Estou mesmo muito triste por a sua Mãe e a Madalena terem saído daqui e acho que foi um erro terrível! [...]*” (Fernandes, 2025, p. 111, grifos no original). Ainda quanto aos nomes, convém estas linhas a mais: a importância de nomear, sobretudo em contextos de violência. Para Sara Ahmed (2022) “As palavras podem permitir que nos aproximemos de nossas experiências; as palavras podem permitir que compreendamos, depois do acontecimento, o que vivemos. Tornamo-nos testemunhas retrospectivas de nosso devir” (2022, p. 62). Não por acaso, dirá a narradora em linhas ainda iniciais: “Antes da violência doméstica, dos distúrbios e do alcoolismo, antes de haver nomes para as coisas, eu conhecia-as. Percebia as disfunções antes de conhecer a mecânica do mundo e das pessoas” (Fernandes, 2025, p. 10). Talvez por isso estejamos — como pessoas adultas que somos, nós e a narradora — sempre voltando à infância para podermos então nomear, agora que sabemos os nomes, agora que sabemos dar nomes àquilo que vivemos. Eis a psicanálise que se faz presente, não de forma sublinear, mas como parte da história: lá estará o “Professor”, como a personagem carinhosamente chamava o psicanalista: “Por causa da pandemia, comecei a fazer psicanálise à distância. Ia de carro até à praia, estacionava em frente, reclinava o banco para simular o efetivo divã, e a voz do psicanalista ecoava nos altifalantes como se fosse um Deus. Um Deus freudiano. Tratava-o por Professor, [...]” (Fernandes, 2025, p. 127).

A narrativa que possui traços autobiográficos se direciona às dores de uma infância marcada pela violência doméstica, memória perspectivada a partir de outro momento sensível vivenciado pela narradora: sua separação (capítulo 13). De forma cíclica, a personagem se vê em situação análoga à sua mãe (capítulo 86), demorando igualmente a romper com esse padrão: “Apesar de tudo, nunca consegui sentir-me uma vítima por completo, porque sabia exatamente o que se estava a passar [...] Relativizei a violência, perdoei-a depressa” (Fernandes, 2025, p. 129).

Judith Butler (2015) sinaliza que o discurso autobiográfico só é possível frente a um “tu” que interpela. A filósofa ainda elucida que, em cada relatar-se, haverá sempre um desvelamento do outro que interroga. É frente a este “tu” que o “eu” diegético se posiciona, deixando fluir no mar do relato uma parcela deste outro que a delata dialogicamente: “Tentei inventar histórias para pôr num romance, e comecei algumas. No entanto, em todas estava lá eu, e estava lá o Paulo” (Fernandes, 2025, p. 18).

É deste modo que o leme do título que se refere de modo metafórico a uma pluralidade de sentidos — evocando o imaginário do mar português na literatura e a referência direta ao bairro do Leme, localizado no Rio de Janeiro, revelada apenas ao final (capítulo 76) —, parece apontar mais ao Paulo que à própria narradora e sua mãe, a última comportando um regime de universalização do relato, ao ser colocada na sombra do anonimato. O



leme verte-se de modo acusatório à violência exercida pelo personagem e convoca a seu domínio o feminino, estabelecendo uma rasura ao imaginário marítimo lusitano que parece ser, por excelência, “declinado no masculino”<sup>4</sup>.

A referência a este imaginário se manifesta de modo explícito na narrativa, a partir de uma memória de infância em contexto escolar, onde a narradora precisava declamar o poema de Fernando Pessoa “O Mostrengo” — quarto poema da segunda parte de **Mensagem**, intitulada sintomaticamente “Mar Português”. A exposição pública e o discurso encontram dificuldades que correlacionavam imediatamente Paulo e Adamastor:

[...] o poema do Mostrengo lembrava-me o Paulo. A palavra Mostrengo lembrava-me o Paulo. Alguma coisa na forma como se diz Mostrengo lembra-me a voz do Paulo. O tom do poema, a dimensão assustadora da voz do Mostrengo no escuro também. Talvez por isso eu tenha bloqueado quando chegou a minha vez. A meio da declamação, comecei a gaguejar, a sentir-me tonta [...] Tinha de dizer ‘manda a vontade que me ata ao leme’, mas não conseguia articular as palavras [...] Lembro-me da sensação de ter perdido a oportunidade. Lembro de chorar de vergonha. E de sentir que não conseguiria enfrentar o Mostrengo. (Fernandes, 2025, p. 14)

A escolha pela narradora que não consegue declamar o poema pessoano por reconhecer que naquele momento estava interpelando não o Mostrengo, mas Paulo, metaforiza a fragilidade das vozes femininas ao longo da trama, que no ambiente doméstico não conseguiam rivalizar com “o tom de voz grave dele” (Fernandes, 2025, p. 19). Se n’**Os Lusíadas**<sup>5</sup> o momento vulnerável de Adamastor dá-se na narração de seu mito de amor a *Thétys*, aqui não há lirismo possível. Ao contrário do desfecho camoniano, o discurso feminino no âmbito doméstico do romance parece falho, sem voz, sem vez e, quando se levanta, obtém como resposta no lugar da fala mansa e emocionada do mostrengo, a ira redobrada.

Apesar da distinção em relação à figuração do discurso na obra camoniana, o romance não deixa de complexificar o personagem agressor ao trazer à baila a mesma dualidade de Adamastor. Em alguns momentos são apresentados registros de sensibilidade e cuidado do personagem Paulo para com as demais personagens, mas são registros de afetos seguidamente quebrados pela violência verbal e física: “No Paulo havia tanta capacidade de criar momentos fortes e belos como de destruir tudo” (Fernandes, 2025, p. 46).

