

# Revista de Letras

## UTAD

### - Estudos Literários



Vol.2  
N.º3

Série III  
Nov.  
de 2025

Departamento de Letras, Artes e Comunicação  
Escola de Ciências Humanas e Sociais

**UNIVERSIDADE DE TRÁS OS MONTES E ALTO DOURO**  
**ESCOLA DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTES E COMUNICAÇÃO**

# **Revista de Letras**

## **UTAD**

**– Estudos Literários**

Série III

Vol.2, n.º3

**Novembro de 2025**

## **REVISTA DE LETRAS UTAD**

**– Estudos Literários**

**Direção:** José Barbosa Machado

**Editora:** Maria Luísa de Castro Soares

Revista de Letras UTAD / edição da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro,  
Departamento de Letras Artes e Comunicação. – Série III, vol.2, n.º3 (novembro de  
2025) – Vila Real, UTAD, Portugal.

Paginação e *design*: José Barbosa Machado

Imagen da capa: Serra do Marão

Site: <https://revistadeletras.utad.pt>

Artigos submetidos a *peer review*.

**eISSN: 2975-8955      pISSN: 0874-7962**

## Índice

ARTIGOS .....	5
<i>Diálogos de amor na Comédia Filodemo de Camões</i> Elisa Nunes Esteves .....	7-17
<i>“How do we have hope?”: Sandra Steingraber’s Living Downstream and the Relation Between Personal and Ecological Health</i> Isabel Maria Fernandes Alves .....	19-35
<i>Cristina de A Noiva de Caná, de António Cabral, entre a sua ambivalência bovariana e a Antiguidade Clássica</i> José Carlos Pereira .....	37-60
<i>Bovarismo reconfigurado: Identidade e representação de Emma Bovary e Ema Paiva</i> Maria Luísa de Castro Soares Odete Jubilado Maria Natália Amarante .....	61-80
<i>Emigrantes de Ferreira de Castro: contributos para uma análise literária e psicossocial</i> Margarida Silva Rodrigues .....	81-100
<i>O Rei Imaginário, de Raúl Brandão: proposta de análise</i> Herman José da Cunha Ribeiro Maria Natália Amarante .....	101-113
RECENSÕES .....	115
<i>Antero Barbosa: Oito Irmãs entre Lagoas</i> José Barbosa Machado .....	117-120
<i>Alcina Moreira: O Gato Sapato e as suas Aventuras</i> Maria Luísa de Castro Soares .....	121-123



## ARTIGOS



## **DIÁLOGOS DE AMOR NA COMÉDIA FIODEMO DE CAMÕES**

*Elisa Nunes Esteves (UE)*

### **ABSTRACT**

This article focuses on the lyrical-love dimension present in the monologues and dialogues of Luís de Camões' comedy *Filodemo*, his most lively and interesting dramatic text. In them we find the defence of love in a platonic, passive version, along with an original and interesting counterpoint in the voices of characters with a more libertine and malicious spirit.

The dramatic tension here also arises from a confrontation between the rights of love and the need to respect hierarchies within a strictly stratified society. In several of his lyrical texts, Camões exalted the superiority of the feeling of love, but perhaps not as explicitly as in some of the lines in this play.

Keywords: Luís de Camões; *Filodemo*; comedy; love.

### **RESUMO**

Este artigo incide na dimensão lírico-amorosa presente nos monólogos e diálogos da comédia *Filodemo* de Luís de Camões, o seu texto dramático mais vivo e interessante. Neles encontramos a defesa do amor em versão platónica, passiva, a par de um original e interessante contraponto nas vozes de personagens com um espírito mais libertino e malicioso.

A tensão dramática aviva-se aqui também a partir de um confronto entre os direitos do amor e a necessidade de respeitar as hierarquias no seio de uma sociedade rigorosamente estratificada. Camões exaltou, em vários dos seus textos líricos, a superioridade do sentimento amoroso, mas talvez não o tenha feito de forma tão explícita como em alguns versos desta peça.

Palavras-chave: Luís de Camões; *Filodemo*; comédia; amor.

Recebido em 29 de setembro de 2025

Aceite em 23 de novembro de 2025

DOI: 10.58155/revistadeletras.v2i3.645

*Sofia – [...] Que me dirás do significado dos vocábulos que me induziu em erro, já que amante tem o sentido de «agente» e amado o de «paciente»?*

*Fílon – É essa mesma a verdade: com efeito, o amante é o agente do «serviço» de amor, mas não da sua geração, e o amado recebe o «serviço» do amante, mas não a causalidade do amor. [...]*

Leão Hebreu, *Diálogos de Amor*

Para o título deste trabalho tomamos de empréstimo o do livro de Leão Hebreu, *Diálogos de Amor*, esse importante tratado em forma de diálogo, publicado postumamente em 1535 e que talvez tenha servido de inspiração a Camões, que tanto cantou, na lírica, na épica, no teatro e nas cartas, os efeitos e a natureza desta força tão significativa e complexa da experiência humana. Escolhemos o teatro, e em particular a comédia *Filodemo*, para lembrar como o poeta expôs diferentes conceções do sentimento amoroso nos monólogos e diálogos líricos dos apaixonados em cena nesta peça.

O teatro de Camões é, sem dúvida, a parte mais esquecida e menos valorizada da sua produção literária, ainda que tenhamos de ter em conta que tudo o que está relacionado com o poeta, pelo seu prestígio secular, tem sido naturalmente observado com grande interesse. A lírica e sobretudo a epopeia, têm, contudo, congregado a atenção da maior parte dos críticos e dos investigadores e, por consequência também a dos editores. Ainda assim, são de realçar, como verdadeiramente exemplares, os ensaios de Maria Idalina Resina Rodrigues sobre o teatro ibérico dos séculos XVI e XVII, publicados sobretudo nos anos 80 e 90, enfatizando o valor das peças de teatro de Camões e, já neste século, as iniciativas editoriais de Vanda Anastácio, Vitalina Leal de Matos e José Camões. Deste último, lembramos não apenas a publicação em livro<sup>1</sup>, mas também em suporte digital, já que é responsável pela edição das obras que integram a base de dados textual [on-line] de teatro de autores do séc. XVI preparada no Centro de Estudos de Teatro, incluindo naturalmente as peças do nosso poeta.

No que à comédia *Filodemo* em particular diz respeito, temos uma relevante edição crítica da responsabilidade de Maurizio Perugi<sup>2</sup>, publicada

<sup>1</sup> Luís de Camões, 2004. *Filodemo* (edição de José Camões). Lisboa: Cotovia. Serviu de base à encenação da peça pelo teatro da Cornucópia em 2004, sob a direção de Luís Miguel Cintra.

<sup>2</sup> Luís de Camões, *Comédia Filodemo*. Edizione critica a cura di Maurizio Perugi. Genève: Centre International d'Études Portugaises de Genève. 2018.

em 2018, com um extenso estudo introdutório onde se abordam entre outras questões, a importância relativa dos testemunhos textuais antigos que transmitem a peça. O assunto é complexo porque as três peças de teatro atribuídas a Luís de Camões – o *Auto chamado dos Anfátrioes*, a *Comédia d’El Rei Seleuco* e *Filodemo* – chegaram até nós apenas em edições póstumas, não se conservam originais nem sequer publicações em vida do poeta. Os locais e as datas de escrita e primeira representação são incertos.

A comédia *Filodemo* foi transmitida através de dois testemunhos quinhentistas, com algumas variantes significativas. A edição mais antiga é a contida na antologia intitulada *Primeira parte dos Autos e Comédias Portuguesas feitas por António Prestes, Luís de Camões e outros autores Portugueses cujos nomes vão no princípio das suas obras. Agora novamente juntas e emendadas nesta primeira impressão*, (Lisboa, por Andres Lobato), publicada em 1587 e onde encontramos *Anfítrioes* e *Filodemo*.

O outro testemunho que a conserva é o *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, um testemunho manuscrito (*in folio* com 297 folhas) que integra composições dos principais poetas quinhentistas portugueses, nomeadamente Luís de Camões, Sá de Miranda, Diogo Bernardes, Pedro de Andrade Caminha, Bernardim Ribeiro, Jerónimo Corte-Real e também o espanhol Diego Hurtado de Mendoza. Jorge de Sena, que estudou este testemunho, “o único manuscrito que se conserva de qualquer comédia de Camões” (Sena: 1978), defendeu que se trataria originalmente de um projeto de um cancioneiro camoniano, pela extensão do número das suas composições líricas, que ocupam largamente as primeiras páginas do volume. É também o único testemunho que contém explicitamente, na rubrica introdutória, a indicação de que a peça foi representada na Índia:

Comédia feita por Luís de Camões, representada na Índia a Francisco Barreto, em a qual entram as figuras seguintes:

FILODEMO, criado de DOM LUSIDARDOS; VILARDO, seu moço; SOLINA, criada; DIONISA, filha; VENADOURO; DORIANO, namorado; FLORIMENA, etc.

(Camões 2020:21)

Esta fonte tem sido especialmente valorizada nas edições mais recentes da peça e também pela crítica, essencialmente por se acreditar que não terá sido alvo da Censura e ter havido menos intermediários entre esta cópia manuscrita e o original perdido.<sup>1</sup>

1 Paul Teyssier defendeu este argumento na V Reunião Internacional de Camo-

Passemos então aos diálogos amorosos na peça, na qual podemos distinguir dois núcleos de personagens e dois ambientes diferentes: o núcleo palaciano, o mais importante, a que pertencem Filodemo, escudeiro de D. Lusidardos, Venadouro e Dionisa, filhos deste. Dionisa tem uma criada, Solina; Filodemo tem um criado, Vilardo e um amigo, Doriano. Assinalemos desde já que esta é a única personagem que nos é apresentada na rubrica inicial, acima citada, com um epíteto que não diz respeito à sua relação com as restantes, mas à sua condição particular de *namorado*. No ambiente rústico do monte e do prado, temos o Pastor e o Bobo, seu filho, e também Florimena. Entre as personagens estabelecem-se ligação amorosas complicadas pela disparidade de estatuto social: Filodemo apaixonado por Dionisa, filha do senhor a quem serve, Venadouro apaixonado por Florimena, uma pastora. Tudo termina em harmonia devido à revelação, no final da peça, da ascendência nobre dos dois irmãos, Filodemo e Florimena, que estão, afinal, ao nível dos seus pares. Em paralelo, vamos assistindo aos amores desencontrados dos criados: Vilardo tenta seduzir Solina, que não lhe corresponde pois se deixou encantar por Doriano, Monteiro que suspira por Dionisa. A peça tem um final feliz com um duplo casamento entre os protagonistas. Cumpre-se a expectativa criada numa *comédia*, designação que remete a obras teatrais com um início triste e um fim que repõe a harmonia e o equilíbrio, como sempre acontecia nas comédias vicentinas.<sup>1</sup> Não parece haver aqui uma adaptação ao modelo clássico renascentista, seguido por Sá de Miranda nas suas peças.

Trata-se de um enredo com uma certa complexidade, em que encontramos os desconcertos, ilusões e enganos do Amor, ora o Amor idealizado defendido, até certo ponto, por Filodemo, ora o Amor mais malicioso e libertino preferido por Doriano, a personagem que assume a vertente do *amor ativo* e que acusa o seu amigo Filodemo de *amar pela passiva*. Estas posições opostas e contrastantes sobre o amor constituem um dos tópicos mais comentados nos estudos críticos sobre a peça.

Convoco para esta exposição dois interlocutores que trabalharam precisamente este assunto. O primeiro, Sebastião Tavares Pinho, que num artigo publicado em 1992 na revista *Máthesis*, intitulado “Amar pela activa e amar pela passiva ou a dialética do Amor no auto do Filodemo”, distingue

---

nistas realizada em S. Paulo em julho de 1987 (cf. Atas respetivas). Também Jorge de Sena o assinala no artigo em que descreve em detalhe o conteúdo do cancioneiro (Sena 1978).

<sup>1</sup> Lembremos o verso lapidar da *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (1527): “Já sabeis senhores/ que toda a comédia começa em dolores”.

esta peça de Camões como a obra em que o autor “exprime de maneira mais evidente e direta que em qualquer outro lugar [...] as suas conceções sobre esta matéria [filosofia amorosa]” (Pinho 1992: 55). Comenta o extenso e animado diálogo em prosa entre Filodemo e Doriano, no decorrer do qual as personagens defendem duas formas opostas de viver o amor, cabendo a Doriano explicitar os conceitos opostos de “agente e paciente” e de “ativo e passivo”. Não sendo estes conceitos nem esta terminologia uma “criação camoniana”, como acentua o autor, devem procurar-se as suas origens na filosofia grega, sobretudo em Aristóteles. Na verdade, nunca saberemos a dimensão da biblioteca de Camões, mas Sebastião Tavares Pinho defende que o poeta terá tido acesso a esta matéria por via indireta, apontando neste caso os *Didólogos de Amor* de Leão Hebreu e evidenciando as semelhanças de conteúdo e de forma.

Recupero aqui o excerto do diálogo onde podemos encontrar a posição de Filodemo sobre o amor “pela passiva”, ainda que se mostre pouco interessado em manter a discussão com o seu interlocutor. Veja-se a lacónica resposta a Doriano, afastando um assunto que, segundo ele, até aos “doutores” suscita “muitas dúvidas”:

FILODEMO

[...] O caso é este, já vos dei conta da pouca que tenho com toda a outra que não é servir a senhora Dionisa: e ainda que a desigualdade dos estados o não consinta, eu não pretendo daqui outra senão não pretender cousa nenhūa. O que lhe quero, consigo mesma se paga. É este meu amor como ave Fénix, que de si só nasce e não de nenhum outro interesse.

[...]

DURIANO<sup>1</sup>

[...] De mim vos sei dizer que os meus amores hão de ser activos e eu hei de ser a pessoa agente e ela a paciente, e esta é a verdade. Mas tornando a nosso propósito, vá vossa mercê com sua história avante.

FILODEMO

Vou, porque vos confesso que há neste caso muitas dúvidas nos doutores.

(Camões 2020: 40-41)

O assunto que Filodemo tem a tratar com Doriano é de natureza mais prática do que teórica e por isso ele vai adiante com a sua “história”. O que

---

<sup>1</sup> Na edição da peça que citamos, o nome da personagem encontra-se com grafias diferentes: na rubrica introdutória, *Doriano*, na indicação da fala da personagem e nas didascálias, *Duriano*.

mais importa a Filodemo é o seu caso amoroso e a melhor estratégia para o resolver, e não o debate filosófico com o seu amigo e confidente. Aqui discordamos das leituras que o colocam como o “amante passivo”. Apesar de defender essa forma de amar, mesmo em monólogos anteriores, ele é uma figura “francamente ativa” (Rodrigues 1987: 152), a sua defesa do amor pela passiva é essencialmente verbal pois, assim que sabe que é correspondido por Dionisa, passa à ação.

As réplicas de Doriano neste diálogo com Filodemo viriam a ser alvo de censura inquisitorial quando, na 2<sup>a</sup> metade do séc. XVII, se promoveu a edição das *Rimas Várias de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*.

Foi muito recentemente publicada<sup>1</sup>, já no âmbito destas comemorações dos 500 anos do nascimento de Camões, uma transcrição dos pareceres de padres revedores incumbidos pelo Santo Ofício de apreciarem a obra *Rimas Várias de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, cuja impressão em oito volumes, se pretendia realizar. Foram, de facto, publicados, entre 1685 e 1688, cinco tomos das *Rimas*, tendo ficado inéditos os restantes três, o último dos quais incluía as *Comédias* e as *Cartas* (conforme indicação que consta no Prólogo do volume I). Os volumes ficaram inéditos, mas conservam-se no Arquivo da Torre do Tombo os mencionados pareceres, datados de 1677 e 1678, que eram indispensáveis para a sua publicação. O volume VIII foi revisto por três padres “qualificadores”, tendo obtido um parecer favorável – “o livro é digno da licença que se pede para se imprimir” e dois desfavoráveis. Entre as partes visadas no que respeita à comédia *Filodemo* estão precisamente, segundo o Padre Mestre Frei Bento de S. Tomás, “cousas muito lascivas, que podem causar escândalo e ainda ruína” presentes em falas de Doriano, no diálogo com Filodemo e ainda numa cena de sedução em que o *namorado* Doriano tenta seduzir Solina, a criada:

DURIANO Oh, real!

Assim, que minha mofina  
É minha imiga mortal.

---

<sup>1</sup> A transcrição do documento, feita por Isabel Almeida e José Camões, foi distribuída no decorrer da primeira sessão do ciclo de conferências comemorativas do V centenário do nascimento de Camões, na Faculdade de Letras de Lisboa, no dia 1 de julho de 2024. (Pareceres relativos à obra de Manuel Faria e Sousa, *Comentários sobre as Rimas Várias de Luís de Camões*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Tribunal do Santo Oficio, Conselho Geral, mç. 6, nº1)

Bons dias há que imagino  
Que em vos amar e servir,  
Não há í amador mais fino  
Mas sinto que, de mofino,  
Me fino sem no sentir.  
SOLINA Bem derivais: quant'a assi  
À popa o dito vos veo!  
DURIANO Vir-m'-á de vós porque creo  
Que vós falais dentro em mi,  
Como espírito em corpo alheio.

E já que nestas piós,  
A cair, senhora, vim,  
Bem parecera entre nós,  
pois vós andais dentro em mim  
que eu andasse dentro em vós.  
SOLINA E bem, que falar é esse?  
DURIANO Dentro na vossa alma, digo,  
Lá andasse e lá morresse  
E se eu quero outro interesse  
Dai-m'a morte por castigo.

(Camões 2020: 51-52)

Como podemos observar, são de mau gosto e algo obscenas as palavras de Dorian, as quais ele tenta prontamente emendar. E mais adiante o diálogo permite compreender que Dorian procura mesmo o contacto físico com Solina, o que determina nova censura do padre qualificador do Santo Ofício, na passagem onde “se significam ações lascivas e perigosas”, certamente a tentativa de aproximação a que Solina reage vivamente:

DURIANO [...]  
Dizei-me, Solina, mana...  
SOLINA Que é isso? Tirai lá a mão!  
E vós sois tão cortesão...  
[...]  
DURIANO Que vos custam dous abraços?  
SOLINA Não quero tantos despejos.  
DURIANO Pois que farão meus desejos  
Que querem ter-vos nos braços  
E dar-vos oito mil beijos?

(Camões 2020: 52)

O diálogo prossegue nos mesmos termos e é um bom exemplo de como o confidente de Filodemo põe em prática o seu método de *amar pela ativa*. É também uma cena cheia de vivacidade, de ritmo dramático marcado pelas réplicas curtas e jogos de palavras que evidenciam o espírito malicioso de Doriane e a resistência de Solina aos avanços do sedutor. “Tudo para riscar”, segundo a sentença de Frei Bento de S. Tomás.

Nada chocantes para os padres da Inquisição foram os monólogos e os diálogos entre Venadouro e Florimena, ele nobre, ela uma pastora que encobria a sua ascendência também aristocrática, só revelada no final da peça. Quando se encontram nos montes, junto de uma fonte, Venadouro não tem dúvidas em declarar o seu amor e trocar o seu estado, uma vez que Florimena não está disposta a segui-lo para o palácio:

VENADOURO Ó lindíssima donzela  
 A quem a Ventura ordena  
 Que me guie como estrela!  
 Quereis-me deixar a pena  
 e levar-me a causa dela?  
 E já que vos conjurastes,  
 Vós e Amor, pera matar-me,  
 Ou, não deixeis d'escutar-me:  
 pois a vida me tirastes,  
 não me tireis o queixar-me!  
 [...]  
 E, pois que tão transformado  
 Me tem vossa fermosura,  
 Um de nós troque o estado:  
 Ou vós pera o povoadão,  
 Ou eu pera a espessura.

FLORIMENA [...]  
 Também, quem na serra mora,  
 tanto estima a honestade,  
 que antes toma ser pastora,  
 que perder a castidade  
 a troco de ser senhora.  
 [...]

VENADOURO Ó linda minha inimiga,  
 gentil pastora, esperai!  
 Pois a tanto amor me obriga,  
 Consenti-me que vos consiga:  
 Vá o corpo onde alma vai!

E, pois, porque me perdi  
 Neste estado Amor me pôs,  
 Os olhos com que vos vi  
 Pois os leixastes sem mim,  
 Oh! Não os deixeis sem vós!  
 Porque a Fortuna me disse  
 Que, nas serras onde andais,  
 Que nestes estremos tais,  
 Não consentiu que vos visse  
 Pera não ver muito mais.

E pois Amor se quis ver  
 Da livre vida vingado  
 Em que soíá a viver,  
 Faça em mim o que quiser,  
 Que aqui vou ao jugo atado.<sup>1</sup>

(Camões 2020: 68 -70)

Os diálogos são constituídos por longas tiradas cuja beleza torna difícil a seleção dos versos que, por se nos afigurarem pertinentes para a argumentação, aqui transcrevemos em maior extensão. Nestes excertos podemos verificar que se trata de uma vivência diferente do amor, se comparada com o que acabámos de ver no diálogo entre Doriano e Solina. Venadouro faz desfilar nas suas réplicas reconhecidos tópicos petrarquistas, como associar a amada à luz que o guia, a importância do olhar, a prisão do amor, culminando na apóstrofe em oxímoro “Ó linda minha inimiga”, que inevitavelmente nos lembra o soneto *Cara minha inimiga, em cuja mão* no qual o poeta recuperou o epíteto de Petrarca “la mia cara nemica” (entre outras variantes).

Gostaríamos ainda de acrescentar uma última réplica de Venadouro, um monólogo onde a personagem reafirma a sua total entrega à nova condição de pastor, através de eufórico sentimento de comunhão com a Natureza idílica que o amor transforma, em clara relação intertextual com as redondilhas *Se Helena apartar/do campo seus olhos, / nascerão abrolhos:*

#### VENADOURO

Ó ribeiras tão fermosas  
 Vales, campos pastoris,

<sup>1</sup> Este soneto encontra-se no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*.

Por que vos não revestis  
De novas flores e rosas?  
Se minha glória sentis?

E vós, ágoas, que regando,  
Porque não secais abrolhos?  
Os olhos is alegrando,  
Correi, que também meus olhos  
D'alegres estão manando.  
Ó pastora, em quem espero  
Poder viver descansado!  
Contigo guardarei gado,  
Que já sem ti eu não quero  
Nenhūa alteza d'estado.

Diga o que quiser a gente  
Tudo tenho nūa palha,  
Porque é certo e evidente,  
Que não há honra que valha  
Contra a vida descontente.