Não conseguir enfrentar o Mostrengo pelo discurso é bastante sintomático do posicionamento de gênero que é tensionado ao longo de todo romance de Madalena Sá Fernandes. **Leme** é, portanto, um romance que fricciona o discurso marítimo português pela perspectiva do feminino. E interroga, em nossa contemporaneidade, o espaço e acolhimento das vozes que tentam se levantar frente à opressão da violência à mulher. O “Quem és tu?” de Paulo só possui uma resposta evidente em todo o romance: “Era

um filho da puta” (Fernandes, 2025, p. 7). Um personagem em sofrimento psíquico que imputa às mulheres uma rede de violências e, igualmente, sofrimentos psíquicos, pela opressão de gênero que exerce: “Só aos poucos me fui apercebendo da dor. Porque tem de se experimentar, e muito tempo, e calada, e só” (Fernandes, 2025, p. 20).

A autora parece apontar no romance, a partir da figura de Adamastor, que a possibilidade de ultrapassagem destes padrões opressivos só se faz possível mediante o reconhecimento, sendo desvelada aqui não a rejeição amorosa do mostrengo, mas o próprio reconhecimento custoso da violência: “Ouvi falar da violência doméstica pela primeira vez na televisão [...] ouvi o relato que a senhora fazia e reconheci a situação” (Fernandes, 2025, p. 17).

O romance apresenta outra violência de gênero que se soma à experiência da narradora: o assédio sexual sofrido na adolescência por parte do irmão de Paulo, que solicitava sua exibição pela câmera do computador. Ainda que não seja totalmente compreendido por Madalena, a inserção deste outro personagem na narrativa inaugura, como na epígrafe de Szymborska, a metáfora do exercício infantil de evitar as poças após as chuvas, pelo medo de que “uma delas poderia não ter fundo, ainda que parecesse igual às outras” (Szymborska *apud* Fernandes, 2025, p. 5).

O enfrentamento do Mostrengo pela infância em **Leme** desnuda a dor daqueles que vivenciam a violência doméstica e não conseguem, ainda, seguir viagem: “Quando vinha a polícia, e veio algumas vezes, não adiantava; quando contava a alguém, não adiantava; quando implorava à minha mãe para que fôssemos embora, não adiantava” (Fernandes, 2025, p. 20).

Reconhecida a estrutura de violência, Madalena tenta recompor nesta narrativa de sua infância uma forma de superação do trauma a partir da elaboração e da repetição, uma tentativa de, como elucidado ao final do romance, “desenhar por cima” (Fernandes, 2025, p. 132). Não ao acaso, outro momento em que a metáfora marítima é retomada no romance está no discurso psicanalítico, em que a finalidade do terapeuta estava em levá-la ao domínio do leme.

Jeanne Marie Gagnebin (2006) em “O que significa elaborar o passado”, afirma ser “próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (2006, p. 99). A partir de imagens, a narradora, em **Leme**, compara a narração do trauma à ordenação de uma nova moradia, de uma nova vida que se organiza ao redor dos objetos que saem das caixas e encontram seus espaços: “Por mais difícil que seja escrever sobre acontecimentos de infância, por mais doloroso que seja, agora, [...] preciso de abrir e arrumar, arrumar e abrir, sem parar, até ao último objeto, até o fim do livro” (Fernandes, 2025, p. 27).

**Leme** é, portanto, não apenas um romance sobre violência doméstica, mas sobre formas de retomada da condução feminina sobre sua liberdade

de ser e estar no mundo, rasurando discursos e imaginários majoritariamente sexistas. Para a narradora, neste tempo do agora, neste tempo presente, o processo de escrita (re)inaugura o passado buscando ressignificar a existência. No dizer de Terry Eagleton (2003), a literatura, portanto, naquilo que a constitui como a tomada de consciência da construção textual e ficcional “pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita, como daquilo que a escrita faz com as pessoas” (2003, p. 09). Nesse sentido, o corajoso livro de Madalena Sá Fernandes é um daqueles livros que deverão ser lidos por todas e todos como forma de resistência, denúncia e reflexão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias, Sheyla Miranda, Mariana Ruggieri. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ARNAUT, Ana Paula. Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem. *In: Revista de Estudos Literários*, v. 8, p. 19-44, 2018. Disponível em: <http://impactum-journals.uc.pt/rel/issue/current>. Acesso em: 28 mar. 2025.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. *In: Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 99-108.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução de Rogério Betonni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Porto: Porto Editora, 2017.

EAGLETON, Terry. Introdução: o que é literatura? *In: Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São. Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 01-22.

FERNANDES, Madalena Sá. **Leme**. Lisboa: Companhia das Letras, 2023.

FERNANDES, Madalena Sá. **Leme**. São Paulo: Editora Todavia, 2025.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado *In: Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 97-105.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Organização, apresentação e ensaios Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

RIBEIRO, Margarida Calafate. O sentimento de um(a) ocidental declinado no feminino. **Portuguese Literary and Cultural Studies**, Dartmouth, v. 34, n. 35, p. 331-352, 2021.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. **Revista Desassossego**, v. 8, n. 16, p. 6-21, 2016.

*Recebido para avaliação em 30/11/2024.*

*Aprovado para publicação em 17/04/2025.*

## NOTAS

1 Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Docente em Literatura Portuguesa e Brasileira no Departamento de Letras da Universidade do Estado de Minas Gerais. É líder do grupo de pesquisa ELLiP – Estudos de Literaturas em Língua Portuguesa (UEMG/CNPq) e integrante do Grupo de Pesquisa Perspectivas pós-coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa (UFF/CNPq). E-mail: adriana.goncalves@uemg.br

2 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina, com pesquisa sobre a obra do escritor José Saramago na linha Crítica Feminista e Estudos de Gênero. Integra o quadro discente de pesquisadoras e pesquisadores do Núcleo de Literatura Brasileira Atual – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade (Literatual/UFSC) e o Grupo de Estudos da Novíssima Ficção Portuguesa (UFSCar/CNPq). E-mail: biancamattia@gmail.com

3 Doutora em Letras: Estudos Literários: Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. É professora associada na Universidade Federal de São João del-Rei- UFSJ, atuando na Graduação e na Pós-graduação. Os interesses de pesquisa voltam-se para: Literatura Comparada; memória cultural; teoria literária e crítica da cultura; as relações literárias entre Brasil, Portugal e África; a literatura portuguesa contemporânea; a literatura africana em língua portuguesa, pesquisas em acervos e arquivos. E-mail: elianat@ufs.edu.br

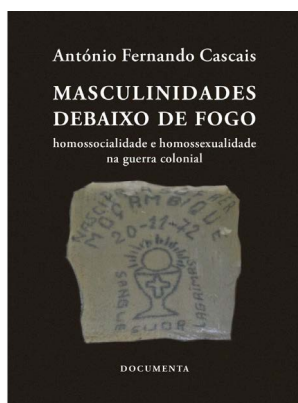
4 Realizamos aqui uma referência ao título do artigo “O sentimento de um(a) Ocidental declinado no feminino”, de Margarida Calafate Ribeiro, publicado no periódico **Portuguese Literary and Cultural Studies** em 2021.

5 O poema de Fernando Pessoa recupera o mito presente na obra camoniana **Os Lusíadas**.

# MASCULINIDADE E HOMOSSEXUALIDADE SOB O FOGO DAS GUERRAS COLONIAIS

## MASCULINITY AND HOMOSEXUALITY UNDER THE FIRE OF COLONIAL WARS

*Helder Thiago Maia<sup>1</sup>*



Professor recentemente aposentado pela Universidade Nova de Lisboa, e nome de referência dos estudos *queer* em Portugal, António Fernando Cascais publicou, no último ano, três importantes livros, frutos maduros de pesquisas desenvolvidas ao longo de sua carreira universitária: **Dissidências e resistências homossexuais no século XX português** (2024), que analisa as perseguições judiciais e médicas promovidas pelo Estado português contra dissidentes sexuais, bem como as ações e práticas de resistência destes, desde a segunda metade do século XIX ao período mais imediato do pós-25 de abril; **Estar Além: a persona queer de António Variações** (2025), que faz uma reavaliação *queer* da obra do cantor e de seu impacto na cultura portuguesa; e **Masculinidades debaixo de fogo: homossexualidade e homossexualidade na guerra colonial** (2025), que investiga as relações entre homossexualidades e guerras de libertação africanas. Obras de grande fôlego investigativo, encontramos, em todas elas, análises que são simultaneamente generosas, profundamente críticas e bastante exaustivas.

Em **Masculinidades debaixo de fogo**, a generosidade refere-se não apenas ao trabalho cuidadoso do autor em apontar exaustivamente as fontes com as quais dialoga (assim como aquelas com as quais não dialoga), para que o leitor possa percorrer o mesmo caminho crítico-analítico, mas também às oportunidades que abre para novas investigações. Neste mais recente livro, por exemplo, apesar de centrar as suas análises em obras literárias e



cinematográficas portuguesas — o que explica a escolha de “guerra colonial” para o subtítulo, ao invés de “guerras de libertação” —, generosamente, não deixa de apontar, e também analisar, ainda que mais brevemente, obras das literaturas africanas de língua portuguesa que abordam o mesmo tema.

Com esse gesto, Cascais não só contribui com um caminho ainda pouquíssimo explorado nos estudos de literaturas africanas de língua portuguesa, como também constrói um arquivo afrocentrado sobre homossexualidades e guerras de libertação à espera de novas investigações. Como sugere o autor, obras de autores africanos “levantam o véu sobre a homossexualidade entre os africanos no contexto colonial português e da guerra de libertação, desde os seus primórdios até aos derradeiros dias” (Cascais, 2025b, p. 226).

A notável capacidade crítica do livro, por sua vez, diz respeito não só às análises das obras e da cultura portuguesa, mas também a uma perspectiva que considera e dialoga com os movimentos sociais, especialmente o associativismo LGBTQI+, sem, no entanto, se subordinar nem modular sua criticidade em função de interesses de projetos (supostamente) emancipatórios. Como argumenta Cascais (2025b, p. 11) “gostaríamos de ser lidos e compreendidos, na linha defendida a seu tempo por Michel Foucault, que dizia reflectir e escrever tendo em conta o movimento, mas não *para* o movimento”.

Essa mesma perspectiva pode ser percebida quando o autor, a partir do diálogo com Rhaul Rao (2020), aponta para a tendência homoromântica de investigadores *queer*, assim como de estudiosos pós-coloniais, na análise da África pré-colonial. Sem relativizar a violência e a barbárie do colonialismo, ambos os autores apontam, no entanto, para a instrumentalização desses arquivos a partir de projetos emancipatórios que raramente questionam as opressões específicas de algumas sociedades africanas, o que mantém imperturbável a violência de algumas tradições, como podemos ver nos dois trechos a seguir:

investigadores queer que pretendem desmontar a exogenia com uma argumentação que ele [Rao] qualifica de homoromântica, a saber, que infere irreflectidamente das abundantes provas históricas da existência de relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo em contextos pré-coloniais africanos (assim como em não-europeus em geral) uma real aceitação ou, pelo menos, tolerância daquilo que modernamente entendemos por homossexualidade [...] gostaríamos de observar que frequentemente se negligencia o facto de o indispensável cuidado de respeitar a identidade cultural, étnica e religiosa dos antigos povos colonizados não-ocidentais, com a concomitante defesa das respectivas especificidades e idiossincrasias, em nada pode autorizar a incluir nelas, relativizando-as, as opressões particulares que essas sociedades também praticam ao abrigo das suas tradições. [...] Este acontecimento histórico, que não

nos cabe aqui esmiuçar, vai no sentido de refutar a tese da exogenia da homossexualidade em África, mas precisamente na mesma medida em que problematiza o homoromantismo segundo o qual a era pré-colonial seria um paraíso de tolerância (Cascais, 2025b, p. 230-232).