(Camões 2020: 83 -84)

Luís Francisco Rebelo (e este é o segundo autor que queríamos convocar, depois de Sebastião Tavares Pinho) publicou em 1980, por ocasião do IV centenário da morte de Camões, um pequeno livro intitulado *Variações sobre o teatro de Camões*, em que se propunha resgatar o seu teatro da “situação de subalternidade” em que sempre fora colocado, não só face à produção lírica e à épica do mesmo autor, mas também porque, segundo ele, não pode ombrear com o brilhantismo da vasta obra de Gil Vicente. O *livrinho*, como o próprio o designou, inclui um conjunto de oito ensaios (*Variações*) e uma pequena antologia com excertos das três peças camonianas. A 5<sup>a</sup> *Variação* é dedicada a *Filodemo*, sugerindo aproximações a outros poetas e dramaturgos da época, analisando a linguagem, a organização estrutural da intriga e a abordagem ao tema do amor. Detém-se o autor especialmente na réplica de Venadouro que acima citámos, estrofes que são, no seu entender “dignas de emparceirar com as melhores composições líricas do seu autor” (Rebelo 1980: 66), acrescentando:

Cremos não ter ainda sido chamada suficientemente a atenção para o que há de *subversivo*, em pleno séc. XVI, na tomada de posição expressa nestes versos:

acima do «estado» e da «honra» – isto é, da condição social e suas prerrogativas – Venadouro coloca o amor [...]” (Rebelo 1980: 67)

É certo que a peça não termina assim, com Venadouro a guardar gado. Era preciso restaurar a ordem através de um casamento em perfeita conformidade social, depois de reveladas as verdadeiras origens da *pastora*. Mas D. Lusidardos proclama no final o triunfo do Amor, guiado pela Ventura, os dois “Regedores do mundo” (Camões 2020: 95).

Em jeito de conclusão, deixamos esta nota sobre o grande acerto de Camões ao explorar, nesta peça, o tema do amor em diferentes facetas, assumido por personagens que têm, elas próprias, um grande poder evocativo e grandes potencialidades dramáticas. Pastores, princesas e príncipes encobertos são personagens literárias que tinham já uma longa tradição na dramaturgia vicentina. Reconhecemos que há em *Filodemo* alguns vínculos com as comédias romanescas de Gil Vicente como *D. Duardos*, *Rubena*, ou a *Comédia do Viúvo*, que muitos já indicaram, entre outras influências reconhecíveis como é, sobretudo, o caso do teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, ou ainda de *La Celestina* de Fernando de Rojas. Haverá certamente mais afinidades, que não serão necessariamente parentescos. O que sentimos é que Camões, trabalhando com matéria já modelada pela tradição do seu tempo, soube aproveitá-la nos seus diálogos de amor, reformulando-a com originalidade e sobretudo grande eficácia teatral.

## Referências Bibliográficas

Camões, Luís de. 2020. *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões. III volume Teatro* (organização, introdução e notas de Vitalina Leal de Matos; fixação de texto e glossário de Vanda Anastácio), Silveira: E-Primatur.

Pinho, Sebastião Tavares. 1992. “Amar pela activa e amar pela passiva ou a dialéctica do Amor no auto do *Filodemo*”. In: *Máthesis* 1. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, Departamento de Letras: 55-68.

Rebelo, Luís Francisco. 1980. *Variações sobre o Teatro de Camões*. Lisboa: Ed. Caminho.

Rodrigues, Maria Idalina Resina. 1987. “Os autos de Camões e o teatro peninsular” In *Estudos Ibéricos. Da Cultura à Literatura séculos XIII a XVII*. Lisboa: ICALP: 134 – 177.

Sena, Jorge. 1978. “O cancioneiro de Luís Franco Correia”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian: 108-125.



## **“HOW DO WE HAVE HOPE?”: SANDRA STEINGRABER’S LIVING DOWNSTREAM AND THE RELATION BETWEEN PERSONAL AND ECOLOGICAL HEALTH**

*Isabel Maria Fernandes Alves (UTAD)*

### **ABSTRACT**

The aim of this article is to analyse and discuss Sandra Steingraber’s *Living Downstream. An Ecologist’s Personal Investigation of Cancer and the Environment* (1997) as an example of the intimate relationship between human health and the health of the environment. In the tradition of Rachel Carson’s *Silent Spring* (1962), Steingraber’s work, which combines the expertise of a biologist with the imagination of a poet, is an example of nature writing, a genre that has expressed human concern about the unprecedented pressures placed on the natural world.

The present analysis of Sandra Steingraber’s work is grounded in the critical field of ecocriticism, which involves a close reading of the work to highlight not only the scientific information provided, namely, data on environmental pollution and its relationship to cancer, but also the author’s personal story, her encounter with the dangers and benefits of water.

**Keywords:** *Living Downstream*; Sandra Steingraber; Ecocriticism; Nature Writing; Environment.

### **RESUMO**

O objetivo desta reflexão é analisar e discutir *Living Downstream. An Ecologist’s Personal Investigation of Cancer and the Environment* (1997), de Sandra Steingraber, enquanto exemplo da inter-relação entre a saúde humana e um ambiente saudável. Na senda de *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson, o trabalho de Steingraber, que alia o conhecimento de um biólogo à imaginação de um poeta, é um exemplo de *nature writing*, um género literário que tem vindo a expressar preocupação pela ameaça que, sem precedentes, o ser humano tem exercido sobre o mundo natural.

A análise da obra de Sandra Steingraber tem por base uma perspetiva ecocrítica e como metodologia a leitura atenta do texto de modo a destacar não só a informação científica fornecida, nomeadamente, dados sobre a contaminação ambiental e a sua ligação com o cancro, mas também a história pessoal da autora e o seu encontro com os perigos e os benefícios da água.

**Palavras-chave:** *Living Downstream*; Sandra Steingraber; Ecocrítica; Escrita sobre a Natureza; Ambiente.

Recebido em 10 de janeiro de 2025

Aceite em 11 de fevereiro de 2025

DOI: 10.58155/revistadeletras.v2i3.582

## **1. *Living Downstream as an environment illness narrative***

In Sandra Steingraber’s *Living Downstream. An Ecologist’s Personal Investigation of Cancer and the Environment*, published in 1997, the author, a biologist with a love of modernist poetry who discovered she had bladder cancer at the age of twenty, develops a personal narrative in which she describes her personal battle with cancer. Parallel to this private story, Steingraber widens her subject to discuss the effects of environmental contamination on human health, searching for evidence between environmental exposure to pollution and rising rates of cancer. She realizes her work by linking the production and presence of toxins in the environment to patterns of illness among Americans, framing her research by drawing on a personal experience in central Illinois, surrounded by a landscape of fields of corn and soybeans as well as a river bordered by several industries. In her own words, and as a form of parable:

There was once a village along the river. The people who lived there were very kind. These residents, according to parable, began noticing increasing numbers of drowning people caught in the river’s swift current. And so they went to work devising ever more elaborate technologies to resuscitate them. So preoccupied were these heroic villagers with rescue and treatment that they never thought to look upstream to see who was pushing the victims in. This book is a walk up that river (Steingraber 2010a: ix).<sup>1</sup>

Steingraber’s *Living Downstream* is in the tradition of Rachel Carson’s *Silent Spring* (1965) and Terry Tempest Williams’ *Refuge. The Unnatural History of Family and Place* (1991), works that interweave stories of vulnerable bodies and polluted water, highlighting the connection between environmental tragedy and human illness. Because these literary nonfiction works blend writing about nature—its natural patterns and its disruptions—with reflections based on the writer’s experience, they can be understood as part of the nature writing genre. According to Thomas Lyon, three general dimensions characterize it: “natural history information, personal responses to nature, and philosophical interpretation of nature”

---

<sup>1</sup> In 2010, Chanda Chevannes produced the documentary, “Living Downstream” based on Steingraber’s work; in it, the filmmaker and Steingraber decided to focus on two chemicals: atrazine and PCBs, demonstrating the major link between a healthy environment and human health. Cf. (Steingraber 2010b): <https://www.loe.org/shows/segments.html?programID=10-P13-00021&segmentID=6>.

(Lyon 2001: 20). While Lyon's definition remains valid, other critics argue that a new generation of nature writers "aspire to see with a scientific eye and write with literary effect" (*apud* Philippon 2014: 402). As such, they are more aligned with an expression of responsibility in the face of the escalating devastation of nature and a shared sense that we are destroying our world. As Jos Smith has pointed out, we live in an age of excess:

Between the years 1945 and 2000, figures show that atmospheric concentrations of CO<sub>2</sub>, acidification of the oceans, consumption of fertilizers and fuel, usage of water, and human population have all risen, on the planet as a whole, dramatically above Holocene levels. During the same period, figures also show that stratospheric ozone levels, biodiversity, tropical rainforest and woodland, coral reefs and areas of unexploited fisheries have likewise all seen a level of decline outside the parameters of the Holocene (Smith 2017: 13).

Steingraber is clearly part of this generation of nature writers who are aware of the environmental crisis and want to be part of the solution, which is why Ursula Heise sees nature writing as a genre that is "another way of expressing our concern for nature". (Heise 2014: par. 10). In this sense, Steingraber's work can be related to "the ethically and politically inclined perspective of ecocriticism" (Borg 2024: 3) and to the concept of planetary health, for *Living Downstream* seeks to shed light on the understanding that human health and human civilisation depend on flourishing natural systems and wise stewardship of those natural systems.<sup>1</sup> Considering the information contained in the Rockefeller Foundation-Lancet Commission on planetary health allows a better contextualisation of Steingraber's work, namely that toxic chemicals are polluting land and water ecosystems, thus reducing their function and thus affecting human health.<sup>2</sup> Moreover, when the context is the United States of America one has to consider that although artists, writers and historians endowed the landscape with abiding and metaphysical qualities, History has demonstrate a different version of that aspiration. The

---

<sup>1</sup> Cf. The Rockefeller Foundation–Lancet Commission on planetary health – Safeguarding human health in the Anthropocene epoch: report of The Rockefeller Foundation–Lancet Commission on planetary health: [https://www.thelancet.com/pdfs/journals/lancet/PIIS0140-6736\(15\)60901-1.pdf](https://www.thelancet.com/pdfs/journals/lancet/PIIS0140-6736(15)60901-1.pdf).

<sup>2</sup> As demonstrated in Figure 20 of the aforementioned report, the notion of planetary health has the potential to provide the requisite coherence for the overarching statement of the SDGs. This is achieved by integrating the objective of sustainable improvements in human health and wellbeing with the preservation of key natural systems, supported by effective governance and appropriate policies.

landscape that Steingraber describes in her work is the result of an ecological crisis that Wendell Berry sees not only as the result of poor use of agricultural land, but also as the consequence of a crisis of character: “the possibility of the world’s health will have to be defined in the characters of persons as clearly and as urgently as the possibility of personal ‘success’ is now so defined” (Berry 1997: 26).

Accordingly, this reflection examines thematic and stylistic issues present in Steingraber’s work, in response to environmental crises, namely nuclear war, the depletion of precious natural resources, the population explosion, the spread of exploitative technologies, pollution, the extinction of species, among others. In this context, *Living Downstream* illustrates how literary and cultural theory has begun to address the environmental crisis as part of academic discourse, highlighting the contribution of narrative and storytelling in the Anthropocene and showing its impact on public discourse and policy.

*Living Downstream* is suffused with numbers, statistics, and rigorous sources, something that in general engulfs the human individual stories.<sup>1</sup> In contrast to Richard Mabey’s approach to the natural world in *Nature Cure*, in which the author sees in nature the possibility of recovery and well-being—“what healed me was [...] a sense of being taken not out of myself but back *in*, of nature entering me, firing up the wild bits of my imagination” (Mabey 2008: 224)—, Steingraber’s perspective focuses on the polluted natural world and its consequences for the human and nonhuman bodies. She agrees that there has to be a balance between the use of emotion and numbers as, for her, the narrative arc, that is, the personal story, “carries the water for the statistical scientific stories” (Steingraber 2015: 192). Thus, consciously, Steingraber uses human stories to connect with her readers, acknowledging that the ability to remember is “related to imagery and storytelling” (Steingraber 2015: 194). In the role of someone who has to persuade the reader to stay with the facts she presents throughout the work, Steingraber weaves together scientific data and a poetic observation of reality (namely the passing of the seasons, the snow, the running water, and the budding roses) to fulfil what she sees as her mission—her wish that statistics and embellished words may result in a positive impact on public health and on the protection of the environment.

My argument is that Steingraber uses literary strategies to convey her perception of the relationship between environmental pollution and

---

<sup>1</sup> *Living Downstream* incorporates a substantial list of “further resources”, as impressive data gathered in “source notes”.

human rights because, for her, the threatening stories created by the reckless pollution of the living world require the courage “to imagine an alternative future” (Steingraber 2010a: 278). In this sense, *Living Downstream* illustrates ecocritical “triple allegiance to the scientific study of nature, the scholarly analysis of cultural representations, and the political struggle for more sustainable ways of inhabiting the natural world” (Heise 2015: 166). It also shows that Steingraber speaks in recognition “of human beings as ecologically and environmentally embedded” (Buell 2005: 8). Above all, Steingraber’s rhetorical strategies and the symbolic and emotive language she uses are important literary tools for the message she wants to emphasise, which will hopefully influence and change the reader’s response to a global concern for the natural environment. As already mentioned, and in order to show how the human and non-human worlds are connected, the author juxtaposes the abundant data with personal stories, namely that of her friend Jeannie Marshall, who didn’t survive cancer.

In “Nature Cures? Or How to Police Analogies of Personal and Ecological Self”, Greg Garrard compels readers to reflect on health as an important metaphor, a rhetorical bridge between the individual human subject and the ecological web: “From assessments of individual ecosystems to representations of the whole Earth, the metaphor of health provides us with a readily understood, emotive way to comprehend matters of stunning complexity such as climate change, biodiversity, and ecological resilience” (Garrard 2012: 494). For the critic, Steingraber’s *Living Downstream* is an example of an ‘autopathography’ (Garrard 2012: 494), a work that blends life writing with reflections on illness and death, but also shows a “combination of scientific and emotional intensity” (Garrard 2012: 494), illustrating the metaphorical relationship between personal and ecological health. On the other hand, for Lawrence Buell *Living Downstream* is understood as an “environment illness narrative” (Buell, 2005: 119), because it includes “bodily as well as psychic wounding, of both individual and community” (Buell 2005: 119).<sup>1</sup> In parallel to Steingraber particular focus on how the unrestrained use of synthetic chemical pesticides, namely DDT (dichloro-diphenyl-trichloroethane), is dangerously unbalancing ecosystems, she demonstrates the relevance of nature writing in the sense that it examines both the most essential needs of humanity and the condition and fate of

---

<sup>1</sup> The other two texts analyzed by Garrard in this article are: *Nature Cure* (date) by Richard Mabey and Catriona Sandilands’ “Eco Homo: Queering the Ecological Body Politic” (date).

the earth and its nonhuman creatures independent of those needs, as well as the balancing "if not also the reconciliation of the two" (Buell 2005: 127). It is interesting to note that Daniel Philippon asserts that the discourse of sustainability as a concern for future generations is approached primarily by women. "who use their identity as mothers to inform, convince, and persuade their readers about the need for change" (Philippon 2014: 402). Philippon refers to Steingraber's *Having Faith: An Ecologist's Journey to Motherhood* (2001)—a text in which the author reaffirms the relevance of our myriad connections to the biosphere, and in particular explores the effects of toxic chemicals on her developing fetus—, but the critic's aim is to highlight Steingraber's ability to interweave poetic and personal narrative with her interpretation of scientific information for a non-specialist audience, exploring the connections between the human body and the world outside.

It is important to note that although *Living Downstream* deals with illnesses resulting from water, air and soil pollution, Steingraber deliberately plays with language, because, as a writer, she knows that she has to seduce the reader, and she does this by focusing on affect and specificity, that is, on her own case.

## **2. *Living Downstream*: Disruptive Data and Healing Words**

*Living Downstream* is divided into twelve chapters, their titles evincing target, intensity and poetic effect, namely: trace amounts; silence; war; animals; earth; air; water; fire; our bodies, inscribed; ecological roots. However expressive, the titles disclose unpleasant aspects of contemporary life in the Western world, in the United States of America in particular, specifically, as aforementioned, the relationship between cancer and the environment, and synthetize Steingraber's plea for greener reengineering and greener chemistry. Steingraber is unswerving in her convictions: "The most direct way to prevent cancer is to stop putting cancer-causing agents into our indoor and outdoor environments in the first place" (Steingraber 2010a: xxiv). Her method consists of enhancing her point of view expressing personal narration and weaving it with scientific data and report results, namely her medical condition as a bladder cancer patient, the ethanol plant and the wind turbines across the road from her cousin's farm, the toxic landfill, her mother's backyard swing, and her aunt Ann's pear tree. For her, however, the two modes of discourse should stand different, as she is aware that personal testimony speaks in a distinctive mode from the

scientific analysis. Importantly, as Greg Garrard concludes, her key trope is “trespass” (Garrard 2012: 507), for her incitement is clear: readers should collectively “divorce our economy from its current dependencies on toxic chemicals known to trespass inside our bodies” (Steingraber 2010a: xxii). Most relevant, Garrard’s image of trespassing meets Wendell Berry’s idea about the divorce between farmers and the soil they nurture; for Berry, “we have given up the understanding—dropped it out of our language and so drop out of our thought—that we and our country create one another, depend on one another, are literally part of one another; that our land passes in and out of our bodies just as our bodies pass in and out of our land” (1997: 22). In the case of Steingraber, her words focus on disorder and chaos due to carcinogens that are no longer confined to the workplace [...] [but] have speed into the general environment, where we all come into intimate and daily contact with them” (Steingraber 2010a: 31). However, the author does not give up on presenting healthy and lively environments, showing modes of resistance and survival, as the one she notes when observing small salt ponds, places where only noteworthy plants survive: “life thriving among bitterness” (Steingraber 2010a: 23).

Steingraber places her story in a geographical and historical context, as she explains: “As a biologist, I will tell you that my Illinois home is utterly unexceptional: as in many other communities, the dramatic transformation of its industrial and agricultural practices that followed World War II had unintended environmental consequences” (Steingraber 2010a: xv). For her, as described in the chapter “War”, the Second World War stimulated the transformation from a carbohydrate-based economy to a petrochemical-based economy, a situation synthetized as follows: “The historical picture of pesticide use in the United States closely resembles the graphs of synthetic chemical production: a long, gentle rise between 1850 and 1945 and then, like the side of a mesa rising from the desert, the lines shoot up” (Steingraber 2010a: 97). Like Rachel Carson’s *Silent Spring* (1962), whose words reveal that the pathways that lead to cancer are the same pathways along which pesticides and other related chemical pollutants “operate once they enter the internal spaces of the human body” (Steingraber 2010a: 32), Steingraber seeks to expose how unstoppable development after the Second World War has compromised the health of both bodies and land.

In the first pages of *Living Downstream*, Steingraber describes Illinois as a healthy agricultural landscape: “About 87 percent of Illinois is cropland”, adding: “you could say that we are standing at the beginning of a human

food chain. The molecules of water, earth, and air that rearrange themselves to form these beans and kernels are the molecules that eventually become the tissues of our own bodies” (Steingraber 2010: 3). This statement becomes so much more relevant when contrasted with another assertion: “Illinois soil holds darker secrets” (Steingraber 2010a: 4), such as the one Steingraber unveils: to the 87 percent of Illinois that is farmland, an estimated “54 million pounds of synthetic pesticides are applied each year”, the most abundantly used being the weedkiller atrazine” (Steingraber 2010a: 5), a pesticide which remains the most frequently detected in water throughout the United States of America. In terms of human and environmental history, her statement is challenging: “Ten thousand years of tallgrass prairie have left a fainter trace on the place I call home [Illinois] than twenty-seven years of DDT, forty-six years of PCBs, and fifty years of atrazine” (Steingraber 2010a: 15), concluding: “[f]rom dry-cleaning fluids to pesticides, harmful substances have trespassed into the landscape and have also woven themselves, in trace amounts, into the fibers of our bodies” (Steingraber 2010a: 15). This information, along with Steingraber’s description of Illinois as home, illustrates the balanced formula between quantitative and narrative discourse that Scott Slovic and Paul Slovic have identified; for them, the “emotional and informational equilibrium” (Slovic 2015: 8) inspires audiences and shapes “our moral compass” (Slovic 2015: 9). For these scholars, language, especially narrative language, should help readers, be they academics or ordinary people, to understand and appreciate society’s dilemmas.

Steingraber proceeds showing that human and non-human bodies are influenced by the archetypal elements of earth, air, water and fire, to which she devotes her attention and analysis. In “Earth”, Steingraber uses an epigraph from the Book of Isaiah, “All flesh is grass”, to highlight how human lives are linked to the soil from which food is produced. Once again, as so many times throughout *Living Downstream*, she uses Rachel Carson’s *Silent Spring* to establish a frontier between agriculture before and after the 1960s, reminding us that agriculture, 6,000 years old, has been practiced as an organic activity until the middle of the twentieth century.<sup>1</sup> It was at this time that synthetic fertilisers and herbicides began to radically alter the agricultural landscape, a transformation that affected not only the physical landscape but also the human body: “Given this level of certitude

<sup>1</sup> To demonstrate Carson’s continuing relevance, it is worth noting that a new translation of *Silent Spring* was published in Portugal in February 2023. The editors underlined Carson’s viewpoint, message and sensitivity in understanding our own contaminated and naturally degraded environments.

on cancer risk and food, does it not follow that we should examine our systems for making that food? Should we not ask, how does the landscape of Illinois influence the landscape of cancer?" (Steingraber 2010a: 153). Furthermore, in the chapter entitled "Air" she reminds her readers that the air connects each one of us with people and practices unknown to us; the air we breathe brings with it marks of faraway environments, some of them extremely polluted. In this sense, some of the chemical contaminants we carry in our bodies are pesticides sprayed by farmers "we have never met, whose language we may not speak, in countries whose agricultural practices may be completely unfamiliar to us" (Steingraber 2010a: 175). About this topic, Steingraber offers more data: "according to the International Agency for research on Cancer, ambient air in cities from industrial areas typically contains a hundred different chemicals known to cause cancer or genetic mutations in experimental animals" (Steingraber 2010a: 175). In addition, she states: "all 285 million U. S. residents have elevated cancer risks from exposure to air pollution" (Steingraber 2010: 178). My purpose is to suggest that when Steingraber provides data, she also gives her readers words that will persuade them to think with her about fundamental issues: "Respiration is an ecological act. We inhale a pint of atmosphere with every breath" (Steingraber 2010a: 175).

Filled with data, mainly on the United States reality, and particularly on the state of Illinois, her considerations on water—the one we drink, but also the polluted water of oceans, rivers and groundwater—mostly intend to direct the reader's attention to the natural resources, arguing that their healthy existence offer an opportunity for healthy environment and healthy bodies: "ecologically speaking, everyone drinks from aquifers: all running surface water was at one time groundwater, aquifers being the mother of rivers" (Steingraber 2010a: 210). Although rivers, oceans and aquifers should enhance health, their liquid bodies have been contaminated throughout the years, and thus the chance of everyone becoming contaminated is real, Steingraber contends. If *Living Downstream* is specifically interested in demonstrating the relationship between environment and cancer, from a general point of view, Steingraber's work explores how the loss of natural environments and ecosystems are increasingly responsible for the degrading of human health and well-being, offering her view that humans would care more for water landscapes if they knew better, if they imagined them more profoundly, as she states emphatically:

Cultivating an ability to imagine these vast basins beneath us is an imperative need. What is required is a kind of mental divining rod that would connect this subterranean world to the images we see everyday day: a kettle boiling on the stove, a sprinkler bowing over the garden, a bathtub filling up. Our drinking water should not contain the fear of cancer. The presence of carcinogens in groundwater, no matter how faint, means we have paid too high a price for accepting the unimaginative way things are (Steingraber 2010a: 211).