Todas revelam o (que há muito deveria ser tido por) óbvio: que os seres humanos sempre se relacionaram entre si de todas as formas e feitios; que não há sociedades que não tenham regulado os relacionamentos dos seus membros, ainda que de maneiras radicalmente diversas e incompreensíveis para as demais; mais que do contacto colonial resultou de imediato a aplicação de categorias, noções e valores ocidentais aos fenômenos observados por conquistadores, colonos e missionários, que descortinavam sodomia (outrora) e homossexualidade (após a modernidade), lá onde os povos não-ocidentais não se concebiam nem se organizavam contar nomes e critérios, para eles ininteligíveis e inúteis. O que de modo nenhum implica que não recorressem a formas de regulação, por vezes e de outro modo extremamente violentas, mas regidas por incomensuráveis partilhas [...] que em nada coincidem com o exclusivamente ocidental natural/contranatura (da filosofia cristã) ou normal/patológico (da ciência moderna) (Cascais, 2025b, p. 205).

Como podemos perceber, engana-se quem pensa que esta obra aborda apenas a temporalidade das guerras de libertação, ou, quiçá, o período imediatamente anterior ou posterior à guerra. Ao contrário, o texto recua ao pré-colonial, com análises muito precisas de alguns arquivos coloniais, assim como também avança ao presente para rediscutir pesquisas *queer* e/ou pós-coloniais que também abordam as homossexualidades em África. Nesse caminho, a obra analisa as comunidades homossexuais que existiram em Moçambique e Angola durante o período colonial, bem como as relações destas comunidades com o atual movimento LGBTQI+ dos dois países (Cascais, 2025, p. 192), como também aborda a homofobia generalizada tanto dos movimentos de libertação, como a FRELIMO (Cascais, 2025, p. 214), quanto das Forças Armadas e da sociedade portuguesa, inclusive no pós-25 de abril (Cascais, 2025, p. 281-283). Ademais, problematiza também a tese da exogenia da homossexualidade africana (Cascais, 2025, p. 219), e investiga as possíveis causas da atual homofobia de alguns Estados africanos, especialmente Uganda (Cascais, 2025, p. 232-233).

Poucos temas escapam ao escrutínio crítico do autor, e nessa perspectiva a própria crítica literária e o campo dos estudos de gênero e sexualidade em Portugal, assim como os estudos pós-coloniais, são reavaliados. A partir destas análises, Cascais destaca a homofobia presente em parte significativa da crítica literária portuguesa (Cascais, 2025, p. 20-21) e o ca-

ráter ainda incipiente dos estudos de gênero e sexualidade em Portugal na abordagem do colonialismo (Cascais, 2025, p. 221), assim como expõe as dificuldades, ou mesmo os silêncios, dos estudos pós-coloniais na abordagem e análise de dissidentes sexuais. Como resume o autor:

em Portugal, o cruzamento entre os estudos pós-coloniais e os estudos gay, lésbicos e queer tem partido exclusivamente do lado destes, como é o caso das políticas queer da pós-colonialidade [...] É no seio destes que se tem praticado não só a desconstrução dos estereótipos e enviesamentos que noutras áreas distorcem a abordagem das homossexualidades, como as abordagens mais correctas e produtivas das questões de género e da sexualidade que os estudos pós-coloniais tendem a esquematizar de forma ainda consideravelmente reducionista e simplista (Cascais, 2025, p. 224).

Esse conjunto amplo de questões e nuances em torno das homossexualidades, entre avanços e recuos temporais, o pré-colonial e o presente, e espaciais, Portugal e as antigas colônias africanas, é o que chamamos inicialmente de uma análise “bastante exaustiva”. No melhor sentido que a expressão possa ter, e talvez por isso fosse mais conveniente substituí-la por maravilhosamente exaustiva, engana-se, novamente, quem imagina, a partir do título, que a obra aborda “apenas” as relações entre masculinidades, homossociabilidades, homossexualidades e guerras coloniais, tarefa que, por si só, já seria exaustiva, devido aos deslocamentos temporais e espaciais. Na verdade, em **Masculinidades debaixo de fogo** encontramos uma teorização muito profunda sobre as masculinidades em particular, mas também sobre gênero e sexualidade de forma mais geral, que vai dialogar, questionar e rearticular os principais teóricos e teóricas do campo das masculinidades, ao mesmo tempo em que enfrenta dilemas muito atuais dos estudos de gênero e sexualidade e/ou pós-coloniais, como lugar de fala, interseccionalidade, a suposta universalidade do patriarcado, as possibilidades de fala da subalterna, etc.

Há nesta obra uma teorização crítica e propositiva, e igualmente exaustiva, sobre masculinidades que extrapola a temporalidade das guerras de libertação e as espacialidades “lusófonas”. As masculinidades, portanto, não são entendidas como um pressuposto, ou ponto de partida, para se pensar as guerras de libertação, pelo contrário, as masculinidades são um ponto de teorização e de rearticulação teórica, em que nada é tomado como premissa. Por isso, é possível desconhecer por completo o campo das masculinidades antes de se aventurar na leitura deste livro, mas é impossível sair dele sem um conhecimento amplo e exaustivo. A obra, portanto, serve tanto ao acadêmico já familiarizado com o campo quanto ao leitor em geral, visto que o autor não pressupõe um conhecimento prévio do tema.

Nessa mesma perspectiva de abrangência e esgotamento, Cascais discute a guerra colonial, que, longe de ser percebida como um paraíso da virilidade, é entendida como um palco privilegiado das fragilidades da

condição masculina, assim como analisa a homossociabilidade, e alguns rituais homoeróticos, que servem, antes de tudo, à reafirmação da identidade heterossexual dos militares portugueses, como resume o autor:

é tese nossa que não há um *continuum* entre homossocialidade e homossexualidade masculinas, ao contrário do *continuum* lésbico, mas ruptura nos homens, a homossocialidade exclui a (homo)sexualidade como via para a redução de um igual à posição de submisso, como redução à passividade (Cascais, 2025, p. 123).

Isto posto, a tese final da investigação é que a homossexualidade se constitui como um tropo saturado de sentidos, cujas potencialidades podem servir como categoria interpretativa da história, da cultura e da sociedade portuguesa do século XX, especialmente da guerra colonial. Nesse sentido, esclarece:

a tese que defendemos é que a homossexualidade metaforizou a decadência, a tibieza histórica e a desvirilização nacional no concerto das nações que disputavam o domínio imperial e que isto se reflectiu corporeamente nos militares cujo sacrifício era o melhor recurso que tinha a oferecer a um país destituído de meios económicos e técnicos para o seu próprio projecto de exploração colonial (Cascais, 2025b, p. 15).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASCAIS, António Fernando (Org.). **Dissidências e resistências homossexuais no século XX português**. Lisboa: Letra Livre, 2024.

CASCAIS, António Fernando. **Estar Além: a persona queer de António Variações**. Coimbra: Edições 70, 2025.

CASCAIS, António Fernando. **Masculinidades debaixo de fogo: homossocialidade e homossexualidade na guerra colonial**. Lisboa: Documenta, 2025b.

RAO, Rhaul. **Out of Time. The Queer Politics of Poscoloniality**. New York: Oxford University Press, 2020.

*Recebido para avaliação em 30/11/24.*

*Aprovado para publicação em 17/04/2025.*

## NOTA

Helder Thiago Maia é investigador, com financiamento FCT no âmbito do projeto 2022.00903. CEECIND, do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, onde também leciona. É professor do PPG de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, editor das revistas Periódicus (UFBA) e Via Atlântica (USP) e autor dos livros **Donzelas guerreiras: mulheridade, transgeneridade e guerra** (2024), **Cine(mão): espaços e subjetividades darkroom** (2018) e **O devir darkroom e a literatura hispano-americana** (2014).

# PÚBLICO MAIOR A OITO: IRENE A'MOSI E O *SPOKEN WORD* EM ANGOLA

## AUDIENCE OVER EIGHT: IRENE A'MOSI AND THE *SPOKEN WORD* IN ANGOLA

*Taiana Machado<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

A presente entrevista foi realizada como trabalho de campo na cidade de Luanda no ano de 2024. A investigação busca entender o cenário das artes da capital angolana a partir da conversa com curadores, pesquisadores e artistas das mais diferentes áreas de linguagem. Irene A'mosi é artista da palavra falada (*spoken word*) além de ter uma atuação multidisciplinar. Atua diretamente com poesias e histórias desde 2017 e, na presente entrevista, descreve sua trajetória e suas impressões sobre o cenário da poesia falada e do encontro entre gerações de artistas em Luanda.

PALAVRAS-CHAVES: Irene A'mosi. *Spoken word*. Luanda. Gerações.

### ABSTRACT

This interview was part of a field research carried out in 2024 in the city of Luanda. This study aims to understand the scene of arts of the Angolan capital through conversations with art curators, researches and artists from different languages areas. Irene A'mosi is a spoken word artist and works multidisciplinary. She has been working with poetry and stories since 2017 and in this interview, she describes her trajectory and her thoughts on the spoken word scene and the meeting of different generations of artists in Luanda.

KEYWORDS: Irene A'mosi. Spoken word. Luanda. Generations.



Entre 15 de junho e 28 julho de 2024 deu-se em Luanda o festival O Futuro Já Era, evento cultural organizado pelo Goethe-Institut para celebrar os quinze anos de atuação da instituição no país. A programação incluiu exposições, filmes, teatro, dança, música, rádio, workshops, performances e *talks*.

Felizmente cheguei a Luanda em 13 de junho para fazer meu trabalho de campo, parte da pesquisa de doutorado em curso até então. Tive a oportunidade de conhecer diferentes artistas, produtores e curadores que foram extremamente generosos e emprestaram suas vozes para responder as muitas perguntas que fervilharam na minha mente e coração ao longo da estadia de dois meses na cidade.

A jovem Irene A'mosi foi uma dessas personagens que, cheia de luz, me recebeu sorrindo e me abriu a oportunidade de uma conversa rica sobre suas impressões acerca do cenário das artes em Luanda. Na presente entrevista selecionei alguns dos nossos diálogos de forma a clarear a cena da *spoken word* na cidade, as vozes das novas gerações e os desafios de se fazer arte em Angola na atualidade.

A entrevista foi concedida de forma presencial e se deu em 02 de julho de 2024 no pátio do Cine São Paulo, espaço em que ocorreu o Festival, enquanto Irene tinha uma brecha das atividades de produção que desenvolvia no Festival e pudemos saborear um chá morno e aromático.

**Taiana Machado (T.M):** Nesse primeiro bloco gostaria que você se apresentasse e falasse um pouco do seu trabalho e da sua trajetória.

**Irene A'mosi (I.A):** Então, eu sou Irene A'mosi. Eu sou artista interdisciplinar, tenho a palavra como meu principal instrumento de trabalho, acabo navegando em disciplinas visuais através do audiovisual e instalações. Fiz o meu interesse pela palavra desde muito pequena. Eu cresci numa família de comunicólogos, embora nunca tivessem tido uma certa instrução acadêmica sobre o que efetivamente faziam.

**T.M:** Tu és aqui de Luanda mesmo?

**I.A:** De Luanda, mas os meus pais são de Malanje. E apesar de crescerem e se comunicarem a vida toda em um idioma diferente, as barreiras linguísticas nunca foram problemas entre nós, eles sempre comunicaram muito bem. E não é sobre usar as palavras bonitas, as palavras um pouquinho mais gramaticalmente corretas. É sobre dizer coisas que, de alguma forma, impactam e causam mudança, reflexões, né? (...). Mas eu sou mais ou menos uma privilegiada, porque eu consigo, dentre os oito filhos da minha mãe, me destacar com essa habilidade (dom) da palavra. Esse privilégio sempre existiu desde muito pequena, eu lembro que eu sempre fui muito atenta. Sempre gostei muito de conversar, de falar, e com os 15 anos comecei a registrar essas palavras, a escrever. Mas o curioso é que as pessoas não identificavam uma corrente artística específica no que eu fazia. Não conseguiam atribuir um nome ao que eu fazia, nem era música, nem era poesia, era algo totalmente diferenciado.