As Steingraber underlines, each human life is related to water in many and vital ways, but due to the lack of connections with nature in general, and with water in particular, humans have either polluted it or remained indifferent and unimaginative towards that source of life. If her personal story follows the Illinois River downstream, Steingraber courageously goes upstream to find her ecological roots, forcing her "way 'upstream' toward the sources of pollution, which are often also the loci of immense social and political power" (Garrard 2012: 509). In parallel with her interest in establishing deep connections between human health and the environment, Steingraber consciously uses literary strategies to express her theme more persuasively, namely by juxtaposing generally gloomy data with particular places and stories. For instance, she brings to light studies which show that the closer women live to chemical plants, the greater the chance they have of developing breast cancer (Steingraber 2010a: 79). To capture the reader's attention, she relates the general information available to the specifics of Cape Cod, a region that in her imagination, and probably in the reader's, is associated with Henry David Thoreau's walks and his stimulating descriptions. However, in the 1980s that place became a threat for residents as the area had been drenched with DDT for several years during the 1950s in a failed campaign to eradicate the gypsy moth, and other environmental hazards, including pesticide used in cranberry bogs and golf courses as well as groundwater and air contamination from a nearby military reservation.

Steingraber may be convinced of her aesthetic choices—a giant incinerator in the silent cornfields with its fleets of ash trucks and refused-filled railcars was "disorienting, virtually impossible to accept" (Steingraber 2010a: 223)—, but mostly her rejection of such a structure reveals her opposition to the great toxic fire sending "traces of dioxins and furans into the air". As they move downwind, these chemical contaminants "sink back to the earth or are washed out with rain" and are then consumed by us "directly or first concentrated in the meat, milk and eggs of farmed animals" (Steingraber 2010a: 223). Approaching her subject as an ecological

investigation, Steingraber reveals the effect of contaminants not only in her body, but also in the environment and their impact on the ecology of water, soil, air and animals. Indeed, in the chapter “Animals” she develops one of the most interesting examples when she uses the data about the beluga population of the St. Lawrence River to show that belugas inhabiting areas of the St. Lawrence polluted waters have a higher incidence of cancer than the belugas living in the Arctic Ocean. According to the researchers’ data: “these observations suggest that a human population and a population of long-lived, highly evolved mammals may be affected by specific types of cancer because they share the same habitat and are exposed to the same environmental contaminants” (Steingraber 2010a: 135). The fact that belugas love to eat eels and travel as far as the Sargasso Sea, a place that accumulates seaweed, debris, and chemical pollutants from all over the Atlantic, from the United States and Caribbean coasts, signifies that their bodies transmit contaminated substances that they pass onto belugas, killing them. However, Steingraber does not explicitly describe this process; on the contrary, and “like an accomplished novelist or clever advertiser” (Garrard 2012: 506) she leaves the white space between disparate elements to be filled with the reader’s own conclusions. At the end of “Animals”, Steingraber proposes a pilgrimage in which people with cancer would travel to different bodies of water inhabited by animals with cancer—Cobscook Bay in Maine, the Duwamish River in the Puget Sound, the Fox River. This assemblage of bodies would not only illustrate “our intertwined lives” (Steingraber 2010a: 141), but would also serve as evidence of how toxic trespass violates human and nonhuman bodies. In this sense, I agree with Garrard’s suggestion that the key trope in *Living Downstream* is ‘trespass’ (2022: 507), a verb that shows “the involuntary use of one’s body as a receptacle for someone else’s chemicals” (Steingraber 2010a: 279). The imagined pilgrimage would end at Buffalo Rock, a place that for decades remained “a landscape of jagged escarpments that funneled acidic runoff into the river” (Steingraber 2010a: 141) and that the artist Michael Heizer, inspired by ancient Native American earth mounds, reclaimed in the 1980s. Heizer carved thirty-foot furrows in the shape of five river animals, over which rye grass now grows. For Steingraber, cancer survivors would gather on the backs of these monumental animals and “in a place of damage and reclamation, bear witness” (Steingraber 2010a: 141). Importantly, Steingraber’s position demonstrates the relational focus that defines ecocriticism, for rethinking human agency towards other species helps to build a future in which humans and more-than-humans

will hopefully have learned to live together—attentively, respectfully and ecologically.

### **3. Conclusions: Imagining a Future for Our Common Home**

Interestingly, in “Ecological Roots”, the final chapter of *Living Downstream*, and after the troubling data Steingraber has presented throughout her work, the author concludes the chapter—and the book—by calling readers’ attention to the need to cultivate the capacity to imagine, to “summon courage to imagine an alternative future” (Steingraber 2010: 278). According to the author, part of that future lies in recognizing that the story of “cancer’s ecological roots is a story of disconnections” (Steingraber 2010a: 283). Following this assertion, Steingraber suggests ways in which we can better understand our ecological roots:

it means learning about the sources of our drinking water [...], about the prevailing winds that blow through our communities, and about the agricultural system that provides us food. It involves visiting grain fields, as well as cattle lots [...]. It demands curiosity about how our apartment buildings are [...]. It means asserting our right to know about any and all toxic ingredients in products such as household cleaners, paints, and cosmetics. It requires a determination to find out where the storage tanks are located [...] what was and is being sprayed along the roadsides (Steingraber 2010a: 279).

The author believes that her work, which combines environmental data and autobiographical details, will show how “the history of the body is read as history of chemical exposures” (Steingraber 2010a: 279). Her suggestion is that, aware of our ecological roots, we may begin to examine our own time through a “human rights perspective” (Steingraber 2010a: 279)—one that respects human life and that accordingly recognizes that the deaths caused by known or suspected carcinogens released into air, water, and soil by industries should require strong regulation. After considering the risks and losses that people have endured from chemical carcinogens, she proposes that the reader begins “to imagine a future in which our right to an environment free of such substances is respected” (Steingraber 2010a: 281). If complete elimination of these substances is unlikely, reducing the carcinogenic burden we all bear would avert considerable suffering and loss of life, which Steingraber argues requires both determination and imagination.

Throughout *Living Downstream*, the word “silence” stands for great

pain, as when Steingraber and her sister-in-law mention that they had “lost their vocabulary” (Steingraber 2010a: 259) to name the pain caused by cancer, or when they recall Rachel Carson’s warning against the use of pesticides because they would extinguish “a chorus of living voices—those of birds, bees, frogs, crickets, coyotes, and ultimately us” (Steingraber 2010a: 19). The lack of words to describe these silences suggests that Steingraber and her readers need new words to help them imagine a better future, and so Steingraber quotes poets and prophets, namely Walt Whitman and Robert Frost, two American poets who cultivated strong feelings for nature in their poetry. Whitman’s lines: “And the fish suspending themselves so curiously below / there and the beautiful curious liquid / And the water plants with their graceful flat heads, all / became part of him” (Whitman *apud* Steingraber 2010a: 187), and Robert Frost’s verse: “What to make of a diminished thing?” (Frost *apud* Steingraber 2010a: 191) are part of a rhetorical strategy to combine emotion with abundant scientific data. Steingraber also turns to John Knoepfle’s “Confluence”, an elegiac poem about the ravaged landscape that man has created, and how the result of human action is clearly destructive and unsustainable for communities: “this world in peace / this laced temple of darkening colors / it could not have been made for shambles” (Knoepfle *apud* Steingraber 2010a: 213). As a result, the “lost vocabulary” (Steingraber 2010a: 259) stands for all the species that have been lost, such as the ducks that left Illinois when the herbicides killed the aquatic plants they depended on—wild celery, coontail, and sago, species that thrived in Peoria Lake, and had all disappeared “in the 1950s, along with the birds that ate them” (Steingraber 2010a: 188).

Steingraber’s demonstration of the complex interdependence between rivers, earth, air, and human bodies is a view shared by Anthony McMichael, a scholar and epidemiologist, who is committed to understanding the impact of the environment on human health, and the relationship between public health deficits, biodiversity loss and environmental degradation: “disruptions of ecosystems and losses of species and local populations of species affect human biological and psychological functioning”. This, according to McMichael, fosters “the advent and progression of disease processes, and measurable outcomes—deaths, hospitalization, disabling injuries, and serious mental health disorders” (McMichael, 2018: 221). In the face of bodily and environmental disruption, Steingraber seeks balance; in the final chapter of *Living Downstream*, as she drives to the site of a planned incinerator near Illinois River, her home place, she listens to music on the radio: Vaughan

William's *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*. As she listens to the music, she weighs the impact of the incinerator against the harmony of the music, and begins to imagine the river redhorse, an endangered fish species, resting quietly in a stream of water. The confluence of the image of the fish in the clean water and the musical notes creates an imaginative, healthy landscape, a place where humans interact peacefully, serenely and beautifully with the environment, with all living things. Throughout the chapter, this imagined balanced world, an ecological world of fluidity and harmony, is presented as an alternative world, a possibility that may challenge each reader to dare to imagine a future in which the right to an environment free of toxic substances is a reality. To imagine such a possibility is an act of attentiveness and responsibility towards the world. It helps to answer Steingraber's initial question: "how do you have hope?" (Steingraber 2010a: xxi); for the author, this idea is crucial: "we can change our thinking. Rather than viewing the chemical adulteration of our environment and our bodies as the inevitable price of convenience and progress, we can decide that cancer is inconvenient and toxic pollution archaic and primitive" (Steingraber 2010a: xxi). At a time when stories of environmental destruction abound, *Living Downstream* is a vehicle for the expression of hope. At its best, the work combines an interest in polluted nature with literary strategies that open up a critical space for readers to question the ethical dilemma we face today. Questioning can become an important moment in the process of moving away "from an extractive mindset, towards kindness, care and respect for other species" (Jones 2021: 195). Questioning can become a relevant way of embracing a new relationship with the Earth, one that positions us as "co-tenants with wildlife and rivers and mountains and trees" (Jones 2021: 195). These are the right things to do, as Steingraber has demonstrated and as scientists and ecologists have emphasised. It is clear that she embraces the idea that promoting a healthy natural world and encouraging cooperation between species is good for people's physical and mental well-being.

To conclude, and as I have attempted to demonstrate, Sandra Steingraber's *Living Downstream* is an example of how nonfiction literary texts are powerful instruments which help reinforce public concern about the fate of the earth, about humanity's responsibility to act, about the shame of environmental injustice, and about the importance of vision and imagination in changing minds, lives, and policies. My suggestion is that if, on the one hand, *Living Downstream* proves that "ecological issues are situated at a complex intersection of politics, economy, technology, and

culture” (Heise 2015: 173), on the other hand, as Steingraber shows, humans “cannot do without thought-experiments and language-experiments which imagine a return to nature [...] our survival as a species may be dependent on our capacity to dream it in the work of our imagination” (Bates *apud* Buell 2005: 107). In the same vein, given our need to foster a more relational interaction with the rest of nature, Cecilia Åsberg argues that we need words that can “story the possibility of hope” and of “getting along, living, playing and dying together, coexisting, with some grace” (Åsberg 2024: 269). Words that contain a sense of hope. For Steingraber, as human beings, we can dare to dream of healthier environments and bodies, a hope that is expressed through literary aesthetics, art or musical metaphor; this is the case in the last chapter, when she invites her readers to trespass into the realm of music: “it is time to play *The Save the World Symphony*, a vast orchestral piece in which you are not required to play a solo, but to figure out what instrument you hold and play it as well as you can” (Steingraber 2010a: 289).

In an interview conducted in 2015, when asked to comment on the public health implications of her work and its effect on the environment, Steingraber stated: “just because we can’t see forward to the impact that our actions have doesn’t mean we should stop. We can redouble our efforts maybe, but it doesn’t mean they are futile” (Steingraber 2015: 199). In this sense, and paraphrasing Wendell Berry quoted at the beginning of this article, I would like to suggest that, in line with the ecocritical lens, Steingraber’s *Living Downstream* makes us think about how land (and rivers) are connected to our bodies, and how our bodies are connected to land (and rivers). This approach eventually—desirably—stimulates further reflection on the natural environment, encouraging readers to imagine it as a living entity that can be cared for in a manner that is beneficial to both humanity and the planet.

## Bibliographical references

- Åsberg, Cecilia. 2024. “Storying Exposure with the Transversal Methods of Ecocritique”. In Camilla Brudin Borg, Rikard Wingård, and Jørgen Bruhn (eds), *Contemporary Ecocritical Methods*. London: Lexington Books, 265-278.
- Berry, Wendell. 1997. *The Unsettling of America. Culture & Agriculture*. San Francisco: Sierra Club Books.
- Borg, Camilla Brudin, Rikard Wingård, and Jørgen Bruhn. 2024. “Introduction”. In Camilla Brudin Borg, Rikard Wingård, and Jørgen Bruhn (eds), *Contemporary*

- Ecocritical Methods*. London: Lexington Books, 1-14.
- Buell, Lawrence. 2005. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Garrard, Greg. 2012. “Nature Cures? Or How to Police Analogies of Personal and Ecological Self”. *ISLE*, 19 (3), 494-514.
- Heise, Ursula. 2014. “Comparative Literature and the Environmental Humanities”. *The 2014 Report of the Discipline of Comparative Literature*. <https://stateofthedisipline.acla.org/entry/comparative-literature-and-environmental-humanities>
- Heise, Ursula. 2015. “The Hitchhiker’s Guide to Ecocriticism”. In Ken Hiltner (ed), *Ecocriticism: The Essential Reader*. London & New York: Routledge, 164-177.
- Jones, Lucy. 2021. *Why Our Minds Need the Wild*. Dublin: Penguin Books.
- Lyon, Thomas J. 2001. *This Incomparable Land. A Guide to American Nature Writing* Minneapolis: Milkweed Editions.
- Mabey, Richard. 2018. *Nature Cure*. Vintage Book.
- McMichael, Anthony. 2018. “Population Health Deficits Due to Biodiversity Loss, Climate Change, and Other environmental Degradation”. In Matilda Bosh and William Bird (eds), *Oxford Textbook of Nature and Public Health: The Role of Nature in Improving the Health of a Population*. Oxford: Oxford University Press, 221-228.
- Philippon, Daniel J. 2014. “Is American Nature Writing Dead?”. In Greg Garrard (ed.), *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford: Oxford University Press, 391-407.
- Report of The Rockefeller Foundation–Lancet Commission on planetary health*: [https://www.thelancet.com/pdfs/journals/lancet/PIIS0140-6736\(15\)60901-1.pdf](https://www.thelancet.com/pdfs/journals/lancet/PIIS0140-6736(15)60901-1.pdf).
- Slovic, Scott and Paul Slovic. 2015. “Introduction. The Psychophysics of Brightness and the Value of a Life”. In Scott Slovic and Paul Slovic (eds.), *Numbers and Nerves. Information, Emotion, and Meaning in a World of Data*. Corvallis: Oregon State University Press, 1-22.
- Smith, Jos 2017. “Introduction”. In *The New Nature Writing: Rethinking the Literature of Place*. London: Bloomsbury Academic, 1-34. <https://www.bloomsburycollections.com/book/the-new-nature-writing-rethinking-the-literature-of-place/introduction>.
- Steingraber, Sandra. 2010a. *Living Downstream. An Ecologist’s Personal Investigation of Cancer and the Environment*. Cambridge: Da Capo Press.
- Steingraber, Sandra. 2010b. “Living Downstream”. In *Living on Earth: Public Radio’s Environmental News Magazine*. Air Date: Week of May 21, 2010. <https://www.loe.org/shows/segments.html?programID=10-P13-00021&segmentID=6>.
- Steingraber, Sandra. 2015. “The Meaning of ‘One Data Point’: An Interview with Sandra Steingraber”. In Scott Slovic and Paul Slovic (eds.), *Numbers and Nerves. Information, Emotion and Meaning in a World of Data*. Corvallis: Oregon State University Press, 192-199.



## **CRISTINA DE A NOIVA DE CANÁ, DE ANTÓNIO CABRAL, ENTRE A SUA AMBIVALENCIA BOVARIANA E A ANTIGUIDADE CLÁSSICA**

*José Carlos Magalhães Pereira (UTAD)*

### **ABSTRACT**

In this article, we propose to explore an analysis of the symbolic figure of the character Cristina from the novel *A Noiva de Caná* [The Bride of Cana], by António Cabral (1931-2007), from the perspective of the novel Madame Bovary ambivalence, that is, in the context of the possible duality (or not) between the vision of good (virtue) and evil (sin) in the context of female imagery representations. However, we will also use a framework of comparisons between this woman and intrinsic aspects of other female characters, more specifically from Greco-Latin literature. We must not forget, that the title of the work, written by the Trás-os-Montes author, attempts to establish an intertextual relationship with a well-known passage from the New Testament, more precisely, the one that, in the first eleven verses of the second chapter of the Gospel according to St. John, tells us about Jesus' first miracle, known as the 'Wedding at Cana', the homonymous title of the aforementioned novel.

**Keywords:** António Cabral; *The Bride of Cana*; Cristina; Douro, *Madame Bovary*.

### **RESUMO**

Neste trabalho, propomo-nos a explorar uma análise sobre a figura simbólica da personagem Cristina do romance *A Noiva de Caná*, de António Cabral (1931-2007), numa perspetiva da ambivalência bovariana, ou seja, no contexto da possível dualidade (ou não) entre a visão do bem (virtude) e a do mal (pecado), no âmbito das representações imagéticas femininas. No entanto, recorreremos também a um quadro de comparações dessa mulher com aspectos intrínsecos a outras personagens femininas, mais concretamente da literatura da Antiguidade greco-latina. Não esquecermos, porém, que o título da obra, da autoria do escritor transmontano, tenta estabelecer uma relação de intertextualidade com uma conhecidíssima passagem do Novo Testamento, mais precisamente, aquela que, nos primeiros onze versículos do segundo capítulo do Evangelho segundo S. João, nos dá a conhecer o primeiro milagre de Jesus, conhecido por "Bodas de Caná", designação homónima do mencionado título romanesco.

**Palavras-chave:** António Cabral, *A Noiva de Caná*, Cristina, Douro, *Madame Bovary*.

Recebido em 29 de setembro de 2025  
Aceite em 23 de novembro de 2025

DOI: 10.58155/revistadeletras.v2i3.648

## Introdução

Citemos a famosa perícope sagrada, que, no universo dos evangelhos, narra em exclusivo a miraculosa transformação da água em vinho, realizada por Jesus Cristo e por mediação maternal de Maria, durante as bodas de um matrimónio celebrado na Galileia, no qual o Mestre confraternizou com a sua mãe e os seus discípulos. A boda teve lugar três dias depois de Jesus escolher os seus doze apóstolos para o plano da Redenção da humanidade, missão essa estabelecida pelo Pai:

Três dias depois, celebravam-se bodas em Caná da Galileia, e achava-se lá a mãe de Jesus. Também foram convidados Jesus e os seus discípulos. Como viesse a faltar vinho, a mãe de Jesus disse-lhes: “Eles já não têm vinho”. Respondeu-lhe Jesus: “Mulher, isso compete a nós? A minha hora ainda não chegou”<sup>1</sup>. Disse então a sua mãe aos serventes: “— Fazei o que ele vos disser”. Ora, achavam-se ali seis talhas de pedra para as purificações dos judeus, que levavam cada qual duas ou três medidas<sup>2</sup>. Jesus ordenou-lhes: “Enchei as talhas de água”. Eles encheram-nas até ao cimo. “Tirai agora” — disse-lhe Jesus — “e levai ao chefe dos serventes”. E levaram. Logo que o chefe dos serventes provou a água tornada vinho, não sabendo de onde era, se bem que soubessem os serventes, pois tinham tirado a água, chamou o noivo e disse-lhe: “É costume servir primeiro o vinho bom e, depois, quando os convidados já estão quase embriagados, servir o menos bom. Mas tu guardaste o vinho melhor até agora”. Este foi o primeiro milagre de Jesus; realizou-se em Caná da Galileia. Manifestou a sua glória, e seus discípulos creram nele”. (*Bíblia Sagrada* 2000: 1834-1835)

Poder-se-á dizer que é bastante incipiente a correlação entre o texto bíblico e a produção intertextual operada por Cabral. Consideramos esta intertextualidade intencional, pois é uma tentativa de mitologema, verifica-se apenas do uso de uma referência, a *forjação*, que se traduz em processos de travestimento tanto da voz como das modalidades diegéticas, poéticas e estéticas inerentes a esse recurso literário (Genette, 2010: 143): se é verdade que o cidadão António Cabral, profundo conhedor da realidade sociológica

<sup>1</sup> *Isso compete a nós?* Literalmente: *Mulher, que tem isso a ver contigo e contigo?* Sentido: “em si nós nada temos a ver com esta falta de vinho: a minha hora de fazer milagres ainda não chegou. Contudo, a teu pedido, antecipo essa hora” (*Bíblia Sagrada* 2000: 1834-1835 – nota do tradutor).

<sup>2</sup> *Purificações*: conferir Mc 7,3s, onde se fala das purificações em uso entre os judeus. *As medidas*: neste caso, são cerca de quarenta litros (cada talha comportava de 80 a 120 litros) (*Bíblia Sagrada* 2000: 1834-1835 – nota do tradutor).

do Douro vinhateiro, tem o mérito de narrar de uma forma clara, objetiva e bem-sucedida os quadros eufóricos e disfóricos, respetivamente, sobre a vida alegre, genuína e idealizada da vida do campo (o *locus amoenus* típico do Romantismo) e ao mesmo tempo pesadamente sofrida (o *locus horrendus*) da gente daquela região – quadros esses bem expressos no romance<sup>1</sup>, já no que respeita à tentativa de o ligar ao hipotexto afigura-se-nos oportuno e justo afirmar que, neste caso, a intertextualidade ocorre, a bem dizer, apenas pela conotação meramente simbólica do título do hipertexto. Por exemplo, perguntar-se-á: que tem que ver Cristina com a noiva da Galileia? – figura esta que nem sequer é nomeada nem subentendida. Ou com Maria? – a única mulher que intervém na referida passagem bíblica, cujo papel ali foi apenas o de mediar uma vontade dos convivas junto do filho. Portanto, a desejada intertextualidade dá-se, o quanto muito, de forma subentendida, implícita, por dedução intuitiva face ao título. Não haverá nenhum cidadão dos países de cultura cristã, religioso ou não, que nunca tenha ouvido a famosa expressão “noiva de Caná”.