Eu faço poesia *spoken word*. Então aquilo começou a se constituir mais ou menos num desânimo, ausência de referências. A minha família nunca teve pessoas que se identificaram ou que se assumiram artistas. Eu tenho tios que desenharam, que desenharam até hoje, tenho a minha avó, que era cantora na igreja e canta até hoje já com os 80 anos. Tenho outros irmãos que gostam de fazer várias outras coisas que remetem a uma prática artística, mas nunca assumiram, nunca levaram isso dentro de uma vertente mais profissional. Então, a ausência de referência fez com que eu me encontrasse durante muito tempo nesse lugar, de não saber exatamente o que eu fazia. (...) As pessoas ouviam, gostavam, achavam que fazia algum sentido. Então, com 17 anos, pela primeira vez na vida, eu apresentei um desses contos a um grupo maior de pessoas. Foi no Instituto Superior de Educação de Luanda, ISCED.

Eu fui lá porque vi a comunicação do evento nas redes sociais e o evento era Minha escola, meu palco. Eram mais ou menos os alunos da escola a tentarem criar um centro cultural dentro de uma sala de aula, a sala número dezessete. E era uma iniciativa da produtora angolana Art Sem Letra<sup>2</sup>. Então ela fez a comunicação na internet, eu vou para lá e apresento para o primeiro meu maior público, que foi um público maior a oito, que é a quantidade de irmãos que eu tenho em casa. Então eu apresento o texto e na sala havia pessoas que já faziam o que eu fazia há muito tempo. Já conseguiram nomear, inclusive dentro desse recorte do *spoken word*. Eu lembro que eu termino de apresentar e aí surgem na sala a gritar “*spoken word, spoken word!*” e eu: “eu não fiz nada! sou inocente!”. E então, desde aquela data conheci outras pessoas que já faziam, fui conhecendo.

**T.M:** Então, já tinha uma cena de *spoken word* naquele momento?

**I.A:** Já, já havia um movimento! A *spoken word* tem 20 anos de existência em Angola. Chega à Angola em 2004 e quando eu apareço já tinha mais ou menos treze ou quatorze anos de existência.

**T.M:** Tem alguém, assim, que foi uma pessoa responsável?

**I.A:** Tem sim! Inclusive no nosso Festival<sup>3</sup> estamos a celebrar também a existência da *spoken word*. Tem o Lukeney Bamba<sup>4</sup>, do Artes ao vivo, talvez depois seria interessante tu o entrevistares. O Lukeney Bamba, ele sai dos Estados Unidos (...), ele já fazia [*spoken word*], chegou a Angola para passar as férias, e acabou não voltando e começou a juntar um movimento pequeno e aí criou o Artes ao vivo e vários outros artistas foram se identificando, fazendo. No Brasil, esse movimento é conhecido como *Slam*. (...)

Então, em 2017, eu me descubro poeta de *spoken word*, me percebo poeta de *spoken word*. Fui conhecendo outros espaços, outras pessoas, outros movimentos. Fui trabalhando minhas narrativas e comecei a compor histórias para esse formato. Compor não é uma palavra que se enquadra propriamente porque eu já tinha, mas é mais ou menos a tentar me adaptar àquilo que já existia. (...) Na verdade, não havia muitas mulheres a fazerem, até 2017 só havia uma mulher a fazer o *spoken word* em Angola, assim, a batalhar para

palco, né? Havia várias outras que faziam, mas não a tentar entender isso como um estilo de vida, talvez, como a bandeira principal da sua profissão. Tem a Bel Neto<sup>5</sup> e por conta disso surge mais tarde a primeira batalha de poesia falada de *spoken word* só para mulheres, que é o Muhatu<sup>6</sup>, onde eu participo pela primeira vez.

O primeiro evento de Muhatu foi em 2017, exatamente no mesmo ano em que eu estava a me descobrir. (...) Então participei do Muhatu e tinham cerca de 16 mulheres a apresentarem os seus textos, os seus poemas, as suas palavras. E foi dali que eu continuei indo.

Em dezembro voltei a participar de outro campeonato, que é o Luanda *Slam*, e nunca mais parei. Em 2018, participei, em 2019, participei, e fui participando, participando e então surge dali a minha relação com a palavra. (...) Assim, esse lugar da história, esse lugar da contação, mais tarde ela ocupou um espaço muito grande e eu fui chamada para fazer a minha primeira residência artística em Luanda, que foi o Ateliê Mutamba<sup>7</sup>. A residência artística ela tem como foco principal o fomento do cinema angolano, mas aí chamam, de repente, uma poeta, uma escritora. Talvez, venha dessa relação que eu já tenho com a história, porque os meus textos, a minha poesia, é muito visual.

**T.M:** Você não tinha trabalhado ainda com a linguagem visual?

**I.A:** Nunca, nunca havia trabalhado com audiovisual, na altura. Nem me visto sequer, nem me imaginado sequer. (...) E então, é mais ou menos desse ponto que eu sou selecionada para fazer parte da residência artística. Fiz a minha primeira residência artística Ateliê Mutamba, fiz o meu primeiro filme, que é o **Museu de Manifestações** (...) e em 2023, o meu filme é selecionado como o melhor documentário nacional, então ganhei o prêmio nacional no concurso de cinema documental DOCLUANDA. Depois, coordenei o departamento de roteiro da série Njila produzida pela Geração 80 e a Muanda Produções. Coordenei e escrevi também.

**T.M:** (...) Uma outra coisa que eu também tenho sentido nas conversas e entrevistas são as diferenças entre as gerações. Você até comentou, você fez esse comentário ao traçar sua trajetória, né?

**I.A:** (...) Olha, os artistas que vieram antes de nós foram os mais privilegiados a nível de estrutura. Porque eles estavam inseridos dentro de uma estrutura socioeconômica que lhes dava uma possibilidade muito grande de ascensão. E todo esse movimento que surge em 2015 com a abertura de Fuckin'Globo<sup>8</sup>, com a prisão dos 15+2<sup>9</sup> e com todas essas coisas que foram surgindo de 2015 até aqui (...). Mas agora, esse movimento de artistas jovens da minha geração, que nascem mais ou menos em 1995, os meus amigos todos são de 1999 por mais incrível que pareça, eu sou de 1999.