### **1. Vinho de Caná como metáfora do vinho do Douro e dos corpos erotizados de Cristina e da sua filha**

A intertextualidade pressupõe um ou vários exercícios de receção de leitura, de imitação, de diálogo, adaptação ou recriação do hipotexto, mas perguntar-se-á: até que ponto esse procedimento se verifica no livro sobre o qual aqui nos debruçamos? Se é indiscutível, como refere Linda Hutcheon, que numa adaptação “o contexto pode modificar o sentido, não importa onde ou quando” (Hutcheon 2013: 147), a nosso ver, a narrativa em apreço suscita dúvidas quanto à legitimidade de ser considerada um tipo de adaptação em relação ao texto canónico, não obstante se façam referências e comparações de tipo visual das feições corporais, como, por exemplo, o mamilo da santa exposta no altar da capela com as feições da noiva, Cristina. Embora possamos intuir que a referência no romance ao vinho apresentado nas bodas de Caná seja uma a metáfora do que se produz no Douro, o autor, simbolicamente, compara o primeiro vinho à figura erotizada de Cristina e

---

<sup>1</sup> Maria da Assunção Morais Monteiro escreve, a propósito das visões eufórica e disfórica patentes n' *A Noiva de Caná*: “Se, por um lado, temos uma visão eufórica da região duriense, com as suas belas paisagens, as ruzgas, festas, romarias, cantigas, por outro lado são focados muitos aspectos negativos da realidade do Douro. [...] Um desses problemas prende-se com as epidemias (de oídio e de míldio, por exemplo) que reduzem em muito a produção e aumentam os gastos do agricultor” (Monteiro 2007:193).

o vinho guardado para o fim, de melhor qualidade, ao corpo de Rosa. Esta, filha de Cristina, era uma menor de quinze anos de idade, ainda virgem e, como iremos ver, desabrochava tentações. A propósito dessa legitimação, leiamos a consideração de Rui Manuel Afonso Mateus:

[...] a adaptação estabelece com a obra canónica sobre a qual é *exercida* uma relação que se poderia dizer de mútua legitimação. Poderia definir-se, em termos bióticos – visto que é de sobrevivência que se trata –, como uma forma de mutualismo em que os benefícios são repartidos quase equitativamente pelas duas instâncias intervenientes. A adaptação retira do clássico de que deriva o aval institucional que lhe é assegurado pelo prestígio do alvo, ao passo que este vê relançada e reforçada a sua posição no cânone literário em resultado da divulgação e da confirmação garantidas pelo enquadramento escolar. (Mateus 2013: 22)

O autor de *A Noiva de Caná*, que conhecia a teologia (recorda-se que fora sacerdote católico ainda antes de publicar o referido romance), sentiu-se à vontade para aproveitar o tal “prestígio do alvo” e batizar a obra com o quadro imagético da dita perícope sagrada, dando-lhe assim um caráter de estatuto literário, e, podendo, desta forma, expressar um novo pensamento – antimariano – com a formulação de uma afetividade de cariz freudiana<sup>1</sup>, desconciiliando, assim, a vontade e as manifestações do Corpo com os desígnios e a ascese do Espírito<sup>2</sup>. Além disso, tentou obter uma eficácia da sua mensagem literária através da paródia e da carnavalização em certas

<sup>1</sup> José H. Barros de Oliveira afirma: “Em termos freudianos, o dilema poderia pôr-se entre o processo primário ou o processo secundário, o princípio de prazer ou princípio da realidade, o inconsciente ou consciente, o id ou o ego, o Eros ou o Logos, o elemento predominantemente feminino ou masculino, o pensamento primitivo e onírico (simbólico) ou racional. Freud centra a sua atenção e dá primordial importância ao primeiro termo, mas sem desconsiderar o segundo, reconhecendo embora a força do primeiro. Porém, o dilema é só fruto dum dualismo sem sentido no ser humano, que constitui um todo unido e integrante, onde cada fator ou vetor tem o seu papel específico dentro do aparelho psíquico, como no corpo cada órgão tem a sua função” (Oliveira 1991: 87).

<sup>2</sup> Exemplifiquemos a nossa constatação, que corrobora com o teor da nota anterior e com a descrição opinativa do narrador do romance em relação a um dos momentos de assédio sexual de Silvano – um verdadeiro D. Juan – sobre Rosa, ainda de menor idade; esta, a qualquer momento, poderia ceder à investida masculina: “Mesmo na elegante repressão da sua natureza, o tal Id de que nos fala Freud, descobridor das índias subterrâneas, e na elegantíssima modelação do seu Ego – sapientíssimos oleiros são, ou antes, julgam ser alguns educadores, ao cogitarem que a instância suprema da personalidade, controladora e valorativa, o Ego – está mesmo a ver –, se alteia, rebaixa, arredonda, corrige, na roda giratória, como um pouco de barro embebido em água! A abelha estava prestes a abrir clareiras no fosco vidro do casulo: já os rebordos deste começavam a estalar” (Cabral 1995: 67).

passagens do texto, principalmente em relação ao sagrado, ironizando-o. Inerentemente a esse propósito, questionando a religião<sup>1</sup> e os costumes familiares conservadores, vendo nestes o papel principal de subalternização da mulher na família e na sociedade. Enquanto madame Emma Bovary<sup>2</sup> sai de casa, dos costumes da província, intuindo a sua libertação no meio febril da apelativa cidade, Cristina surge como protótipo da mulher vítima, mas, ao mesmo tempo, “cúmplice” consciente dessa condição social, fazendo o “jogo” da sua liberdade amorosa e sexual em torno dos destinos da quinta, num meio de ancestrais costumes, onde quer viver permanentemente, ao ponto de recusar ser candidata a deputada da nação. O estado civil de solteira não lhe permitiria – a si e a todas mulheres a que se refere o contexto espaço-temporal do romance<sup>3</sup> – assumir a sua posição feminina, num meio social demasiado machista<sup>4</sup> e intolerante a padrões não condizentes com a família

<sup>1</sup> António Cabral atribui à religião uma ilusão coletiva fruto da ignorância; porém, relativiza essa tese, ao reconhecer algum humanismo nessa fé: “Afinal a história das religiões é tão antiga como a história da humanidade e a tese de uma ilusão coletiva ocasionada por ignorâncias e incapacidades não invalidava o que há de profundamente humano nessa ilusão, forma de conhecimento consanguínea da arte, a ilusão assumida, à qual de resto proporcionara algumas das suas belas expressões. E não se tratava apenas de tolerância esteticamente motivada, mas de uma necessidade de partilhar descomprometidamente uma tendência comum a todos os espíritos e que é a de se comprometerem fora de si próprios, mesmo quando se projetam” (Cabral 1995: 54-55).

<sup>2</sup> Recorde-se que o termo *bovarismo* foi concebido pelo filósofo francês Jules de Gaultier (1858-1942) ao referir-se a Emma Bovary, a personagem principal homónima do título do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1821-1880), também francês. Emma não se revia na realidade do seu quotidiano; casada no seio de uma família rural, religiosa e conservadora do século XIX, sofria angustiosamente por uma vida que se lhe apresentava monótona, causadora de permanente insatisfação, até a nível sexual, pelo que, e como veremos mais adiante, devaneia e idealiza objetivos impossíveis de alcançar, recusando inconsistentemente a realidade fastiosa. Esta atitude, apesar de lhe ter oferecido o mundo das emoções citadinas e de aventura amorosa, pelos vistos, acabou também por não se traduzir na felicidade desejada – pelo contrário, o final culmina em tragédia, em morte, tal como n’ *A Noiva de Caná*, de António Cabral, como uma espécie de *hybris* grega.

<sup>3</sup> A escolha do tempo e dos lugares na narrativa situa-se nos anos 80 do século XX – um período de transformações culturais, económicas e sociais decorrentes da abertura de Portugal à democracia, em 1974, é certo, mas padecendo de alguns dos resquícios e atrasos do antigamente; os lugares são, como dissemos, partes do interior do país, da ruralidade daquele Portugal profundo e enraizado aos usos e costumes seculares, a uma cultura muito própria de viver, à sua filosofia de vida e preponderantemente à sua religiosidade.

<sup>4</sup> O narrador tem esta expressão, reflexo da mentalidade machista espaço-temporal do romance: “histórias antigas de mulheres idiotas que deixaram insensatamente de ser cobras e ramos de árvores para se enfeitarem ao gosto dos homens que os devoraram, bem feito (Cabral 1995: 12).

tradicional. A sua independência e liberdade, nesse caso, acabariam por ser relativas, mercê das mentalidades de então, das várias censuras sociais, se bem que, nessa altura, e apesar das resistências, que gradualmente se foram diluindo, os costumes da província tinham já sofrido as influências do mundo moderno. Historicamente “a libertação das mulheres incluiu, também, a libertação sexual, com o advento de métodos anticoncepcionais. Isso não é sem consequências” (Patrasso & Grant 2007: 142). Cristina, porém, sujeitou-se a um casamento sem amor, com um homem tido como boa pessoa, mas com o qual não tinha qualquer afinidade, não lhe satisfazendo os seus imperativos de felicidade<sup>1</sup>. Desta maneira, faz o jogo duplo de esposa/adúltera, que é um manto social como disfarce e com o qual cobre as suas opções de intimidade.

## **2. Cristina e a sua transgressão conjugal na vida diária da Quinta das Combareiras (Alijó)**

*A Noiva de Caná* remete-nos para a descrição da vida diária da Quinta das Combareiras, propriedade agrícola que, não obstante ser o espaço de uma óbvia narrativa ficcionada, podemos considerar como um espaço real e psicológico, que se refere ao desenvolvimento do enredo e da singularidade das personagens imaginadas. Situa-se na freguesia de Castedo, do concelho de Alijó, terra natal do autor do livro.

Na Quinta das Combareiras vive-se, a bem dizer, a mesma realidade de todas as outras unidades agrícolas daquele mapa geográfico: os mesmos sonhos e aspirações, as mesmas conquistas e alegrias, angústias e dramas, os mesmos procedimentos de trabalho e de tratamento das vinhas, as mesmas adversidades. Da mesma forma como noutras propriedades rurais, verificam-se as contrariedades causadas pelas doenças fúngicas das videiras, e, de entre

---

<sup>1</sup> Cristina é o protótipo da mulher e esposa subalternizada no contexto da família tradicional, que, não obstante às vezes contornar essa realidade através da transgressão (adultério), jamais se liberta dessa condição. O seu casamento, sem amor, é, obviamente, um disfarce. O narrador aborda Francisco, o marido: “Cristina esperava-te: o odor de um lobo. E deixou que esse odor lhe subisse pelas pernas, garra felpuda, a arranhá-la, a penetrá-la. Torrente. Cristina não gostava de ti, do que em ti havia de cão submisso e boçal, desse ar embasbacado e delirante que te faz parecido com um sacristão a passar diante do altar com genuflexões parolas. [...] Mas a princesa, da sua torre, era atraída pelo que havia de terra brava, de lobo, de lobo indomável, feroz, dentro de ti” (Cabral 1995: 49). “[...] um Francisco atarantado, que a possuiu sofregamente, atabalhoadamente, estupidamente, como sempre veio a fazer, incapaz de distinguir uma libélula de um besouro. Cristina nunca protestou” (Cabral 1995: 50). Como vemos, há um fenómeno psíquico de dupla atitude: repulsa no interior de Cristina e, por outro, uma certa atração no exterior da sua alma.

outros aspectos, obtêm-se os mesmos benefícios, tais como o rendimento da produção, apesar de incerto e variável de ano para ano, e a possibilidade de emprego para homens e mulheres habituados aos trabalhos duros na terra, muito embora muitas vezes sazonal. Apesar disso, estes trabalhos terminam sempre num ambiente de grande animação festiva e de ação de Graças, o agradecimento a Deus pelos resultados alcançados nas produções, a lembrar os povos da Antiguidade Clássica, que se obrigavam a celebrar os deuses sempre que alguma graça obtinham deles. Recorde-se que, em relação ao vinho, os Romanos honravam Baco, correspondente ao deus grego Dionísio (Grimal 1992: 121-122). Aliás, sobre esta divindade, tentamos descortinar se há, ou não, intenção por parte do autor de *A Noiva de Caná* de estabelecer um paralelismo entre a circunstância extraconjugal de Cristina, casada com Francisco, e o facto de Baco ser filho de uma relação – adúltera, também – de Zeus, o pai os deuses, com a humana Sêmele (Grimal 1992: 414), como ingrediente substrato<sup>1</sup>, manifestando, embora, características de paródia carnavalesca e de incipiente implícita, a começar pela carga simbólica do título do romance. Como quem questiona a pureza virginal do sagrado<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Da circunstância de Baco ser o deus do vinho e das vinhas e filho de uma relação adúltera de Zeus com a humana Sêmele leva-nos à interpretação de que, no contexto paralelístico com o enredo em torno da Quinta das Combareiras, estamos perante o ingrediente substrato a seguir confirmado – a referida divindade está representada por Ricardo Magalhães, dono da quinta e amante de Cristina, da qual tem dois filhos ilegítimos, os gémeos Rosa e Miguel: “A alma tem marés que tanto podem ser explicadas por um astro errante como por funduras de si própria, uma coisa e outra esquivas sempre às malhas da razão matemática. Francisco olha para o rio, que vinha não sabia donde e ia para onde também não sabia, olhava para as vinhas, a perder de vista, a irem com o monte, a dobrarem-se nas suas lombas, embasbacava-se perante o solar do patrão, todo de branco, um torreão faiscante de vidraças, e aquela porta de entrada ao cimo de um escadario, guarnevida de cantaria rendilhada e estatuetas sobre a padieira – veio a saber mais tarde que eram Baco e Vénus com cachos na mão: perguntou à mulher quem eram os figuões e ela explicou-lhe tudo muito bem, que até n’*Os Lusíadas* se falava nesses deuses. O seu primeiro impulso foi tudo fazer para não arredar pé da quinta e por isso atirou-se ao trabalho de alma e coração, procurando dar nas vistas ao rogador, que afinal era o caseiro, o senhor Osvaldo, e ao senhor Ricardo Magalhães, o patrão, um homem já de cabelos brancos mas bem apessoado, sempre com o cigarro na boca e a bengalinha encastoada de prata na mão” (Cabral 1995: 33).

<sup>2</sup> Eis uma das passagens do romance que nos permite comprovar a afirmação de que António Cabral questiona a pureza virginal do sagrado: “Deixemo-nos de idiotices inquisitoriais. Até porque em questões de sexo todos podemos saber que do céu apenas se abateram tempestades de fogo sobre Sodoma e Gomorra, cidades e seus hábitos que Silvano, pelo menos até à data, não frequentava. E se frequentasse?” (Cabral 1995: 109-110). No entanto, o escritor transmontano não acredita no materialismo, ou positivismo, como realidade infalível; pelo contrário, é bastante crítico em relação à natureza humana: “o homem é um génio maligno que se diverte a enganar-se a si próprio” (Cabral 1995: 10). O narrador

porque em Caná “operou-se o milagre da transformação da água em vinho”, “no Douro opera-se metaforicamente um outro milagre, o de existir vinho de uma região íngreme, xistosa, quente, quase impossível de cultivar, através do suor de quem nela trabalha”<sup>1</sup> (Monteiro, 2007: 191). Essa pureza é, logo à partida, manchada pela condição filial de Baco, a de ser fruto de uma relação adúltera, tal como Rosa e Miguel, filhos de Cristina e, ilegitimamente, de Ricardo, o primeiro amante da mãe, ao contrário da condição filial de Jesus, filho de Maria, esta tida como paradigma maior da fidelidade aos preceitos da Sagrada Família. Esta natureza do vinho, sendo bacante, vai contra a génesis da transubstanciação do vinho em sangue de Cristo realizada pelos sacerdotes nas eucaristias, no ato da Consagração, representação literal da Última Ceia de Jesus com os doze discípulos, documentada nos quatro evangelhos canónicos – Mateus 26: 17-30 (*Bíblia Sagrada* 2000: 1739-1740), Marcos 14: 12-26 (*Bíblia Sagrada* 2000: 1772-1773), Lucas 22: 7-39 (*Bíblia Sagrada* 2000: 1824-1825) e João de 13: 1 a 17: 26 (*Bíblia Sagrada* 2000: 1857-1864). Ao longo da história da humanidade, o vinho acompanhou parte da evolução económica, social e cultural de várias civilizações. Nos cultos cristãos o vinho e o pão são, respetivamente, o sangue e a carne de Cristo, a sua presença viva em todos nós, não como representação meramente simbólica, mas real.

### **3. A paródia carnavalesca como dessacralização do texto bíblico**

Como atrás referimos, no decorrer da leitura do romance encontramos passagens com características de paródia carnavalesca<sup>2</sup>, que, apesar da ironia

---

reitera sobre a génesis humana a sua posição filosófica: “Nenhum pedaço de gente é inocente de todo, virginal, inexperiente, ou, para empregar um antieufemismo de uso político, limpo de merdices em fermentação, quando o vinho mais cristal ganha depósito, merdice portanto, com o decorrer das estacões que, acumulando-se a partir do útero, fazem resumir como uma prensa o que não se vislumbra dentro mas estava lá” (Cabral 1995: 11).

<sup>1</sup> A propósito do trabalho árduo na produção duriense, aproveitamos para esclarecer que, não obstante o livro *A Noiva de Caná* nos dar retratos do trabalho agreste do povo mais humilde da região – trabalhadores agrícolas sazonais, com vínculos precários, de futuro incerto –, não podemos classificar o romance como obra do neorrealismo, porque o autor concebeu-a isenta das coordenadas filosóficas e políticas dessa corrente artística, de cariz marxista, que em Portugal se situa nos meados do século XX e na qual pontificaram escritores como Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e Manuel da Fonseca. Estes e outros autores introduziram na literatura o conceito de luta de classes e de emancipação do proletariado. Esta não era a conceção literária de António Cabral.

<sup>2</sup> Leiam-se dois exemplos de parodização carnavalesca presentes no livro em relação

suscetível de riso, tem um sério intuito: espicaçar a ideia do sagrado, para chocar a sensibilidade do leitor, a fim de dessacralizar o texto bíblico. Carlos Ceia é clarividente ao afirmar que a paródia parte de um texto pré-existente, deformando-o e censurando-o criticamente (Ceia 2009). O autor, que emprega este recurso, usa a ironia em relação a ideias preconcebidas e até mesmo a dogmas, num exercício de criatividade imaginativa, para mostrar ao leitor o quanto o hipertexto é desprovido de sentido e de autenticidade, a nível histórico, religioso, filosófico, etc. *Caim*, de José Saramago, é um dos romances portugueses que mais causou grandes rumores em todo o mundo ocidental, sendo um dos paradigmas do mencionado exercício literário que se reporta a relatos do Antigo Testamento, num tom visceralmente radical, decorrente das coordenadas ideológicas do autor, convicto militante do materialismo dialético, ao ponto de nos apresentar Caim – assassinado pelo seu irmão Abel – como vítima de Deus, e que, por isso, terá de O matar. António Cabral, no romance em referência, não confere este propósito (deicida).

#### **4. Cristina e ambivalência bovariana**

Deixámos bem claro que o romance em evidência tem pouco que ver com os paralelismos bíblicos intencionalmente apontados pelo autor. Podemos, entretanto, assegurar a influência do bovarismo, que encontra a sua génese na obra realista *Madame Bovary*, do francês Gustave Flaubert (1821-1880), a nível das coordenadas filosóficas e psicológicas das personagens-tipo, nas situações e nos enredos, com traços semelhantes e linhas convergentes e divergentes em relação à figura de Cristina, na mesma lógica da questão feminina.

---

ao sagrado: Primeiro, na capela, “um retábulo adquirido num leilão, a representar as bodas de Caná, tela de tons pesados como as dos paços episcopais em que se veem frades calvos, de joelhos e rosto súplice, mas com uma particularidade notável, devida certamente a um restauro jocoso: a noiva, com a ânfora aos ombros, exibe mamas refilonas, a blusa a tapá-las, só até meio, e um dos mamilos, reguila, a espreitar como uma alvorada” (Cabral 1995: 52). Segundo: “Arfantes, súplices e com véus a amortalharem os pontos de fogo, os seios de Cristina foram à capela, antes do jantar. Já lá estava Francisco com uma pomba em cada ombro. E rezaram os dois. No seu quadro a noiva de Caná puxava a blusa acima e encobria o mamilo envergonhado. S. Sebastião mostrava-se pesaroso – havia uma coisa que lhe pesava, desde já, o pó, se não fizesse um milagre –, mas também contente, pois as setas que lhe picavam o couro oleadinho, estavam a passar, uma a uma, para os seios de Cristina, tão afogueados. Então uma das pombas franciscanas disse a Cristina que. Ela perguntou se. A pomba arrulhou e disse que não, depois de olhar para Santa Bárbara que não se conformava com a desatenção e por isso punha mão ofendida na torre, a ponto de a esborrachar: Cristina não lhe liga puto, distraidona, que devoção a tua” (Cabral 1995: 118-119).

*Madame Bovary* começou a ser publicado em outubro de 1856, por capítulos na *Revue de Paris*. Trata-se de umas das produções mais famosas da literatura ocidental que aborda temas muito condizentes com a tragédia grega, tais como a disforia, o tédio, a angústia, o adultério e o suicídio (Riegert 1996).

O referido romance narra a história de Emma, uma jovem muito bonita – como a transmontana Cristina, esta descrita como “Palas na pele de Afrodite” (Cabral 1995: 69) –, de modos mais requintados que os dos seus conterrâneos. Emma era órfã de mãe, o pai era um agricultor abastado, o tio Rouault, da quinta dos Bertaux, meio social idêntico ao das Combareiras. A moça fora educada num convento, repleta de sonhos e de fantasias românticas, na sua candura e inocência, contemplava o mundo e a vida através da literatura romântica, que devorava.

Emma vem a conhecer Charles Bovary, um jovem casado proveniente de uma das aldeias recônditas da Normandia. Ele tinha sido um péssimo estudante, mas acabou por se formar em medicina. Certo dia, já médico, foi chamado à quinta do tio Rouault para tratar uma enfermidade; encantou-se com a beleza de Emma, o que suscita o ciúme da sua esposa, que veio a falecer repentinamente. A partir de então, Bovary torna-se presença habitual naquela quinta e, cada vez mais, ganha grande afeição à rapariga, ao ponto de a pedir em casamento por altura do S. Miguel, das vindimas – qual dádiva de Baco, como a das Combareiras! A celebração do casamento realizou-se meio ano depois, na primavera.

Charles sentia-se feliz com Emma, mas esta não sentia o mesmo por ele, tal como Francisco, o esposo de Cristina, entrava no drama pessoal e na tragédia da família sem nenhum indício: “Entrava no sistema como num labirinto, sem descobrir o meio de se orientar lá dentro” (Cabral 1995: 41-42).

O cenário paradisíaco da vida conjugal que Emma lera nos livros – como poemas românticos e prosas piedosas –, concebido segundo o amor idealizado, vai desabando; de facto, o tédio da pacatez diária, do nada-acontecer naquele meio provinciano, invade o espírito da jovem senhora. Porém, certo dia, o casal é convidado para um baile na residência do marquês de Andervilliers, que veio a constituir o primeiro ato de revolução mental na referida personagem feminina. Emma fica maravilhada com aquele evento, com os convivas, com aquele mundo completamente diferente; regressada a casa, o seu pensamento desdobra-se em múltiplas recordações do momento vivido, desenha fantasias e anseia a bela e febril cidade de Paris, passa a ler outros autores (como Balzac), imagina cenários fictícios – o tédio, a angústia

e os pensamentos confusos tomam contam de si –, aumenta o seu sentimento de repulsa pelo marido; ao fim de quase dois anos é-lhe diagnosticada uma doença do foro psiquiátrico.