**T.M:** Então, tens quantos anos já?

**I.A:** 24, faço 25 em novembro. Então, todo esse movimento é bem recente e tem todo um discurso muito atual também, que acaba representando o que eu sinto. (...) Os tempos são totalmente diferentes. E uma coisa que, para mim, incomoda é, por exemplo, as pessoas que vêm de uma outra geração acharem que nós não temos autonomia de falar sobre as coisas que eles já falaram.

**T.M:** Tipo o quê?

**I.A:** Qualquer tipo! Imagina, por exemplo, o candongueiro. O candongueiro de Luanda, que é mais ou menos o objeto mais popular, o objeto da apresentação da nossa cidade. É um objeto que já foi estudado e usado para vários outros trabalhos e, de repente, a forma como olho, por ser nova, a minha experiência com objeto é diferente da experiência de uma pessoa mais velha. E é mais ou menos monopolizar os temas, e acharem que nós não temos o direito de estar a falar sobre essas coisas porque alguém já falou, como se a nossa visão e ângulo de observação do assunto não importasse. Mesmo quando os discursos são diferentes, a intenção é diferente. Assim, a nível de conflitos geracionais.

(...) Nós temos uma geração toda que carrega marcas e sequelas de uma guerra civil de mais de 30 anos em Angola, cujos temas tinham muito a ver com as memórias coletivas das pessoas da geração deles, que eram questões relacionadas ao colonialismo, a própria guerra civil. Questões mais políticas e, embora essas questões nos atravessem, e é inevitável que nos atravessem de várias formas, nós não somos obrigados a falar sobre essas coisas. Nós não temos a obrigatoriedade de dar continuidade a uma coisa que não faz parte da nossa memória, que não nos atravessa. Nós temos autonomia e o direito de estarmos a falar sobre as nossas coisas. Falar, por exemplo, sobre questões relacionadas ao gênero, à sexualidade, à comunicação, à essa Luanda que vai surgindo dentro de um contexto mais atual, mais contemporâneo (...). É uma resistência em tentar aceitar o que nós temos a dizer de alguma forma. Tem sim, um grupo de pessoas que vem daquela geração, daquele contexto, e que já nos compreendem, mas também tem quem vá mantendo essa resistência. (...)

E eu venho dentro de uma disciplina que atravessa esses conflitos todos os dias, que é tipo: “*spoken word* não é poesia”, “isso não é literatura”, chegaram até de chamar o que nós fazemos como “lixeratura”. E o que é poesia para nós? Será que nós não temos o direito de escolher o que as coisas significam para nós dentro do nosso tempo, dentro das nossas experiências, dentro do nosso ângulo de observação? É mais ou menos sobre isso que eu falo, e é sobre isso que me incomoda. E acho que também é um dos motivos pelos quais eu tirei um ano sabático para tentar organizar e encontrar respostas para as várias perguntas que eu individualmente já tinha, mas que era necessário entender as palavras, entender quais palavras usar para responder a outras.

**T.M:** Você acha que a tua geração consegue comunicar com outras para além de Angola? Porque, por exemplo, a cena da *spoken word* é uma cena internacionalizada, e vocês conseguem essa troca com outras?

**I.A:** Conseguimos! Nós temos uma geração que levou Angola para o campeonato mundial de poesia falada em 2024. Nós pela primeira vez tivemos uma angolana a representar Angola. (...) Então, temos uma geração que fez isso. Temos uma geração que consegue hoje reunir cerca de 3.000,00 pessoas para verem cinema nacional. Então, são coisas incríveis a serem feitas por pessoas da minha geração. Temos uma geração que enche a galeria. Temos uma geração que ocupa um lugar significativo nas mídias. (...) Não são populares, não são artistas populares, não tem nada a ver com isso. Tem a ver com o que nós dizemos impactar de alguma forma as pessoas e causar mudança. E acho que isso é o mais necessário.

**T.M:** Para além das residências [artísticas], quais formatos poderiam melhor proporcionar essa troca entre diferentes gerações? (...)

**I.A:** Não sei se existiria um formato adequado para isso, além das residências. Mas, já é bem comum termos artistas com ateliês em Luanda e com o espaço de trabalho próprio, né? Então talvez fosse dali um ponto de partida interessante para essas trocas. É conhecer o que o artista está a fazer. Onde é que é o ateliê do fulano, marcar encontro, mas encontros com essa intenção.

Então, eu gosto do movimento que está a surgir agora. Gosto dessa minha geração, dessa ousadia que tem em não replicar narrativas e replicar técnicas, dessa rebeldia acima de tudo.

**T.M:** E você sente que o mercado tem espaço para isso?

**I.A:** (...) A primeira exposição dos filmes do Ateliê Mutamba tivemos de fazer duas sessões, o que era mais ou menos: tem um grupo de pessoas a assistirem, acabaram os filmes, “ê pá! saiam fora”; daí um espaço pros que estão fora, “saiam, saiam, saiam...” E entra outro grupo e entra... foram três, três sessões!

**T.A:** Mas você acha que isso é porque tem muito artista querendo falar ou porque tem pouca galeria querendo ouvir vocês?

**I.A:** Tem muita gente querendo ouvir. Acho que é isso. E é daí de onde parte o meu questionamento. Essas pessoas não são surdas, não são cegas. Elas têm a capacidade de entender por si mesmas o que é certo, e o que é errado, né? (...) Será que o que essas pessoas têm a dizer não vale nada? Será que o que elas observam do que essa geração vai fazer não significa realmente nada? Não importa, não causa mudança?

**T.M:** Se calhar podiam ter mais galerias interessadas nesse recorte etário e nessa geração para poder ter mais eventos como esse.

**I.A:** Mas também temos poucas galerias. (...)

**T.M:(...)** Fiquei super contente em ver ações para os miúdos e adolescentes [no Festival do *Goethe-Institut*], porque eu sinto que de todas as conversas que eu tive até esse dia, eu ainda não tinha visto essa preocupação de incluir as crianças. Porque eu acho que tem um lugar que não é da formação da próxima geração de artistas, mas é da formação da próxima geração de espectadores.



**I.A:** Ok, ok. Os meninos... Nunca olhei a partir desse ângulo.

**T.M:** Pois então, tem um lugar de formação, de público, de plateia, que oficinas como essa que está a ocorrer agora, que é a oficina de dança, proporcionam, né? Então, no fundo eu queria te perguntar um pouco como você vê isso, e se sente que é um espaço necessário.

**I.A:** (...) Então, eu nunca olhei para esse assunto a partir desse ângulo. Nos preocupamos muito com a próxima geração de artistas, mas não com a próxima geração de telespectadores. Porque no final, a arte tem um público, um objetivo final que é ser consumido, ser, ser...

**T.M:** Precisa ter alguém que ouça você.

**I.A:** Sim! E quem são essas pessoas? Andamos a negligenciar isso. E foi pensando nisso que, por exemplo, nós temos a oficina para as crianças, que acontecem normalmente às terças-feiras [dentro do Festival]. Mas, até antes da última semana, o nosso público era majoritariamente composto por crianças. Nós tínhamos aqui na sala 50, não sei se chegaste a reparar isso, em algum momento: 50, 70 crianças... E tu estás a ver as crianças a não se identificarem com a programação.

**T.M:** Vocês convidaram essas crianças?

**I.A:** Não, elas vieram porque perceberam que a porta está aberta e que têm um evento gratuito e foi pensando nisso que nós metemos, mais tarde, a biblioteca móvel lá mais para trás, que é um lugar aonde elas podem vir. (...) Saem da sala e já têm ali um canto para sentar-se, para ficar. Eu não consigo te responder a essa pergunta com palavras de dizer sim e não, (...) mas acho que a partir de agora vai sim se constituindo nisso. Acho que agora é só uma curiosidade, mas talvez daqui para frente tem de haver esse interesse. Tem de haver esse interesse, sim. Bibliotecas Comunitárias, vários centros culturais comunitários que vão surgindo dentro do ambiente mesmo informal, no quintal da mãe de alguém...

**T.M:** Artistas vão até esses lugares?

**I.A:** Sim, vão a esses lugares, colaboram com essas pessoas. O Goethe-Institut colabora com esses centros. Então, acho que é dali onde, desse ponto, surge uma certa revolução, né? Mas é preciso ser corajoso para fazer isso, porque é toda uma estrutura que se movimenta e tu não tens nem sequer condições para sustentar aquilo. Nós temos vários outros centros culturais comunitários que funcionam dois ou três meses e no quarto mês já morreu. Porque não há como, não há recursos. Há interesse, há vontade.

*Recebido para avaliação em 30/11/2024.*

*Aprovado para publicação em 10/04/2025.*

## NOTAS

1 Doutoranda em Estudos Comparados de Literatura pelo PPG em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Concluiu seu mestrado em educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e licenciou-se em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atua como educadora há 16 anos em escolas da rede pública e particular e escreve livros didático de artes para o Programa Nacional de Livros Didáticos (PNLD). n° OCRID: 0009-0000-9019-1442 <https://orcid.org/0009-0000-9019-1442>

2 Agência criativa independente com foco na concepção de projetos culturais que ligam arte, pessoas, instituições e marcas. Para saber mais acesse @art.sem.letra

3 A entrevista foi realizada no contexto do Festival O Futuro já era realizado pelo Goethe-Institut entre junho e julho de 2024 no espaço do Cine São Paulo. Irene Amosi foi uma das produtoras executivas do festival.

4 Artista de spoken word e produtor musical que, em 2004, criou o Artes ao Vivo, um evento de microfone aberto que reunia jovens artistas para exporem seus trabalhos.

5 Bel Neto escritora e slammer luandense foi finalista do Luanda Slam 2016 e 2017, representou Angola na Flup 2017 e na Copa Africana de Slam, no Tchad em 2018. É membro do Coletivo de Artes Pedro Belgio e tem obras e textos adaptados para teatro. Desde 2019 é membro do grupo de spoken word Forno Feminino.

6 Muhatu significa mulher na língua angolana Kimbundu, na roda de spoken word Muhatu mulheres competem pelo título. Para conhecer mais acesse @muhatuspoken.

7 O Ateliê Mutamba é um projeto de residência artística com realização da Kinoyetu e patrocínio do Goethe-Institut. A edição de 2022 teve a coordenação de Orlando Sergio, curadoria de Ery Claver e explorou o conceito de interdisciplinaridade. Durante a residência artística, com duração de quatro meses, três artistas e o curador se comprometeram a interligar vivências e apresentar, ao final, uma exposição coletiva.

8 O evento de arte multidisciplinar Fuckin'Globo nasce em 2015 com a ocupação dos quartos do antigo Hotel Globo, na baixa de Luanda. De forma independente, sem qualquer patrocínio ou apoio institucional, artistas transformaram os quartos do hotel em espaços expositivos com uma abordagem livre e audaciosa sobre temas culturais, sociais e políticos em obras exclusivas para o evento.

9 Em 2015 dezessete jovens foram presos em Luanda, julgados e acusados por vários crimes enquanto liam e discutiam sobre métodos pacíficos de protestos. O grupo de ativistas ficou conhecido como 15+2 e o caso gerou grande repercussão nacional e internacional.

**Apoio:**



*Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal Fluminense (GPL/UFF)*

*“Apoiado pela Universidade Federal Fluminense com recursos do  
Programa Auxílio Publicação - PROPPI, 2014”*

*Programa Editorial CNPq/ 2023*

**Realização:**

*Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF (NEPA)*

## COLABORADORES

Camila do Valle  
Iris Maria da Costa Amâncio  
Jerónimo Pizarro  
Eduardo Soczek Mendes  
Daniel Mascarenhas Osieck  
Saulo Gomes Thimóteo  
Luiz Rogério Camargo  
Clarisse Dias Pessôa  
Maria Helena Werneck  
Natan Schmitz Kremer  
Vanessa Picerato Fernandes  
Erica Cristina Bispo  
Adriana Gonçalves  
Bianca Rosina Mattia  
Eliana da Conceição Tolentino  
Helder Thiago Maia  
Taiana Machado

ISSN 1984-2090