Refira-se que o perfil psicológico de Cristina é diferente do de Emma – a jovem portuguesa é calculista e menos infeliz. O dono das Combareiras, Ricardo Magalhães, viúvo e muito mais velho, de cabelo branco, admitira-a na quinta, ainda ela era muito jovem e estudante-trabalhadora numa escola de Murça; atribuíra-lhe as tarefas de secretária, mas ela fazia os mais diversos trabalhos, que mais tarde lhe valeram a reconhecida posição de administradora da propriedade. Cristina surgia aos olhos do patrão como uma “princesa” (Cabral 1995: 48), numa feição de certo modo paternal – que nunca ocorreu com a francesa Emma na sua relação com os homens –, poder-se-á dizer de um paternalismo imbuído de uma candura idílica, que conferia confiança e segurança psicológica à rapariga: Ricardo sentia a quinta como sendo sua mulher<sup>1</sup>, um sentimento platónico que, numa simbiose de formas sensíveis, partilhava em relação a Cristina, que não obstante tratá-la como filha, manteve depois com ela uma relação de amor<sup>2</sup>. Fora o seu primeiro amante.

Um dia, o casal Bovary, de visita à cidade de Yonville, participa num jantar de amigos, numa hospedaria. Enquanto Charles se prende à conversa com um dos convivas, Emma partilha impressões de cariz romântico com outro membro da mesa, o jovem Léon Dupuis, escrivário de notário. Aquela troca de mimos desperta na jovem uma acentuada inquietação, com vontade de ir mais longe do que uma vida sem sabor. Pouco tempo depois, dá à luz uma menina, Berthe, que fica aos cuidados de uma ama, a tia Rollet. Mas nem a vinda de uma criança ao seu próprio mundo lhe traz qualquer sentimento de felicidade – a monotonia e ansiedade da senhora Bovary agravam-se. Agora, o seu imaginário está plenamente concentrado na pessoa

<sup>1</sup> Ricardo “só muito raramente tocava numa videira que fosse, antes fulgindo e comunicando o fulgor na sua qualidade de modelo, de ideal, de arquétipo, a ideia na conceção platónica; e assim, preservado do que nas coisas é perecível, conservava a altivez dum princípio divino que demiurgicamente governa sem se imiscuir, que atrai sem trair. A quinta, eis a sua mulher: *duo in carne una*” (Cabral 1995: 46).

<sup>2</sup> Eis a perspetiva de Ricardo em relação Cristina: “rapariga airosa que punha no meio de todo aquele ondulado silêncio uma graça musical. A sua presença tinha trazido à quinta, tinha feito convergir nos seus passos, no seu olhar, nas suas palavras, toda a poesia que andava pelas coisas, no rio, nas colinas, que ele pressentia mas nunca tinha visto desabrochar, a não ser agora. Gostava dela, queria-lhe como filha, um querer espontâneo e que tão depressa nascera, como nascem todos os sentimentos verdadeiros. E disso se tinham já apercebido os seus amigos do bridge [...]” (Cabral 1995: 40).

de Léon, por quem sente uma paixão platónica, um estado de alma que acaba por ser correspondido pelo jovem – ambos partilham leituras e trocam lembranças.

#### **4.1. Chamamento espiritual e conflito interior em Cristina e Emma**

Lheureux – um negociante de tecidos, um pedante, de modos bajuladores, oportunista e chantagista – propõe a Emma a renovação do seu visual com vestidos mais modernos e sedutores, a condizerem com a sua beleza, que ela, porém, recusa, pois vê nessa proposta um incentivo à exuberância da sua sexualidade. Flaubert coloca no narrador a ideia de que Emma, com esta decisão, não negando a si mesmo o amor pelo jovem, nega-se, porém, a si própria. Trata-se, sem dúvida, de um sentimento contraditório, ou seja, de conflito interior, ao ponto de querer preservar um comportamento virtuoso, mariano – o paradigma da perfeita dona de casa – e, ao mesmo tempo, possuir pensamentos agrestes, até mesmo de ódio ao marido. Saliente-se que este sentimento não ocorre em Cristina em relação a Francisco, um grosseirão inocente que confia na esposa como se tratasse da musa de Dante<sup>1</sup>.

Na mesma circunstância de conflito interior que ocorre na personagem d’ *A Noiva de Caná*, Emma é tocada pela ideia da religião – “a bipolaridade existencial paraíso-inferno” (Cabral 1995: 191) – que interpela a consciência de qualquer pessoa criada sob os ensinamentos da cultura judaico-cristã, cujos catecismos garantem que a transgressão grave à ordem divina, como o adultério, constitui pecado, que leva à condenação da alma. Emma, em abril, num fim de tarde, altura do toque das Trindades, sente a espiritualidade como resgate da sua alma em sofrimento diário, na esperança de que a sua devoção a Deus se manifestasse como catarse – uma necessidade que se impunha, naquela mente perturbada, em insuportável solidão. Lembrando-se dos tempos do convento, dirige-se à igreja com a intenção de se confessar<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> “É espantoso como a ideia de um casamento pode ser tão rica. Se Dante habitasse o corpo de Francisco daria a Beatriz o nome de Cristina. / Talvez. A alma de cada um de nós é uma língua de fogo, do mesmo: ardemos na mesma fogueira” (Cabral 1995: 56).

<sup>2</sup> De notar os seguintes paralelismos desta passagem d’ *A Noiva de Caná* com a da *Madame Bovary*. No que se refere à religiosidade, Cristina diz a Francisco: “preciso de ir com tempo à Missa do Galo. [...] E Francisco, inconveniente, em voz alta. Vamos todos, lá para as onze e meia. [...] E Cristina outra vez ao marido, só para ele: quero ir à comunhão e preciso de me confessar. A esta hora?! – disse Francisco, também baixinho. É uma devo-

mas a conversa com o pároco revelou-se uma grande desilusão; sentiu-se incompreendida pelos rudes modos do clérigo. León, por seu lado, também ele tomado pela angústia, muda-se para Paris depois de se despedir de Emma, facto que agravou ainda mais a solidão da jovem.

#### **4.2. – Clímax, desilusão e morte trágica de Emma**

Entretanto, Emma trava conhecimento com o novo governador de La Huchete, chamado Rodolphe Boulanger, quando ele se deslocou a casa dos Bovary para obter serviços médicos do marido de Emma. Trata-se de um solteirão mulherengo, um verdadeiro D. Juan, que, de imediato, passou a investir todas as suas artimanhas na sedução de Emma. A nível dos traços psicológicos, sociais e comportamentais, podemos garantir que Rodolphe tem muito que ver – como uma espécie de personagem gémea – com Silvano d' *A Noiva de Caná*, o segundo amante de Cristina, também solteiro e mulherengo<sup>1</sup>. O governador de La Huchete foi-se aproximando dos Bovary para conquistar a amizade do marido e, habilidosamente, o coração de Emma. A partir daí, a atração de um pelo outro leva-os a uma relação intensa, até exaustão – a jovem casada desloca-se todos os dias, logo pela manhã, ao encontro do amante. E, no clímax dessa relação, ambos começam a ficar assustados. Ele não nascera para o amor propriamente dito, mas tão-somente para a volúpia e o gozo da carne e ela, como esposa adúltera, convivia com o medo da censura social e de outras repercussões ainda mais desagradáveis. Ao fim de alguns meses, Rodolphe decide pôr fim àquela aventura, que se tornara avassaladora – afinal, para si, Emma representava tão-somente mais um “troféu” no seu currículo amoroso. Deceptionada, a infeliz heroína de Flaubert cai em rebates de consciência, numa espécie de remorsos; recorda

---

ção – esclareceu a mulher. E ele: se é assim. [...] Saibam que D. Cristina saiu e telefonou ao padre, é uma devoção, confesse-me nem que seja em sua casa. Regressou, devidamente encasacada, e / – Tenho de ir ao Castedo. / – Já! Não será cedo? – perguntou ao Silvano. / – Preciso de ir oferecer uma prenda ao Menino Jesus e volto, de seguida” (Cabral 1995: 78).

<sup>1</sup> “Ouviu-se então um ruído que a Silvano se afigurou a voz de alguém que os espiasse. Ouviste? O quê? Adão confundia insatisfação e castigo, convencido porventura de que a punição divina mais se devia à timidez interrogativa do que ao afrontamento, esse estado de espírito que distingue aquele que realmente é herói daquele que nunca o será, uma vez que o ato de heroísmo nunca é isolado: ou é uma atitude permanente ou a, acontecer uma só vez, é antes uma expressão de fraqueza, o seu rosto teatral. Cristina tinha-se vestido, semelhante às boas-noites, que ao por do sol fecham as corolas, sem perderem o seu encanto de flores tanto mais atraentes quanto mais beleza prometem no dia seguinte. / – Amanhã, à mesma hora? / – Sim, amanhã, à mesma hora”. (Cabral 1995: 70)

com nostalgia a sua infância; “rebobina” todos os acontecimentos da sua vida até então, como um filme; deseja alterar a sua postura de mãe e de esposa, num gesto virtuoso de perfeição – procura sentir a presença do marido com ternura sincera. Porém, tal virtude desvaneceu-se em pouco tempo. Emma, farta de Charles, considera-o incapaz, até a nível profissional, e volta para Rodolphe de alma e coração, de tal forma obsessiva que chega a contrair demasiadas dívidas, difíceis de pagar. Certa ocasião, ambos planearam a sua fuga da cidade, mas o “D. Juan” de La Huchete não cumpriu o combinado, projetou sair sozinho, deixando uma carta ao cuidado Emma. O choque emocional da mulher foi tão forte que pensou no suicídio, mas, de imediato, foi acometida por doença cerebral, que a levou a prolongada convalescença. Durante esse período, recebe a assistência pastoral do pároco, mergulha a sua vida e o seu imaginário na devoção religiosa e deseja tornar-se santa. Enquanto isso, o marido é chantageado pelo indesejável comerciante; chega a contrair um empréstimo para o pagamento das dívidas contraídas por Emma. Restabelecida a saúde da mulher, o casal é convidado a assistir a uma peça de teatro, em Ruão. No intervalo do espetáculo, ela defronta-se com o primeiro homem com que se encantou já depois de casada. Trata-se de Léon, o tal escriturário de notário, com quem partilhara leituras românticas, que, na altura, não passara de uma relação meramente platónica. Ele, depois, desloca-se ao hotel para conversarem; combinam um encontro para o dia seguinte na catedral. Aqui chegada, Emma quis anular a conversa e ajoelhar-se em devoção religiosa, mas acabou por aceitar o convite dele para uma longa viagem de carruagem puxada a cavalo. No regresso a Yonville, Emma recebe a notícia da morte do sogro. O comerciante de tecidos, chantagista que era, aproveita o momento de fragilidade da família enlutada para exigir a renovação dos encargos do casal em relação às dívidas; Emma diz ao marido que vai sozinha resolver esse assunto junto do escriturário, em Ruão, um bom argumento para se encontrar novamente com o amante durante três dias – um curto período de férias em que ambos viveram uma maravilhosa lua de mel, com jantares românticos e passeios de barco. As visitas sucedem-se com regularidade, entre Yonville e Ruão, com argumentos falaciosos por parte dela em relação ao marido. A senhora Bovary entrega-se totalmente à sua nova relação e sente que o fervor romântico do seu par extraconjugal é sinceramente correspondido; não pára de se endividar na compra de novos tecidos a Lheureux, renovando a sua aparência, num gesto de autoestima, de afirmação da sua beleza<sup>1</sup>; quanto à relação com o marido, repugna,

---

<sup>1</sup> Trata-se de um quadro semelhante ao da personagem transmontana: “Cristina gosta

cada vez mais, a figura de Charles. Mas, por azar, um dia, o comerciante oportunista depara-se com a imagem dos amantes de braço dado na rua. Autor das maquinacões mais cruéis, Lheureux diz-lhe que pretende ficar com a propriedade dos Bovary, obrigando-a à assinatura de papeladas. O caso chega ao conhecimento da sogra, que pede contas à nora e com a qual tem uma grande discussão. Emma foge de casa, Charles vai no seu encalço e trá-la de volta, mas, a partir de então, Emma faz o que quer, passará a ter liberdade plena de se deslocar a Ruão sem dar quaisquer satisfações ao marido. Desta forma, Léon passa a ficar “sufocado”, já farto daquela obsessiva relação, que lhe condiciona a sua posição profissional e o respeito social. A senhora Bovary, que voltara a entregar-se a uma louca paixão, começa, por seu lado, a notar que Léon é mais um homem, igual a todos os homens, com os seus próprios defeitos, e em que a sinceridade amorosa da parte dele não é incondicional. Paralelamente, a situação económica do casal Bovary degrada-se ainda mais, com todos os seus bens móveis penhorados pelo impiedoso Lheureux, que não perdoa os incumprimentos em relação às dívidas. Emma, na tentativa de salvar o seu recheio, vende alguns dos seus bens pessoais, pede empréstimos – que lhe são negados – e até propõe a Léon que faça um desfalque no escritório onde trabalha, para a salvar do infortúnio da miséria, sugestão tão estapafúrdia que não foi ouvida. Emma, então, procurou o seu primeiro amante, pedindo-lhe ajuda financeira, mas este disse-lhe que não lhe podia oferecer a avultada verba que ela pedia para liquidar as dívidas. A jovem acabou por cair no mais extremo desespero e suicida-se ao ingerir arsénico – antes disso, recebe a extrema-unção.

A tragédia tomou conta da família Bovary – não foi apenas a morte de Emma. Charles, também ele, caiu na exasperação; os credores não lhe largavam a porta, ficou sem nada. O marido só depois da morte da mulher é que toma conhecimento das suas infidelidades, ao descobrir no sótão cartas dos dois amantes – Rodolphe e Léon. Passados alguns dias, zanga-se com a mãe e é encontrado morto no jardim pela filha, Berthe. A menina fica sozinha no mundo, quando a criada já tinha ido embora.

---

de ser lisonjeada, adorada, o que não a leva a perder o domínio das situações, facto verdadeiramente notável num corpo buliçoso como seu, na solidão em que floresce, procurando nas franjas do seu espírito, onde ele já é carne, a origem das palavras, de tudo o que nele se reflete, e recortando depois a sua imagem para a conferir pela imagem de si que o espelho das situações lhe devolve” (Cabral 1995: 68-69).

### **4.3. – Mortes trágicas de Cristina, do marido e do filho**

Trágico foi também o destino de Cristina e da sua família: Ricardo Magalhães tinha falecido já algum tempo, e de morte natural, quando Cristina, Francisco e Miguel, de regresso de uma viagem à Galiza, morrem em sequência de um acidente de automóvel. Rosa é o único membro da família que resta...ou não: “No salão maior da casa, as três urnas alinhadas entre velas e flores e, por decisão de Rosa, Cristina ao meio. Resplandecia. [...] Durante a missa Rosa não tirou os olhos do tabernáculo do altar-mor, encimado por um cálice onde duas pombas se inclinavam. *In paradisum deducante angeli* – lia-se num cartão que dois meninos do coro sustentavam. Artur chorava como uma criança, mais do que pela morte de Ricardo: acabaram as Combareiras, as Combareiras tinham duas almas, a segunda também já se foi embora, adeus Combareiras” (Cabral 1995: 268).

### **4.4. – Justiça divina (*hybris*)**

Perguntar-nos-emos: o que terá em comum a eventual *hybris* à maneira grega nestas duas tragédias? Isto é, a desgraça destas mulheres e das respectivas famílias. Recordemos que a *hybris* “é uma abstração, a personificação do Exagero e da Insolência” (Grimal 1992: 227), denota um comportamento de provação aos deuses, violando as suas leis, pondo em causa a ordem estabelecida, da *polis* (cidade), da natureza e da família. A *hybris* não reconhece diferenças na provação cometida, seja de consciência deliberada ou por mera ignorância; em qualquer dos casos, desencadeia uma rede de conflitos, de peripécias, e modifica os acontecimentos que levam ao *páthos* (sofrimento) e, cada vez mais, ao desfecho trágico, como castigo natural das divindades.

Que justiça divina pode justificar a tragédia de Cristina e a de Emma? Por terem violado, com as suas infidelidades conjugais, um dos valores da ordem instituída, que é a família?

Da nossa análise, concluímos que há nas duas personagens, que são algo iguais e distintas, atenuantes e agravantes que as divindades tiveram em conta no julgamento de cada uma: Emma entregou-se loucamente aos dois amantes, acumulou empréstimos e afogou-se em dívidas para comprar tecidos destinados à renovação do seu visual e para encher de presentes o seu segundo par extraconjugal, mas acreditou no amor incondicional desses

homens até determinada altura de cada uma das mencionadas aventuras. Desta forma levou a família à completa ruína. Cristina, pelo contrário, trabalhou, trabalhou incansavelmente para a boa gestão da Quinta das Combareiras, defendendo com garra e determinação a propriedade agrícola; aliás, depois da morte de Ricardo, teve de enfrentar os riscos da falsificação do vinho, que era uma tentação dos vinicultores da região, e as loucuras do novo patrão, Silvano, “que se envolvia em negócios escuros com Osvaldo. O safardana. E que negócios” (Cabral 1995: 110).

Se, por um lado, Cristina se sentia “culpada, se por culpa se pode entender o ter vindo ao mundo com qualquer jeito de corpo que os homens gostam” (Cabral 1995: 14), por outro, surge-nos como uma jovem de forte personalidade, que encontra nas Combareiras um meio de ascender a uma posição social; casa-se com Francisco, muito consciente do ato, e tem a primeira relação de amor com Ricardo<sup>1</sup> na véspera do casamento. Amou e foi amada por este – o seu primeiro amante, um homem bom, tal como o marido –, com a devida serenidade, sem manifestações efusivas de amor incondicional, ou seja, sem ruturas, ao estabelecer um equilíbrio entre a sua secreta intimidade sexual e a convenção de família tradicional. Já Emma amou louca e perdidamente os seus homens fora do casamento, mas acabou por reconhecer que eles não a amaram à medida da sua grandeza, de mulher, pois avaliaram as consequências dessa aventura e desistiram dela. A personagem de Flaubert, mais infeliz do que Cristina, casou segundo os desígnios do amor idealizado, da pura inocência que lhe fora inculcada no meio social do seu quotidiano e no convento, e as infidelidades só tiveram início depois de frustrada a expectativa conjugal.

Na verdade, Cristina, sendo casada com Francisco, sentia-se segura e feliz na relação com Ricardo sem qualquer conflito. Ricardo sabia que, biologicamente, era o pai dos filhos gémeos do casal; facultava aos quatro membros da família o melhor bem-estar, deixando a esses dois filhos a quinta em testamento. Quanto à mãe e ao seu marido legou a administração da propriedade e a gestão laboral, respetivamente.

<sup>1</sup> O narrador d' *A Noiva de Caná* descreve o primeiro encontro de Cristina com Ricardo: “duas forças irrompem, se entrechocam e cintilam, conjugando-se depois de se destruírem e trocarem o fogo entre si, esse começa instantaneamente e não tem nada a ver com aquilo a que se convencionou chamar um hábito do qual se diz que é uma segunda natureza a condicionar a primeira. A natureza de Ricardo Magalhães teve naturalmente constrangimentos que lhe afeiçoaram a vontade, os hábitos que iam adormecendo, ontem como agora, mas as compleições espirituais, todas elas, não se volatilizam. O que se volatiza, ou que pelo menos se afeiçoa e adormece, são os constrangimentos e os hábitos, se essas compleições se projetam em alguma coisa, desdobrando-se, renascendo nelas (Cabral 1995: 47).

## **5. Cristina no vislumbre da Antiguidade Clássica**

### **5.1. – Complexo de Electra, de Freud**

Ricardo – que, oficialmente, não tinha filhos – trouxera ao mundo um terceiro descendente, também ilegítimo, Silvano, fruto de uma relação extraconjugal. A falecida esposa do dono das Combareiras era estéril, ele manteve a paternidade em segredo, que só foi revelada após a sua morte, numa carta do narrador a Rosa, após a morte dos outros membros da família. Silvano, com quem Cristina manteve uma relação, não de todo de forma apaixonada, mas por força do constante assédio por parte do “safardana” a Rosa – uma menor de quinze anos, que, afinal, era sua irmã, sem ambos saberem – e dessa maneira desviá-lo da investida pedófila e, pelos vistos, incestuosa. A pobre mãe implorava ao abusador:

Peço-lhe encarecidamente, pela alma do seu pai, que deixe em paz a minha filha, uma criança, eu vi, eu sei, sei que ainda não há nada, mas pode haver e, se houvesse, seria uma grande desgraça. / Silvano retirou os olhos da televisão. Desgraça?! Mas que desgraça? / Cristina fixou os olhos na televisão. É uma criança. (Cabral 1995: 66)

António Cabral compara Rosa – jovial que era – ao melhor vinho mencionado na perícope sagrada – “Mas tu guardaste o vinho melhor até agora.” (cf. p. 3) –, o que reitera a prática de paródia por parte do autor em relação ao sagrado e, por outro lado, à perversão masculina em relação ao sexo<sup>1</sup>:

A noiva de Caná serviu a toda a gente um vinho delicioso. E, quando 16 anos depois, Silvano descolou a boca do mamilo, disse, com algum espanto e revolta, que era uma pena o melhor vinho ter ficado para o fim, segundo o costume da Galileia. Tudo começou quando ela se apercebeu de que o Sr. Engenheiro mandava chamar a filha por tudo e por nada [...] (Cabral 1995: 65)

A relação entre a adolescente Rosa e sua mãe – a experiente Cristina – vem confirmar a postulação de Sigmund Freud (1856-1939) ao considerar que, no que se refere ao sexo feminino, a ligação da menina com a progenitora é marcada por amor e ódio na disputa pela soberania em relação ao sexo masculino. Vera Lúcia Cristina da Silva elucida:

---

<sup>1</sup> António Cabral refere: “Os homens são uns sabidões” (Cabral 1995: 48).

[...] encontramos referência de Freud, apontando que a identificação de uma mulher com sua mãe permite-nos distinguir duas camadas: a pré-edipiana, sobre a qual se apoia a vinculação afetuosa com a mãe, e, esta é tomada como modelo, e a camada subsequente, advinda do complexo de Édipo, que procura eliminar a mãe e tomar-lhe o lugar junto ao pai. (Silva, 2017: 25)

Indubitavelmente, estamos perante o Complexo de Electra, designação dada por Carl Gustav Jung (1875-1961), que Freud preferia intitular de “Complexo de Édipo feminino” (Mesquita & Duarte 1996: 43) – no caso concreto de Rosa, não estava em causa a figura do pai, mas a do amante da mãe, homem a quem a adolescente nunca lhe permitiu que saciasse os desejos da carne. Ao mesmo tempo, a rapariga condena a mãe por se intrometer nas tentativas de assédio com o fundamento de evitar o envolvimento da menor e por ter sido a própria progenitora a ter uma aventura com o “safardana”; Rosa achava-se digna e, como se fosse já uma mulher adulta, com autodeterminação suficiente para resistir às manipulações do mulherengo.

O destino vai-se revelando por novelos de ação misteriosa, algo inexplicável, mas linear no desencadear da tragédia daquela família duriense. Afinal, os deuses não dormem, sabem tudo, parecem serenos, mas são severos – aplicam as penas conforme a dimensão de cada transgressão.

Um dia, por mero acaso, Rosa, junto ao cardenho do cipreste – onde sua mãe e Silvano tinham habitualmente os seus encontros amorosos –, ouviu-os em acesa e comprometedora conversa. Cristina confidenciava ao amante:

Quanto à intimidade que lhe proporcionei, a minha consciência impõe-me que lhe diga que foi tudo por causa da minha filha Rosa. Veja se comprehende, por favor: tive de me atravessar entre ela e o senhor Engenheiro para evitar o pior, apesar de a minha cumplicidade nos atos que juntos praticámos estar longe de ser um sacrifício, o que eu considero uma fraqueza da minha parte e de que já pedi perdão a Deus. Que o senhor Engenheiro me perdoe também”. (Cabral 1995: 89)

Rosa não acredita na benevolência protetora da mãe em relação ao impostor Silvano, abomina o facto de ter sido substituída no papel de mulher, ou seja, na sua liberdade de decidir se haveria de corresponder ou não ao assédio masculino, acusa-a de ter tirado proveito dessa sua iniciativa, afirma que a progenitora gostou de ser “pisada” por Silvano e tem a convicção de não haver nela qualquer arrependimento em relação aos atos cometidos. A discussão entre mãe e filha veio a revelar-se inevitável. A bem dizer, um

confronto de egos. O ciúme da filha acabou por vir à tona da contenda verbal, porquanto se sentiu “ofendida no lugar mais sensível da alma”:

Não imaginava a mãe como aquela mulher de um romance que tinha lido. Nem queria pensar nisso. E odiava Silvano. Silvano que por momentos a fizera tomar consciência do seu corpo de rapariga. Mas a pôr-lhe a mão calculada. Um patife, não havia dúvida. E a mãe a tornar-se igual a ele, aventureira. Oh, mãe, não, diz-me que não é verdade, eu não ouvi o que ouvi, foi uma alucinação, vós não estáveis na rua dos limoeiros, que cabeça minha ao deixar-se levar pelo ciúme, e, o que é mais grave, ciúme da minha própria mãe, tão linda, tão boa, tão generosa, sou uma tolinha... (Cabral 1995: 93-94)

[...] quando me viste com ele, não sei como, era a iludi-lo, a deixá-lo convencer-se, dali para a frente não passava, podes ter a certeza, mas tu não percebeste e arrevesaste-te entre mim e ele, como te vi, foste pisada, gostaste de ser pisada, meu Deus, é impossível, terrível, entregares-te assim, como uma mulher da rua, não, não, não aceito o teu sacrifício, porque não foi sacrifício nenhum, mas uma estupidez, um ato vergonhoso, uma infâmia, não mais te quero ver, vou fugir, fugir para longe, não suporto estar contigo e saber ao mesmo tempo que não tem perdão, porque me ofendeste no lugar mais sensível da alma, aquele onde a tua imagem se ilumina e me iluminava, me guiava, esse lugar ainda existe, mas está vazio, quem me dera morrer. (Cabral 1995: 94)

Cristina é assertiva, convicta, inflexível nos seus princípios e na sua conduta, responde à filha e acaba por lhe dar um conselho:

[...] prezo sobretudo a minha liberdade, pois não abdico e nunca abdicarei de ser o que sou, de acordo com os meus princípios [...] Não estou arrependida do que fiz, embora agora já o não fizesse, mas por outras razões, que não as convencionais. [...] Aconselho-te a obedecer a um coração inteligente. / Tu tens esse coração. E repara: o coração é a única coisa do mundo que se pode repartir sem dele perder um bocadinho que seja. (Cabral 1995: 122)

## **5.2. – Mitologia grega**

Podemos estabelecer com o mito grego uma óbvia corres-pondência do conflito travado entre Cristina e Rosa com a história de Electra. Há várias versões deste mito, que inspirou as tragéias de Sófocles e de Eurípides (ambos do século V a.C.), bem como numa peça burlesca de Ésquilo (séculos VI a.C. e V a.C.).

Electa era filha de Agamémnon, rei de Argos e Micenas, e de Clitemnestra, a rainha-regente, que assassinou o marido na sequência de uma conspiração premeditada com o amante, Egisto. A princesa rebelou-se contra o sucedido e convenceu o seu irmão Orestes a matar a própria mãe, para vingar o homicídio do pai de ambos. No momento da conspiração, Clitemnestra diz à filha que sempre a amou e que teria de compreender que não podia partilhar dos seus sentimentos, porque estava a protegê-la dos maus pensamentos do amante, que a tencionava matar. Electra não se comoveu, não acreditou nas palavras da mãe e acabou por assassiná-la de forma brutal (Lesky 1995: 321, e Martinez 94-122).

Qual a simbologia possível para aceitarmos que o autor tenha “matado” Cristina e ter deixado Rosa como sua substituta na Quinta, herdeira e administradora, tendo por vezes a colaboração de Silvano? A velha Noémia, empregada, apela: “Venha, menina Rosinha, venha, se não a quinta morre” (Cabral 1995: 269). Afinal, Cristina não morreu, pois a alma feminina prosseguirá, agora na pessoa de Rosa, nos trabalhos e na gestão da Quinta das Combareiras. Saliente-se, aliás, que a filha da heroína transmontana passará a administrar a empresa, já como legítima proprietária, em virtude do seu estatuto de única herdeira viva de Ricardo Magalhães, por testamento.

O romancista trasmontano compara Silvano a Creonte e, entre outros, Cristina a Antígona: “A sombra de Creonte desaparece no rastro luminoso de Antígona. Como tu, Silvano, em confronto com Cristina ou Rosa, Ricardo e mesmo Francisco...” (Cabral 1995: 153). Discordamos plenamente: Cristina não é Antígona, a revolucionária que se entregou a uma causa de forma suicida<sup>1</sup>; e também não é Penélope, a rainha de Ítaca na ausência de Ulisses – o herói da Guerra de Troia que por lá andou durante vinte anos –, e tecedeira, paradigma da fidelidade conjugal, que lastimava: “Tal é a cabeça que desejo com saudade, sempre recordada, / Do homem cuja fama é vasta Hélade e no meio de Argos” (Homero 2018: 53-54). Cristina, rodeada de homens – que, na prática, não estavam presentes nas suas decisões –, é uma espécie de Atossa, a rainha-regente da Pérsia que, na ausência do marido, também na guerra, era a verdadeira condutora dos destinos do seu meio, apesar do vínculo masculino do poder e de estar rodeada dos conselheiros (coro) do reino, mas não decidiam (cf. Ésquilo, 1998). Cristina é também Medeia – entre tantas Medeias que existem, não a filha de Hécate, não a

<sup>1</sup> Segundo Maria Helena Rocha Pereira, Antígona ousou desafiar o soberano Creonte por razões políticas e religiosas, em nome de valores universais, ao desobedecer ao edicto real que proibia que se desse honras fúnebres e sepultura a seu irmão Polinices (Sófocles, 1992, 3.<sup>a</sup> ed.<sup>a</sup>: 14).

que invoca os espíritos da Morte e os cães velozes do Hades (Rodes 1989, IV) –, mas humana e humanizadora, que se desdobra, que se transforma e se liberta, ao longo dos milénios, que prima pela sua liberdade e vive na eterna inquietação: “Quantas Cristinas há em mim?” (Cabral 1995: 258). Quantas? Quantas?

Descansa em paz, Cristina, que Rosa, tua filha e herdeira da Quinta, é a tua própria alma, a alma ressurgida das Combareiras!

## Referências bibliográficas

- Bíblia Sagrada*. 2000 (2.<sup>a</sup> ed.). Cucujães: Editorial Missões.
- Cabral, António. 1995. *A Noiva de Caná*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Ésquilo. 1998. *Persas*. Lisboa: Edições 70. (Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério).
- Flaubert, Gustave. 2022. *Madame Bovary – Hábitos da Província*. (Tradução de João Pedro de Andrade). Lisboa: Relógio D’ Água Editores.
- Genette, Gerald. 2010. *Palimpsestos – A literatura de segunda mão*. (Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antónia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira). Brasil, Belo Horizonte: Edições VivaVoz.
- Grimal, Pierre. 1992 (2.<sup>a</sup> ed.). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. (Tradução de Victor Jabouille). Linda-a-Velha: DIFEL.
- Homero. 2018. *Odisseia*. (Tradução de Frederico Lourenço). Lisboa: Quetzal Editores.
- Hutcheon, Linda. 2013 (2.<sup>a</sup> ed.). *Uma teoria da adaptação*. (Tradução André Chechinel). Brasil, Florianópolis. Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
- Lesky, Albin. 1995. *História da Literatura Grega*. (Tradução de Manuel Losa). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mateus, Rui Manuel Afonso. 2013. *Fundamentos e práticas da adaptação de clássicos da literatura para leitores jovens*. Universidade de Coimbra.
- Mesquita, Raúl & Duarte, Fernanda. 1996. *Dicionário de Psicologia*. Lisboa: Plátano Editora.
- Monteiro, Maria da Assunção Morais. 2007. “A Noiva de Caná de António Cabral, um caleidoscópio do Douro”. In *Revista Douro: Estudos & Documentos*, n.º 2, 16 de novembro. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mora, José Ferrater. 1982 (5.<sup>a</sup> ed.). *Dicionário da Filosofia*. (Tradução de António José Massano e Manuel J. Palmeirim). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Oliveira, José H. Barros de. 1991. *Freud e Piaget – Afetividade e Inteligência*. Porto: Edições Jornal de Psicologia.
- Patrasso, Rahel & Grant, Walkiria Helena. 2007. “O feminino, a literatura e a

sexuação”. In revista *Psicologia Clínica*, vol. 19, n.º 2, dezembro. Brasil, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

Riegert, Guy. 1996. *Apontamentos Explicam Flaubert – Madame Bovary*. (Tradução de Maria Mello). Mem Martins: Publicações Europa-América.

Rodes, Apolónio de. 1989. *A Argonautica*. (Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues). Lisboa: Publicações Europa-América.

Sófocles. 1992 (3.ª ed.). *Antígona*. (Tradução de Maria Helena Rocha Pereira). Coimbra: Instituto Nacional Científica.

## Referências eletrónicas

Ceia, Carlos. “Paródia”. In Carlos Ceia (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia> (acedido a 08 de abril de 2024).

Martinez, Josiane Teixeira. 2023. “A Electra de Sófocles”. In Santos, Elaine dos; Azevedo, Katia; & Silva, Maria. *O Feminino na Literatura Grega e Latina* (94-122). Teresina: Editora da Universidade Federal do Piauí (EDUFPI). Disponível em: [file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/O\\_Feminino\\_na\\_Literatura\\_Grega\\_e\\_Latina%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/O_Feminino_na_Literatura_Grega_e_Latina%20(3).pdf) (acedido a 08 de abril de 2024).

Silva, Vera Lúcia Cristina da. 2017. *Relação mãe-filha – Vicissitudes da sexualidade feminina* (Monografia do Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/54461/1/Rela%c3%a7%c3%a3o%20m%c3%a3e-filha%20Vicissitudes%20da%20sexualidade%20feminina.pdf> (acedido a 08 de abril de 2024).

## **BOVARISMO RECONFIGURADO: IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO DE EMMA BOVARY E EMA PAIVA**

*Maria Luísa de Castro Soares (UTAD / CEL)*

*Odete Jubilado (UE / CEL)*

*Maria Natália Amarante (UTAD / CEL)*

### **ABSTRACT**

This article presents a comparative analysis of *Madame Bovary* by Gustave Flaubert and *Vale Abraão* by Agustina Bessa-Luís, focusing on the symbolic reconfiguration of bovarism and the spectacularization of the feminine through the figures of Emma Bovary and Ema Cardeano Paiva. By examining their romantic relationships and the roles of lovers and husband, the study explores identity as performance and *mise en scène*, as well as the existential dissatisfaction that drives both protagonists. Through the theatricalization of desire and the pursuit of the “Absolute,” the article reveals the tension between authenticity and representation, culminating in the loss or suspension of life’s meaning. The analysis is grounded in literary citations and critical references to support this comparative reading.

**Keywords:** Female subjectivity; Desire and identity; Literary performance; Symbolic representation; Aesthetic modernity.

### **RESUMO**

Este artigo propõe uma análise comparativa entre *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís, centrando-se na reconfiguração simbólica do bovarismo e na espetacularização do feminino através das figuras de Emma Bovary e Ema Cardeano Paiva. Partindo das relações amorosas e do papel dos amantes e do marido, discute-se a construção da identidade como performance e *mise en scène*, bem como a insatisfação existencial que move ambas as protagonistas. Através da teatralização do desejo e da busca do “Absoluto”, evidenciam-se os limites entre autenticidade e representação, culminando na perda ou na suspensão de sentido das suas vidas. O estudo apoia-se em citações das obras literárias e referências críticas para sustentar a leitura comparatista.

**Palavras-chave:** Subjetividade feminina; Desejo e identidade; Performance literária; Representação simbólica; Modernidade estética.

Recebido em 20 de setembro de 2025

Aceite em 23 de novembro de 2025

DOI: 10.58155/revistadeletras.v2i3.649

## Introdução

Na leitura de *Vale Abraão* sobressai a tentativa de representar o ser humano na sua incongruência e contradição.

Publicado em 1991, no contexto de um Portugal pós-25 de Abril de 1974, o romance, inspirado em *Madame Bovary* (1856), configura-se como uma reescrita intertextual da obra de Flaubert, mas deslocando a ação para o Norte do país, no Douro – espaço simultaneamente rural e aristocrático, marcado por uma estrutura social rígida e ainda profundamente enraizada em tradições seculares. Neste enquadramento, a revisitação do clássico francês transforma-se num instrumento de questionamento da subjetividade moderna. A protagonista, Ema Cardeano Paiva, corporiza a tensão entre desejo e realidade, entre subjetividade e norma, reatualizando a figura bovarista oitocentista numa chave portuguesa e contemporânea.

O bovarismo, conceito cunhado por Jules Gaultier em 1892, descreve “le pouvoir départi à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est” (Almeida 2011:7), ou seja, a capacidade patológica de imaginar-se outro – mais nobre, mais belo, mais amado – do que se é. Jean Rousset, por sua vez, define o bovarismo como a dissociação entre o sonho e o real, entre o desejo e a vida (Rousset 1962: 35-40), sublinhando a ilusão como motor trágico da personagem de Flaubert.

A dissociação entre o “eu” real e o “eu” projetado para o exterior funda a psicologia da personagem Emma Bovary, assim como a da Ema portuguesa de Agustina Bessa-Luís, uma vez que ambas encenam o seu desejo. O seu corpo – modo de vestir, o modo de mover-se – passa a ser uma representação visual de sensualidade, constantemente projetada sobre os outros. A alienação gerada por esta cisão conduz inevitavelmente à desilusão, à ruína, à morte. Contudo, no caso de Ema Paiva, o teatro da vida é consciente. Como observa Lipovetsky (2004:11-23), a subjetividade é já marcada pela recusa da disciplina moderna e pela exaltação do prazer e da singularidade individual. A Ema de *Vale Abraão* encarna esta condição: um sujeito fragmentado, que se afirma pela transgressão dos códigos sociais, sobretudo os que regem o género e a família.

Fruto da educação romântica mergulhada num imaginário saturado de promessas irrealizáveis (Emma) ou de modo consciente (Ema), a Bovary e a “Bovarinha” recusam os limites da sua existência quotidiana. Esta fuga conduz ambas à dilaceração do “eu” e à destruição do real.

Fernando Guimarães (1994: 17) sublinha que, na atualidade, a identidade já não se ancora na “mimese”, mas numa pluralidade de significados construídos pelo sujeito. Neste sentido, *Vale Abraão* exige ao leitor uma descodificação das referências simbólicas, afetivas e sociais que estruturam a experiência de Ema no Portugal dos finais do século XX, no Douro aristocrático e rural no período posterior à Revolução de 1974, quando o país vivia mudanças sociais, políticas e culturais profundas, mas ainda mantinha fortes marcas de conservadorismo e hierarquias.

Embora inserida no Portugal contemporâneo, Ema é apresentada como uma atualização da mulher bovarista de Flaubert – dividida entre a tradição patriarcal e o desejo de subjetividade, liberdade e transcendência. A personagem representa, ao mesmo tempo, a mulher portuguesa atual (em busca de emancipação, mas ainda limitada por papéis sociais rígidos) e a herdeira das inquietações femininas oitocentistas: o tédio, a insatisfação conjugal, a frustração entre sonho e realidade, a rejeição da pertença, a ânsia de um amor sublime e o desejo do absoluto.

O conceito de absoluto, segundo Nicolau de Cusa, remete para uma unidade perfeita, sem oposição, enquanto para Hegel, no século XIX, o absoluto é o horizonte de um devir subjetivo, uma construção dinâmica da essência (Rodrigues 2010: 135; Dung 2022:195-210). A busca de Ema e de Emma – de encontro desse absoluto íntimo – confunde-se com a vontade de romper com a ordem estabelecida, instaurando um desequilíbrio social em nome da autonomia individual. Neste processo, a fantasia de redenção pessoal transforma-se numa condenação à desintegração.

No que se refere ao bovarismo – entendido como “mal da civilização” – traduz a fratura entre o *ser* e o *dever ser*, entre a vida e a sua idealização. Essa fratura, evidenciada tanto em *Madame Bovary* como em *Vale Abraão*, aproxima dois contextos históricos distintos por via de uma condição humana persistente que consiste na recusa da mediocridade, na busca de sentido absoluto, e na queda inevitável perante a realidade. É neste contexto que o amante Pedro Lumiares não hesita em chamar a Ema de Bessa-Luís uma “Bovarinha”, ecoando, no feminino português do século XX, a trágica universalidade da heroína de Flaubert.

Dando continuidade à análise comparativa entre *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, prossegue-se com o aprofundamento das correspondências e divergências quanto à representação da subjetividade feminina, à crítica social e ao estilo narrativo.

## 1. Uma visão comparativa: a infância e a educação familiar

Na análise comparativa das obras *Vale Abraão* e *Madame Bovary*, destaca-se a exploração do processo de construção da identidade das protagonistas, em especial no que diz respeito à infância e à influência da educação familiar nas suas trajetórias adultas. Ambas as personagens, Emma de *Madame Bovary* e Ema de *Vale Abraão*, são confrontadas com um sistema social e familiar que limita a sua liberdade e impõe-lhe uma visão distorcida do amor e do desejo.

Em psicanálise afirma-se que a infância antecipa características identitárias que se prolongam na fase adulta, sendo a família o primeiro agente socializador, onde a criança toma contacto com os valores e expectativas da sociedade. Este ambiente familiar, com os seus ideais e regras, molda a subjetividade das personagens, preparando-as para as interações com o mundo externo.

Em *Vale Abraão*, Ema cresce no Romesal, onde a presença dominante do pai, Cardeano, molda a sua educação de forma rígida e repressiva. A morte precoce da mãe, quando Ema tinha apenas seis anos, contribui para a sua formação numa atmosfera de severidade paternal, onde as mulheres são educadas para moderar os seus impulsos eróticos e emoções. A construção da personagem Ema está, assim, ligada a um ambiente de controle e contenção, onde a educação é um instrumento de restrição:

As filhas da casa não tinham o mesmo tratamento dos rapazes; eram criadas à parte, debaixo de uma severidade paternal que se destinava a moderar nelas as fantasias eróticas e as paixões que, se mal disciplinadas, lhe seriam fatais (Bessa-Luís 2019: 23).

Este controle familiar é complementado por uma ambiência marcada por uma tensão dualista, onde a ortodoxia da tia Augusta, que deseja que Ema se torne freira, se confronta com os mexericos das criadas, que introduzem Ema num mundo de sensualidade e paixão: “A casa borbulhava de ditos, intrigas e assuntos de fora, coisas maliciosas e sentidas, de morte, de sexo, de paixões várias” (Bessa-Luís 2019: 21).

Ao contrário de Emma de *Madame Bovary*, a jovem de *Vale Abraão* não é meramente uma vítima passiva da sua educação. A sua reflexão sobre a condição feminina e o desejo de transcendência são elementos centrais na construção de uma identidade que desafia os limites impostos pelo seu

contexto. Ema Paiva, já em idade adulta, começa a rejeitar os papéis pré-estabelecidos para a mulher tradicional e a buscar o seu próprio caminho através da subversão dos valores familiares. A sua evolução, no entanto, está longe de ser linear, refletindo uma complexidade emocional que se traduz na sua busca incessante do “*outro*”, um desejo que não pode ser consumado e que a levará à autodestruição.

Em *Madame Bovary*, a personagem Emma também se encontra subjugada às imposições de um casamento e a uma vida de expectativas frustradas. O patriarcalismo da sociedade burguesa do século XIX coloca a mulher numa posição de submissão e privação, o que leva Emma a buscar na fantasia a fuga da mediocridade da sua vida. O casamento com Charles Bovary é uma tentativa de escapar de uma vida de provincianismo e monotonia, mas, tal como em *Vale Abraão*, esta transição não é suficiente para satisfazer o anseio de liberdade e emoção que a protagonista procura. A opressão que Emma sente em relação ao seu papel de esposa e mãe é refletida pela sua busca insaciável de um amor idealizado e impossível, o que a torna, de certa forma, uma vítima da sua própria imaginação:

Avant de se marier, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, elle croyait s'être trompée, et elle cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion, d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres (Flaubert 2001: 57)

A opressão que Emma sente no seu papel de esposa e mãe manifesta-se numa incessante busca de um amor idealizado, impossível de ser concretizado na realidade prosaica da sua vida conjugal. Desde cedo, Emma projeta nas leituras românticas uma visão edulcorada do amor. No entanto, o casamento com Charles revela-se uma desilusão, pois o “bonheur qui aurait dû résulter de cet amour, n'étant pas venu” (Flaubert 2001: 57), leva-a a acreditar que se enganou quanto ao verdadeiro significado da felicidade, e a procurar na literatura uma resposta para essas promessas não cumpridas. Esta dissonância entre o desejo e a realidade insere-se no fenômeno que Jules de Gaultier designa como bovarismo, ou seja, a faculdade humana de se conceber diferente do que se é, gerando uma fuga pela imaginação como mecanismo de resistência à mediocridade quotidiana (Gaultier 1892: 4). Assim, Emma torna-se vítima de si mesma, refém de uma imaginação que, ao invés de libertá-la, a enclausura numa espiral de insatisfação permanente, agravada pelas expectativas irrealis fomentadas pelos discursos românticos da sua época.

Em *Vale Abraão*, o casamento com Carlos Paiva segue um padrão semelhante ao de Emma com Charles, em *Madame Bovary*.

Carlos Paiva é descrito como um homem submisso às caprichosas exigências de Ema, que rejeita os prazeres matrimoniais e se desvia da função de esposa devota. A ambição de Ema, que se afasta da vulgaridade do matrimônio tradicional, é uma revisitação em espelho da personagem de Flaubert. Na verdade, Emma Bovary também se distancia da vida comum para se entregar aos seus próprios devaneios. Ela sonha com Paris como um mundo à parte, onde vivem embaixadores e duquesas, um mundo de salões espelhados, vestidos com caudas, grandes mistérios e ansiedades escondidas:

Elle confondait dans son désir les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment. On ne séparait pas, dans sa pensée, les fonctions sociales des jouissances personnelles; et son désir de se mêler à la haute société se fondait avec ses aspirations plus naturelles (Flaubert 2001: 183).

Esta passagem é emblemática porque mostra como Emma projeta em Paris (e no mundo da aristocracia) um universo de luxo e sofisticação que, na sua mente, se confunde com a realização sentimental. A cidade representa para ela a antítese da vida vulgar e repetitiva de província. Tanto Emma de *Madame Bovary* como Ema de *Vale Abraão* são motivadas por um desejo de fugir da prisão da vida quotidiana, e ambas buscam um “absoluto” que jamais poderão alcançar. No entanto, enquanto Emma de Flaubert se rende ao desencanto e à destruição física e psicológica, Ema de Agustina Bessa-Luís vive uma tensão mais dialética, onde a busca do “outro” é simultaneamente uma tentativa de libertação e uma forma de subordinação às expectativas da sociedade.

Eduardo Lourenço, em *Tempo e poesia*, identifica em Emma Bovary a ânsia de um absoluto fora da religião, fora da moral, fora da vida prática (Lourenço 1974: 167-170), visão que se aplica, sob novas formas, à Ema agustiniana. O desejo de absoluto de Ema de *Vale Abraão* também está ainda intimamente relacionado com uma espécie de violência simbólica, que a leva a manipular aqueles ao seu redor para alcançar uma liberdade que nunca será plenamente alcançada.

Em ambos os romances, o casamento e a vida familiar são espaços de repressão e frustração para as protagonistas, mas as formas como Ema e Emma reagem a essas situações diferem. Enquanto Flaubert nos apresenta uma Emma que sucumbe ao sofrimento e à morte, Agustina oferece uma

Ema que, apesar de não atingir a verdadeira liberdade, se torna uma figura que questiona incessantemente os limites da sua realidade. A complexidade de ambas as personagens femininas está na sua busca de emancipação e na forma como essa busca reflete e questiona os sistemas sociais e culturais que as oprimem.

## **2. A espetacularização de Emma e Ema pelo amor: entre Flaubert e Agustina Bessa-Luís**

Na obra *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Jacques Rancière vê na estética moderna a passagem do trágico ao neutro: os sujeitos já não são as vítimas do destino do período clássico, mas do vazio de sentido (Rancière 1998: 54-58), como sucede com Emma Bovary e Ema Paiva, que se encenam sem convicção. Ambas as protagonistas, Emma Bovary e Ema de *Vale Abraão*, manifestam um profundo inconformismo perante os papéis sociais tradicionalmente atribuídos à mulher. O *bovarismo* – termo cunhado a partir da heroína de Flaubert – consiste justamente nessa insatisfação crónica com a vida quotidiana e na procura de evasão através da fantasia. Em *Madame Bovary*, essa fuga concretiza-se na leitura de romances sentimentais, que moldam o imaginário amoroso e social de Emma: “Elle avait lu *Paul et Virginie*, et elle avait rêvé la petite cabane, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l’amour des deux enfants...” (Flaubert 2001: 77).

Na obra de Agustina Bessa-Luís, embora Ema também procure ultrapassar os constrangimentos da vida social, fá-lo com um traço de inteligência reflexiva e de domínio do discurso, o que a torna menos ingénua e mais astuta do que a personagem de Flaubert. A sua subjetividade é construída de forma menos passiva e mais articulada com a cultura, o poder simbólico e a observação da realidade: “Ela tinha a intuição do poder e da arte, e isso bastava-lhe para viver em confronto com o mundo” (Bessa-Luís 2019: 53).

Esta diferença sugere que Agustina Bessa-Luís reconfigura o bovarismo através de uma consciência mais complexa e menos alienada, atribuindo à sua protagonista uma autonomia simbólica maior.

No romance de Flaubert, no episódio do baile ou da ópera, é evocado com intensidade o universo visual de opulência e sensualidade de Emma – o corpo como espetáculo e símbolo do desejo projetado nos outros. Os cenários transformam-se em palco vivo da sua representação, onde se funde o luxo material com a sexualidade e emoção de Emma: a riqueza

tátil dos tecidos, os adereços e os perfumes tornam-se parte da paisagem do desejo que ela projeta nos outros, convertendo o seu corpo num espetáculo simbolicamente opulento (Flaubert 2001:183). No episódio da ópera em Rouen, que coloca em cena Emma num palco de sedução, a loje e a plateia transformam-se no espaço cénico da sua autoprojeção:

[...] elle se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse. [...] Elle se cambra la taille... Et entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie... Était-ce une folie ? Il la regardait... Elle eut envie de courir dans ses bras [...] (Flaubert 2001: 252).

Neste contexto, a sala de espetáculo – com os seus lustres, olhares cruzados, o palco – torna-se o tablado onde Emma projeta todos os seus desejos de classe, sensualidade e transcendência social. O seu gesto – *se cambra la taille*, como uma duquesa – encena uma presença teatral, e o cenário (a ópera, os espectadores, o lustre) reforça esse momento em que o corpo de Emma se faz imagem do desejo idealizado. Emma confunde desejo e luxo; ela quer ser amada no reflexo daquilo que ostenta e personifica; os *outros* (Charles, Léon, Rodolphe ou até os espectadores da ópera) tornam-se plateia e espelho do seu espetáculo.

O bovarismo de Emma nasce do conflito entre a vida quotidiana e a imaginação romântica, alimentada pela literatura sentimental (romances de amor, folhetins, etc.). Emma procura transcender a sua realidade vulgar através da idealização do amor, do luxo e da vida mundana. O desejo é projetivo e frustrado: Emma fantasia o mundo e os outros como compensação da sua mediocridade social e conjugal.

O bovarismo de Ema Cardeano Paiva é algo diferente, pois já não se constrói sobre a ilusão romântica, mas sobre uma consciência crítica do espetáculo e do simulacro. Ema sabe que encena um papel, aceita a teatralização do *eu* e joga deliberadamente com as imagens que projeta. O desejo é reflexivo e performativo: ela não se ilude, mas “usa” o desejo como afirmação do seu poder de representação no espaço social.

A construção da identidade de Ema em *Vale Abraão* (Bessa-Luís 2019) é fortemente marcada por um processo de encenação e estetização do desejo, cuja origem simbólica remonta ao baile de Jacas – a sua “estreia”, momento em que a protagonista se afirma como figura performativa, consciente da potência de seu corpo e da sua presença social. Desde então, Ema converte-se numa espécie de *vamp* dos anos 30, evocando a imagem cinematográfica feminina, simultaneamente artificial e poderosa, que manipula os homens

para extrair deles capital simbólico, emocional e social. Como sublinha a narradora: “como acontece com as mulheres projetadas no ambiente à sua volta, sobretudo se esse ambiente é desafogado e até luxuoso. O nome de «divinas», das vamps dos anos 30, provinha dessa fragilidade que se consuma na imitação” (Bessa-Luís 2019: 235).

Esta dimensão performativa do feminino aproxima-se do fenómeno de espetacularização vivido por Emma Bovary, cuja leitura de romances e idealização do amor a levam a imitar, com grande intensidade, modelos estéticos e comportamentais. A figura feminina agustiniana, tal como a flaubertiana, investe na construção de uma aparência cuidadosamente fabricada, como se constata no seguinte excerto:

Outras vezes gastava doidamente em produtos de maquilhagem, pintava-se como uma atriz, usava cabeleiras e pestanas postiças. Tinha o ar duma deusa egípcia, os enormes olhos rasgados pelo lápis negro (Bessa-Luís 2019: 69).

Ema projeta-se nos cenários que atravessa, transformando-os em palco da sua própria representação. O desejo constitui-se como força motriz, e o *outro* é simultaneamente espelho, plateia e adjuvante. Este mecanismo é um eco de Flaubert, mas Emma Bovary lê *Paul et Virginie* (Flaubert 2001: 77), numa antecipação literária dos papéis amorosos que virá a desempenhar, enquanto a portuguesa Ema não se abandona à ilusão romântica: ela representa-a. O palco é o seu mundo.

Ema Paiva é impulsionada por uma ânsia hedónica de transformação (Bulger 1994: 178-190; Caldas 2011:33-62), pela pulsão narcísica de ver-se refletida numa imagem ideal:

[...] usava para com Pedro [Lumières] o método que se usa para com os doidos: a simulação. Discutiam de maneira inteligente, mas nada daquilo se ajustava à realidade. (Bessa-Luís 2019: 68).

O jogo de sedução entre Ema e os homens que a rodeiam é marcado por um fingimento recíproco, uma *mise-en-scène* que raramente toca o real. Neste contexto, Pedro Lumières representa o intelectual fáustico, cuja libido se dirige exclusivamente para os livros – “só a libido livresca lhe interessava” (Bessa-Luís 2019: 73) – o que o torna inapto para qualquer envolvimento com Ema que, ainda assim, permanece enigmática e vencedora: “nunca podia saber o que Ema era” (Bessa-Luís 2019: 69). A duplidade constitui uma forma de autodefesa e também de encantamento.

Fernando Osório encarna o primeiro amante com quem Ema se envolve fisicamente. O amor aqui representado não é orientado para o outro enquanto sujeito, mas sim enquanto projeção narcisista: “Ema gostava de Osório pelo que ele possuía desses traços cabalísticos da avó, hirta e competente nos negócios” (Bessa-Luís 2019: 119), o que denota a idealização do *outro* como prolongamento de um desejo de estatuto e poder. Essa lógica corresponde à do “amor narcísico” formulado por Freud, como “complemento libidinal do egoísmo de autopreservação” (Costa 2013: 12).

À semelhança de Emma de Flaubert, cuja insatisfação se liga à discrepância entre o real e o ideal e cujo desejo a conduz ao tédio e à ruína (Leclerc 2013), Ema Paiva adoece quando atinge o seu objetivo sedutor: “Subitamente entregou-se a uma espécie de doença que estava enraizada na insatisfação do seu ser” (Bessa-Luís 2019: 75). A saturação emocional, gerada pela conquista e consequente esvaziamento do desejo, desencadeia uma espiral de desassossego.

O Vesúvio – cenário matricial e de colapso – funciona como palco privilegiado da dramatização de Ema, símbolo de um “absoluto” que simultaneamente seduz e aniquila: “Era sobretudo o impulso para o todo que estava em toda a parte que constituísse o seu cenário” (Bessa-Luís 2019: 240). Assim como Emma de Flaubert sonha com Paris, Ema de *Vale Abraão* projeta-se no espaço como metáfora da transcendência do quotidiano.

O paralelismo entre o Vesúvio (espaço simbólico junto ao rio Douro) e o vulcão real que destruiu Pompeia remete para o duplo valor simbólico: fertilidade e morte. Ema, atraída pelo Vesúvio, é também destruída por ele: “Ela afundou-se rapidamente, arrastada pelo peso das botas que se tinham enchido de água” (Bessa-Luís 2019: 270). Teve o mesmo destino de Emma Bovary que, ao ingerir arsénico, sucumbe ao peso simbólico de todas as ilusões que construiu.

Os restantes amantes – Pedro Dossem, Fortunato – cumprem papéis secundários no teatro íntimo de Ema. Dossem é o agente da espetacularização: “era o seu guia, o seu confidente, o seu *compère*” (Bessa-Luís 2019: 54); Fortunato, por sua vez, surge como substituto instrumental de Osório, evocando não o amor, mas o medo da rejeição. A substituição rápida de parceiros demonstra o vazio afetivo de Ema e o seu medo de estar só.

Por fim, a varanda da casa de Vale Abraão configura-se como ponto de observação e encenação: “É uma demonstração de poder e afectação dos desejos. [...] a varanda onde Goya instala a *Celestina*”<sup>1</sup> (Bessa-Luís 2019:

<sup>1</sup> Alusão intertextual ao quadro de Goya. 1812. “Maja and Celestina”.

57). Tal como Emma Bovary, que se observa e é observada na vitrina social da pequena burguesia provinciana, a Ema duriense mede o seu valor na relação com o olhar alheio.

Ambas as personagens, em contextos distintos, encarnam a falácia de um ideal feminino, desenhado à medida de um imaginário artístico e literário que as seduz, mas que também as condena.

### **3. Estilo narrativo e crítica social: moral, hipocrisia e instituições**

Flaubert é conhecido pela impessoalidade da sua escrita e pelo rigor estilístico. *Le mot juste* rege a construção da narrativa, que se caracteriza por uma ironia subtil e por uma minúcia descritiva que visa a objetividade (Compagnon 1998). O narrador omnisciente mantém uma distância da personagem, mesmo quando mergulha nos seus devaneios: “Elle voulait mourir, et elle voulait vivre à Paris” (Flaubert 2001: 98).

Agustina Bessa-Luís adota um estilo mais digressivo, ensaístico, em que o narrador intervém, comenta, filosofa. A narrativa é densa, rica em aforismos e reflexões que vão muito além da ação diegética. A linguagem serve tanto a narração como a análise psicológica e cultural: “O amor, que para os pobres é como uma ninhada de coelhos, para os ricos é a solidão partilhada com inteligência” (Bessa-Luís 2019: 107).

Flaubert apresenta uma crítica contundente à sociedade burguesa do século XIX, nomeadamente ao casamento, à religião e ao provincianismo. A mediocridade do marido, a hipocrisia do clero e o materialismo da vida provinciana são componentes de um mundo que esmaga Emma: “C'est une chose étrange comme l'absence d'occupations rend l'âme inquisitrice et avide de commérages” (Flaubert 2001: 91).

Agustina, por sua vez, inscreve a sua crítica num Portugal onde a repressão moral e o conformismo social determinam o destino das mulheres. No entanto, fá-lo com um tom menos naturalista e mais simbólico, por vezes irónico, explorando os jogos de poder e os códigos culturais da província. A sua crítica é sofisticada, estilizada, construída por via de personagens que participam do sistema, mas o desmascaram.

A densidade estilística e os modos de crítica social tornam *Vale Abraão* não apenas uma reescrita, mas uma reinterpretação crítica e filosófica de *Madame Bovary*, à luz da realidade portuguesa e da reflexão agustiniana sobre o feminino, o desejo e o destino.

#### **4. Emma e Ema: relações conjugais e extraconjugais como dispositivos de teatralização do desejo**

A construção das personagens Emma Bovary, em *Madame Bovary* e Ema Paiva, em *Vale Abraão*, articula-se através de um movimento de projeção do desejo sobre figuras masculinas que, embora distintas, convergem num mesmo fim: o da ficcionalização da vida amorosa como palco para a encenação do “eu”. Ambas as protagonistas operam com os seus amantes e maridos uma espécie de dramatização subjetiva, onde o amor, mais do que partilha, é instrumento de autoafirmação e desmesura.

O corpo de Emma Bovary é tratado como um objeto desejado e um palco de sedução inconsciente. Ela não tem um controlo pleno sobre o modo como é vista; ela encena-se, mas acredita no papel. O espetáculo do corpo é uma forma de afirmação frustrada, pois depende sempre do olhar do outro (amantes, sociedade).

Em *Vale Abraão*, o corpo de Ema é um dispositivo de poder e teatralização. Ela controla a sua imagem, joga com a sedução como uma encenação lúcida e até cínica. O cenário (o Douro, as casas senhoriais, os eventos sociais) transforma-se em palco da sua performance, mas Ema não é ingénua: tem plena consciência de que essa teatralidade é uma construção, um jogo de aparências, e assume essa ironia como parte do seu poder de sedução. A sua beleza é, desde cedo, associada a uma representação estética idealizada, como se vê na descrição: “Era muito parecida às senhoras de Klimt”<sup>1</sup> (Bessa-Luís 2019: 25). Esta evocação pictórica transporta o leitor para um universo visual marcado pela opulência, pela sensualidade e pelo simbolismo. Nos quadros de Gustav Klimt, especialmente em *O Beijo* e *Judite*, as figuras femininas surgem envoltas em elementos dourados, arabescos e halos que sugerem uma dimensão de sagrado profano, onde o corpo feminino se torna ícone de desejo e de espetáculo. Assim também se apresenta Ema: como corpo-espetáculo, símbolo do desejo que busca saciar-se no outro, mas sem nunca se esgotar. A sua beleza é o primeiro palco da sua performatividade. Esta teatralização do feminino aproxima Ema do arquétipo bovariano. Emma Bovary, após o baile no castelo de La Vaubyessard, é também confrontada com uma imagem de ideal aristocrático e amoroso, de que o duque de Laverdière é emblema: “revenaient d'eux-mêmes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste; il avait vécu

---

<sup>1</sup> Alusão aos quadros de Klimt. 1916. “Dame mit Muff”; Klimt. 1907. “Hygieia”.

à la cour et couché dans le lit des reines!” (Flaubert 2001: 222). A heroína francesa transfigura a experiência mundana em epifania amorosa e histórica e de um amor romântico (Costa<sup>a</sup> 2013: 199-213); da mesma forma, Ema de *Vale Abraão*, ao participar no baile de Jacas, passa a perceber-se como figura digna do grande teatro do mundo.

Esta entrada em cena, contudo, não é feita sem ambiguidades. Tanto Emma como Ema desenvolvem relações conjugais marcadas pela desilusão e pelo deslocamento afetivo. Charles Bovary é um homem simplório, incapaz de acompanhar os ideais românticos da esposa. Ele “n’était point un homme élégant, ce n’était même pas un homme fin” (Flaubert 2001: 87), sendo reduzido ao papel de espectador apático da encenação amorosa de Emma. De modo análogo, Carlos, em *Vale Abraão*, apresenta-se como marido ineficaz no plano emocional e erótico, mas permanece como figura de sustentação social da protagonista. Embora possa procurar companhia noutras mulheres, como Maria Semblano, “não sabia viver sem Ema” (Bessa-Luís 2019: 164). Ambos os maridos são satélites que orbitam um centro feminino em constante combustão.

As relações extraconjogais, longe de serem alternativas viáveis à frustração conjugal, são absorvidas pelas protagonistas como novos atos de uma mesma peça. Os amantes funcionam como instrumentos simbólicos que conferem legitimidade e intensidade às suas fantasias de grandeza. Emma Bovary encontra em Rodolphe e em Léon dois modos de viver o amor como ideal estético e sensorial. No caso de Rodolphe, especialmente, projeta nele o herói romântico: “Elle le comparait à des héros de romans, et la voix même de Léon lui semblait encore plus douce que celle de Rodolphe” (Flaubert 2001: 310). No entanto, a desilusão será sempre inevitável, pois Emma não ama os homens reais, mas as imagens que deles constrói.

De igual forma, Ema Paiva utiliza os seus amantes como extensão do seu próprio narcisismo. Ao referir-se a Fernando Osório, afirma a narradora: “Ema gostava de Osório pelo que ele possuía desses traços cabalísticos da avó [...] de quem se dizia que não deixara descendentes, só deixara herdeiros” (Bessa-Luís 2019: 119). Em outras palavras, o amor da protagonista não se funda no sujeito enquanto pessoa, mas na aura simbólica de que ele é portador. Trata-se de um investimento imaginário em que o objeto é incumbido da função de projeção do *eu* ideal (Costa 2013: 202). Essa lógica reaparece com Fortunato, o criado do Vesúvio, que funciona como substituto momentâneo de Osório:

Foi com uma espécie de ferocidade que Ema se precipitou nos braços de Fortunato [...] conhecendo com ele um misterioso imperativo, não apenas sexual, mas sobretudo um rancor que encontrava evasão (Bessa-Luís 2019: 238).

No caso de Pedro Dossem, a dimensão performativa e social do desejo é ainda mais evidente: “Pedro Dossem era o seu guia, o seu confidente, o seu *compère*, no espetáculo que Ema se dava a si própria” (Bessa-Luís 2019: 54). Este “*compère*” não é apenas um amante, mas o agente e maestro da encenação mundana, aquele que organiza a *mise-en-scène* da feminilidade triunfante. Tal como Emma recorre aos artifícios da moda, da leitura e do consumo para construir a sua persona ideal, também Ema adquire cabeleiras, pestanas postiças, maquilhagem (Bessa-Luís 2019: 69) para encarnar a sedutora, que manipula os códigos de fascinação à sua maneira.

Por fim, é na relação com o espaço que se evidencia a teatralização da existência amorosa. Tal como Emma utiliza a janela para sonhar com mundos distantes, Ema apropria-se da varanda como palco:

Uma coisa Ema apreciava na casa de Vale Abraão: a varanda. [...] Serve para cortejar o mundo e dar prova das condições do indivíduo, comparando-o ao imaginário em que a sociedade cresce e perdura (Bessa-Luís 2019: 57).

A metáfora cénica é total: da mesma forma que o romance é o teatro do desejo, o espaço da casa torna-se o proscénio da sua autoafirmação.

Em síntese, Emma e Ema são figuras que transformam as relações amorosas em mecanismos de auto-espetacularização. Tanto o amor conjugal como os vínculos extraconjogais são consumidos por uma ânsia de absoluto que nunca se cumpre. Emma Bovary vive num conflito entre a nostalgia do passado idealizado e a frustração do presente, com uma constante projeção para um futuro utópico que nunca se concretiza. É uma figura trágica, pois o tempo é sempre a promessa adiada. Ema Paiva não espera um futuro redentor. Ela habita um tempo suspenso, quase mítico, onde a vida é uma sequência de imagens e representações, não um percurso de redenção ou tragédia. A sua rebeldia é subtil: Ema aceita o vazio, mas transforma-o em espaço de autoafirmação estética.

**Quadro 1 – Síntese das Diferenças entre Ema e Emma**

<b>Emma Bovary (Flaubert)</b>	<b>Ema Paiva (Agustina Bessa-Luís)</b>
Bovarismo ingênuo, iludido pela literatura sentimental	Bovarismo lúcido, consciente do espetáculo e do simulacro
Desejo projetado nos outros como fuga da mediocridade	Desejo como construção performativa do eu
Corpo como palco inconsciente do desejo alheio	Corpo como encenação deliberada de poder
Trágica, presa ao ideal inatingível	Ambígua, irônica, joga com a vacuidade do mundo

A transfiguração do bovarismo de Emma Bovary para Ema Paiva em *Vale Abraão* evidencia uma deslocação do sujeito feminino da ilusão romântica para a consciência do espetáculo. Em Flaubert, Emma encarna a heroína da insatisfação, prisioneira de uma memória literária que a impede de viver o real. Emma sonha com a transcendência do amor e do luxo, mas a sua identidade esvai-se na frustração, num bovarismo trágico, onde o desejo é sempre projetado e nuncapropriado. De modo diferente, Ema Paiva, de *Vale Abraão*, reflete um sujeito que, ciente do vazio das promessas românticas, transforma o bovarismo em estética do simulacro: Ema sabe que o mundo é imagem e joga com essa teatralidade como afirmação de poder. Esta perspectiva dialoga com a análise de Rita Felski, que, em *The Gender of Modernity* (1995: 112-115), reconhece nas figuras femininas modernas uma duplidade entre a vítima da cultura do espetáculo e a mulher que subverte essa cultura pela performatividade da sua presença. Ema Cardeano Paiva não sofre o bovarismo, ela encena-o; não sonha com o absoluto, mas reinventa-se na fluidez da representação social, convertendo o olhar do outro num espelho do seu domínio estético. Assim, Agustina reconstrói a herança de Flaubert numa chave pós-moderna, onde o feminino emerge como sujeito crítico do próprio desejo. Em comum, ambas caminham rumo ao abismo, como atrizes de uma peça sem aplausos, num palco que se confunde com o abismo da própria subjetividade.

## **5. A morte de Emma e Ema como clímax da sua trajetória de autoficção amorosa e ruína subjetiva**

A trajetória de Ema e Emma culmina num final trágico, que se apresenta como consequência inevitável da lógica autoficcional que ambas constroem em torno do amor e do desejo. A morte, nesses casos, não é apenas um

desfecho narrativo, mas o limite último da encenação de si – a cena final de uma peça em que a protagonista se consome na própria ilusão.

Emma Bovary, depois da ruína económica, do abandono dos amantes e da desilusão com a promessa amorosa, vê-se confrontada com o colapso da sua fantasia vital. A sua morte por envenenamento com arsénico, narrada com uma crueza realista e quase clínica, é o momento em que a encenação do desejo cede lugar à verdade do corpo. A teatralidade do sofrimento torna-se insustentável: “Elle ouvrit la bouche comme pour parler; aucun son n'en sortit. Une convulsion la plia en deux sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existant plus” (Flaubert 2001: 404).

O corpo de Emma torna-se, então, ruína simbólica do seu projeto estético-afetivo, metáfora do fracasso de um ideal romântico irrealizável no mundo burguês.

Ema Cardeano Paiva, por sua vez, confronta-se com uma morte que, embora não descrita de forma explícita no romance de Agustina Bessa-Luís, é simbolicamente anunciada pela solidão e pelo apagamento do desejo. No desfecho de *Vale Abraão*, a personagem morre afogada no rio Douro, numa cena que dialoga intertextualmente com a morte de Emma Bovary no hipertexto flaubertiano. A diferença reside no modo como Agustina reinscreve esse destino: enquanto a heroína de Flaubert escolhe o suicídio pelo envenenamento, em Agustina a morte ocorre no espaço simbólico do Douro, profundamente enraizado na identidade da protagonista e no imaginário português. O afogamento pode ser lido como absorção pela natureza e pelo território, mas também como retorno às origens – metáfora de dissolução, de silêncio e de reencontro com uma dimensão ancestral. A morte de Carlos, que sucede ao colapso dos vínculos familiares, intensifica esse vazio, deixando Ema isolada no centro de uma cena despojada de sentido. A espetacularização do *eu*, que antes se alimentava de público – amantes, marido, sociedade –, esvazia-se. A sua condição de “atriz do mundo” torna-se insustentável no silêncio do fim. Como observa a narradora: “Agora não havia ninguém, e Ema olhava-se ao espelho sem se reconhecer, como se a sua vida tivesse sido um ensaio para um papel que nunca chegou a desempenhar” (Bessa-Luís 2019: 319).

A morte surge, assim, como o culminar do bovarismo que orienta a vida de ambas. Num caso, temos a dramatização extrema do fracasso; no outro, a recusa final da cena. A morte torna-se o último ato de um percurso de incessante busca de um amor absoluto, que nenhuma realidade humana foi capaz de satisfazer. Ambas as personagens se confrontam, no fim, com o

vazio que há por detrás da máscara: a ausência de sentido quando já não há público, nem palco, nem enredo.

Conforme sintetiza Nathalie Piégay-Gros, “le bovarysme, c'est la maladie de l'imaginaire insatisfait, le désir d'autre chose que ce qui est, la recherche d'un ailleurs que la vie déçoit toujours” (Piégay-Gros 2007: 91).

Tanto Emma como Ema vivem presas a esse “desejo de outra coisa” e, por isso, morrem como figuras trágicas de um mundo em que o amor não salva, apenas promete.

## Conclusão

A leitura comparativa de *Madame Bovary* e *Vale Abraão* permite observar a persistência e transformação do bovarismo enquanto figuração literária do mal-estar pós-moderno. Tanto Emma como Ema protagonizam um imaginário construído em torno do desejo insaciável, da teatralização do amor e da recusa da banalidade quotidiana. Contudo, em cada uma, o bovarismo adquire configurações singulares. Emma encarna a forma clássica dessa inquietação: uma mulher que, alimentada por modelos românticos e aristocráticos, tenta habitar um mundo superior ao que lhe é dado, sem nunca o alcançar. Ema de *Vale Abraão* representa uma forma mais autónoma da mesma pulsão: em vez de ser absorvida pela fantasia romântica, apropria-se dela como artifício e espetáculo, manipulando afetos e identidades em função da sua encenação pessoal.

Esta reconfiguração simbólica revela-se numa tensão entre transcendência e simulação. Enquanto Emma procura, até ao fim, um amor absoluto que dê sentido à vida – ainda que o preço seja a morte –, Ema aceita a precariedade do sentido e transforma o desejo numa sucessão de jogos performativos. No entanto, ambas convergem no vazio final: a primeira sucumbe tragicamente à faléncia do seu ideal; a segunda definhá num silêncio que revela a futilidade de um papel que já não tem público. Em ambas, a vida torna-se insustentável quando a ilusão deixa de operar como eixo simbólico da existência.

O bovarismo, nestas duas figuras, não é apenas a doença do sonho frustrado, mas a metáfora de um mal-estar mais profundo: a dificuldade de fundar o sentido da vida num mundo onde o desejo, em vez de plenitude, gera dispersão e ruína. A aspiração ao “absoluto”, à singularidade amorosa, ao desvio da norma, culmina inevitavelmente numa experiência de exaustão subjetiva.

Resta dizer, em suma, que as obras *Madame Bovary* e *Vale Abraão* não apenas dialogam, mas complementam-se: uma expõe a origem do mito, a outra a sua atualização e fragmentação. Juntas, testemunham a trajetória literária do feminino inquieto, entre a ilusão romântica e o niilismo da modernidade.

## Referências bibliográficas e eletrónicas

- Almeida, Teresa. 2011. “O Bovarismo e as suas ramificações literárias”. *Revista de Estudos Literários*, nº 2, 2011: 7.
- Bulger, Laura F. 1994. “Configurações e transfigurações em *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís”. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 131: 178-190. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.6718&org=I&orgp=131>
- Caldas, Tatiana A. S. 2011. “Figurações do feminino em Agustina Bessa-Luís”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 31, n. 46, p. 33-62, dez. 2011. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6462>.
- Compagnon, Antoine. 1998. *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.
- Bessa-Luís, Agustina. 2019. *Vale Abraão*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Costa, A. M. 2013. *A noção de amor em Freud*. São Paulo: Escuta.
- Costa, Maria José. 2013<sup>a</sup>. “As Representações do Amor Romântico em *Madame Bovary*”. *Cadernos de Literatura Comparada*, 28: 199-213.
- Dung, Xuan Bui. 2022. The role of absolute spirit in Hegel’s philosophy. In: *Synesis* (pp.195-210) Disponível em: <https://seer.ucp.br/seer/index.php/synthesis/article/view/2268/3308> (consultado a 1 de maio de 2025).
- Felski, Rita. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press,
- Flaubert, G. 2001. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard.
- Gaultier, Jules de. 1892. *Le Bovarysme: La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Paris: Mercure de France.
- Goya. 1812. “May a and Celestina”. In: *Pinterest*. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/296111744223800487/> (consultado a 26 de maio de 2025)
- Guimarães, Fernando. 1994. *Literatura e Modernidade em Portugal*. Lisboa: Vega.
- Klimt. 1916. “Dame mit Muff”. In: *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/301952350001910478/> (consultado a 26 de maio de 2025).
- Klimt. 1907. “Hygieia” In: *Pinterest*. Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/615515474094817342/> (consultado a 26 de maio de 2025).
- Leclerc, Yvan. 2013. *Flaubert: Une manière spéciale de vivre*. Paris: Gallimard.

- Lipovetsky, Gilles. 2004. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset.
- Lourenço, Eduardo. 1974. *Tempo e poesia*. Lisboa: Moraes Editores.
- Piégay-Gros, Nathalie. 2007. *Le bovarysme*. Paris: Ellipses.
- Rancière, Jacques. 1998. *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette.
- Rodrigues, Osvaldino Marra. 2010. “O platonismo de Hegel: O absoluto” In: *Claridades, Revista de Filosofia*. Universidade de Málaga: 133-150.
- Rousset, J. 1962. *Forme et signification: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: Librairie José Corti.

## **EMIGRANTES DE FERREIRA DE CASTRO: CONTRIBUTOS PARA UMA ANÁLISE LITERÁRIA E PSICOSSOCIAL**

*Margarida Silva Rodrigues (UP)*

### **ABSTRACT**

Almost a hundred years after the publication of the novel *Emigrantes*, by Ferreira de Castro, which was a huge national and international success, the theme of emigration, which serves as its basis, is once again on the agenda, a fact that attests to the universal and timeless nature of the theme and justifies, to a certain extent, this brief study that aims to contribute to its literary and psychosocial analysis. Connections will be established between history and fiction that interact with each other, between the personal testimony, given by the protagonist who gives voice to the experience lived by the author himself, and the collective testimony, giving voice to all those who emigrated at the same time and with whom Ferreira de Castro would have lived. Emigration is perceived as a consequence of the dehumanization and misgovernance of societies and countries and exposes poverty as human degradation. Ferreira de Castro condemns the exploitation of man by man and exposes the fragility, fatality and destiny of the poor who seem destined to suffering and pain, from birth. Through the description of a *horribilis* picture, Ferreira de Castro in *Emigrantes* mobilizes the reader for solidarity, justice and social equity, which makes this novel assume a reforming and humanizing mission, its social commitment being relevant, and it can be framed at the forefront of neorealism.

**Keywords:** Ferreira de Castro; Emigration; Novel; Neorealism.

### **RESUMO**

Quase cem anos volvidos desde a publicação do romance *Emigrantes*, de Ferreira de Castro, de enorme sucesso nacional e internacional, a temática da emigração, que lhe serve de base, volta a estar na ordem do dia, facto que atesta o carácter universal e intemporal do tema e justifica, em certa medida, este breve estudo que tem como objetivo contribuir para a sua análise literária e psicosocial.

Estabelecer-se-ão conexões entre a história e a ficção que interagem entre si, entre o testemunho pessoal, dado pelo protagonista que dá voz à experiência vivida pelo próprio autor, e o testemunho coletivo, dando voz a todos aqueles que emigraram na mesma época e com os quais Ferreira de Castro terá convivido.

A emigração é percecionada como consequência da desumanização e do desgoverno das sociedades e dos países e expõe a pobreza enquanto degradação humana.

Ferreira de Castro condena a exploração do homem pelo homem e desnuda a fragilidade, a fatalidade e o destino dos pobres que parece determinado ao sofrimento e à dor, desde a nascença. Através da descrição de um quadro *horribilis*, Ferreira de Castro em “Emigrantes” mobiliza o leitor para a solidariedade, justiça e equidade social, o que faz com que este romance assuma uma missão reformadora e humanizadora sendo relevante o seu compromisso social, podendo ser enquadrado na vanguarda do neorrealismo.

Palavras-chave: Ferreira de Castro; Emigração; Romance; Neorrealismo.

Recebido em 12 de fevereiro de 2025

Aceite em 23 de novembro de 2025

DOI: 10.58155/revistadeletras.v2i3.590

“Biógrafos que somos das personagens que não têm lugar no Mundo, imprimimos neste livro despretensiosa história de homens que, sujeitos a todas as vicissitudes provenientes da sua própria condição, transitam de uma banda a outra dos oceanos, na mira de poderem também, um dia, saborear aqueles frutos de oiro que outros homens, muitas vezes sem esforço de maior, colhem às mãos cheias”. (Castro 1959: 284)

## **Introdução**

Ferreira de Castro é um escritor consagrado, com obra vasta e profusamente estudada. No entanto, cremos que a investigação e crítica literária está longe de estar esgotada, pelo que importa continuar a analisar e a interpretar, tendo em conta a sua produção e receção. Essa é a razão principal que fundamenta o presente estudo.

A partir da análise do romance *Emigrantes*, refletiremos sobre a forma como este representa e expressa as vivências pessoais de Ferreira de Castro, transformadas em ficção, interpretando a obra *per se* sem, contudo, descurar o contexto social, económico e político da época em que foi produzida e a receção e projeção que teve e continua a ter.

É também objetivo do presente estudo trazer para a ordem do dia a problemática da emigração, que hoje, como há cem anos atrás, continua a gerar dramas e flagelos de difícil resolução, quer motivados pela ambição de melhores condições de vida, quer motivados pelos êxodos a que assistimos a nível global decorrentes de crises políticas e de guerras. Esta temática, a da emigração, consta na História da Literatura, talvez com maior incidência a partir do séc. XIX, e a sua atualidade e constante renovação, justificam o interesse do seu estudo.

### **1. O autor Ferreira de Castro**

José Maria Ferreira de Castro nasceu em 1898, em Salgueiros, freguesia de Ossela, concelho de Oliveira de Azeméis e faleceu a 29 de junho de 1974, no hospital, no Porto, vítima de um acidente vascular cerebral. Oriundo de uma família de camponeses, ficou órfão de pai com apenas oito anos de idade e aos doze emigrou para o Brasil. Durante quatro anos trabalhou no seringal, na Amazónia, e aos dezasseis regressou a Belém do Pará. Sofreu

várias privações e humilhações, chegando a passar fome. Publicou os seus primeiros livros no Brasil, o romance *Criminoso por ambição* e a peça *Alma Lusitana*. Depois de nove anos no Brasil, Ferreira de Castro decidiu regressar a Portugal, o que aconteceu em setembro de 1919. Com vinte e um anos, passou algum tempo com a família e instalou-se em Lisboa, para se poder dedicar ao jornalismo e às letras.

Apesar de ter sempre vivido com dificuldades, publicou várias obras, entre as quais *Emigrantes*, em 1928, de enorme sucesso nacional e internacional, que, a par com a obra *A selva*, o consagrou como escritor universal, traduzido em várias línguas. Foi candidato, com Jorge Amado, a Prémio Nobel de Literatura, em 1968.

Ferreira de Castro é um escritor realista, podendo ser considerado precursor, em certa medida, do Neorrealismo, e as suas obras têm um forte pendor autobiográfico, por trazerem para a ficção as suas experiências e vivências pessoais transpostas para o coletivo, dado representarem dilemas existenciais do ser humano e temas universais como a luta pela sobrevivência, a exploração do homem pelo homem, a ambição, a solidão, a humilhação, a mentira, o logro, a escravatura e o fascínio pela riqueza.

Ferreira de Castro é um autor que, vindo da influência romântica, ultrapassa o Realismo e se coloca na senda do Neorrealismo que, na opinião de Mário Sacramento, é “um movimento ideológico e estético que exprimiu e exprime a incidência cultural dum processo histórico económico-sociopolítico cujas raízes mergulham no século XIX, mas têm [...] um marco indiciário: o ano de 1920” (Sacramento 1985: 23).

Parece-nos impossível a tarefa de classificar Ferreira de Castro como arauto de um único movimento literário – Realismo, e consideramos clara e justa a associação ao Neorrealismo na medida em que o romancista sempre considerou a Literatura como expressão artística movida por uma primeira missão: mover e transformar a sociedade, em linha com o que Alexandre Pinheiro Torres defende: “É real o compromisso do escritor com a sociedade, e sua obra é um instrumento transformador, na medida em que pode contribuir para a formação da consciência social” (Torres 1977: 33).

É igualmente Roberto Nobre que, referindo-se a *Emigrantes* o afirma:

“Naquele primeiro romance, estava o emigrante português, como paradigma do emigrante humilde de todo o mundo. Era o Neo-Realismo, embora então ainda assim não estivesse crismado. [...] coube a Ferreira de Castro o papel de pioneiro, aquela gloriosa oportunidade do escritor que chegou na época porque soube antevê-la” (Nobre 1966: 13).

Em consonância com o referido, defendemos que Ferreira de Castro marcou a literatura portuguesa do século XX e deu início a uma reforma indelével da criação literária, no romance, pela originalidade da temática da emigração, pelo realismo da ficção e pelo compromisso social, aspectos que explicam a criação de um novo paradigma literário – o romance social de pendor neorrealista.

## 2. A obra *Emigrantes*

O romance *Emigrantes* de Ferreira de Castro foi publicado em 1928, retrata a vida dos que, em busca de melhores condições de vida, viajam para o Brasil, na ânsia de enriquecerem; tendo por base a experiência pessoal do próprio autor enquanto emigrante. A obra teve um enorme sucesso, tendo consagrado Ferreira de Castro como escritor universal, em conjunto com o romance *A selva*.

*Emigrantes* retrata o processo da emigração e regista, principalmente, o drama pessoal, mas também o fenómeno da emigração do ponto de vista social.

## 3. A ficção e a história

Na obra em estudo, constatamos uma interdependência entre a ficção e a história, na medida em que estas surgem simultaneamente como um relato, um registo e um testemunho histórico, ainda que subjetivo e pessoal. O autor, com o seu *modus faciendi* que lhe é próprio, retrata a emigração enquanto acontecimento histórico e real, circunscrito num determinado espaço e tempo. Fá-lo de forma ficcionada, transformando a emigração numa espécie de fenómeno inerente à condição humana, quase como se tratasse de uma tradição e de uma lenda, tal é o poder de atração que exerce sobre o homem e que ultrapassa o inteligível, explicando-se apenas no domínio do psíquico e do lendário: “O ouro do Brasil fazia parte da tradição e tinha o prestígio duma lenda entre os espíritos rudes e simples” (Castro 1959: 298).

O resultado desta fusão entre a história oficial e a história ficcionada, entre a história coletiva e a individual, é uma ucronia na ficção historiográfica portuguesa, moderna, pós-moderna e contemporânea, explicada pelo facto deste escritor encarar a Literatura como um projeto de transformação social, assente na história-memória.

O escritor defende que “o problema da emigração não é, porém, um

problema-causa, mas consequência de outro mais vasto e mais profundo” (Castro 1959: 284), e abre caminho à reflexão da problemática, desculpabilizando os países de destino da emigração, até porque, na sua opinião, a sua organização social é “constituída, em muitos casos, por nobres senhores ignorantes que a Europa exporta diariamente” (Castro 1959: 285). Atribui responsabilidades aos países de origem que não criam condições de justiça social para evitar que famílias tenham de sair do seu país: “lares inteiros que se deslocavam, famintos de pão e de futuro” (Castro 1959: 351).

Ao dar voz aos emigrantes, o autor traz o tema da emigração para a ordem do dia e obriga à reflexão sobre as causas, maioritariamente da responsabilidade dos países de origem que falham na missão de governabilidade, justiça e equidade social, ao mesmo tempo que mobilizam para a diminuição da mesma, mostrando o seu lado negro. A figura da emigração surge associada à exploração, à desgraça, ao logro, à mentira, à corrupção, à degradação física e psicológica, ao sofrimento, ao sacrifício vãos e à perda irreparável da vida humana.

#### 4. As personagens

Em *Emigrantes*, constatamos a originalidade na escolha das personagens, vanguardista e, até certa medida, inédita, tendo em conta que os emigrantes seriam considerados até então figuras menores e pouco dignas para assumirem o protagonismo numa obra literária.

O autor transpõe para a ficção o testemunho histórico-documental dos pobres emigrantes, “personagens que não têm lugar no Mundo” (Castro 1959: 284) e que, por sua mão, saem da esfera do anonimato para reproduzir e dar voz, no coletivo, a todos aqueles que sofreram as angústias e os dilemas existenciais, morais e sociais do seu tempo.

Assim, em *Emigrantes* a ação/drama desenrola-se em torno dos “rudes, mazorros, primários” (Castro 1959: 285); “humildes, apagados, submissos, do berço ao túmulo” (Castro 1959: 283). Os protagonistas são caracterizados indiretamente, em oposição aos ricos e rendeiros, estratégia que poderá ser explicada pelo facto de os autores verem na Literatura a possibilidade de criar um projeto interventivo, transformador e reformador da sociedade, denunciando a desigualdade de oportunidades e a injustiça social, recriminando o fosso que separa os ricos e os pobres, e a exploração destes por aqueles.

Em *Emigrantes*, o autor conduz o leitor a um certo desprezo pelos

ricos e rendeiros e a uma certa admiração pela vida de dor e de sacrifício dos pobres, o que tende a parecer justificar a ambição dos pobres pelo não merecimento dos bens dos ricos, que deixam as terras ao abandono e não cuidam delas: “Até parecia injustiça de Deus que aqueles campos tão férteis, tão vastos, estivessem quase ao abandono, porque o senhor Esteves, sendo rico, morava na vila, nunca vinha ali e o rendeiro, velho e sovina, preferia deixar a terra sem cultivo a pagar a alguém que o auxiliasse” (Castro 1959: 289-290).

## 5. O tempo e o espaço

Como já tivemos oportunidade de referir, nesta obra, a história e a memória cruzam-se e misturam-se de tal maneira que deixam ressonâncias ao nível da narratologia, designadamente nas categorias do tempo e do espaço que surgem intimamente ligadas entre si. Evidenciam-se claramente três marcos temporais/espaços que são determinantes: o antes da partida, o período em que decorreu a emigração e o regresso, a que correspondem à aldeia natal, à estadia no país estrangeiro e ao regresso ao país de origem. Estes momentos da história/memória são-nos apresentados sempre com focalização psicológica, centrada nos estados de alma e nos sentimentos dos protagonistas, aos quais associamos, por ordem cronologicamente ascendente, à inocência, à felicidade, à insatisfação, à ambição, à mentira, à solidão, à desilusão, à resignação e ao sofrimento/dor. Este, *grosso modo*, é o percurso de vida dos emigrantes e, em geral, corresponde à condição existencial do ser humano, numa luta constante, moldada pelo fator “mudança”, à qual o leitor se identifica.

Criamos empatia com Manuel da Bouça quando este “[...] recordava o tempo da infância, já distante, em que vasculhava veigas e montes à busca de ninhos, só pelo prazer de os descobrir e disso se vangloriar ante o rapaz do lugarejo” (Castro 1959: 288), e quando eram “felizes tempos esses em que pastoreava a cabra pelas barrocas, roubava maçãs na quinta do Almeida e seguia, na Primavera, o voo dos pássaros de ramo em ramo!” (Castro 1959: 288). Assistimos à mudança da percepção que Manuel da Bouça tem da sua aldeia natal, movido pela ambição e pelo desejo de emigrar: “Nunca o lugarejo lhe parecera tão miserável, tão digno de dó e sobranceiro olhar” (Castro 1959: 292). Lemos o presságio dado por Ferreira de Castro na descrição humanizadora da paisagem que parece querer alertar o protagonista:

“Mas, quando Manuel da Bouça se aproximava da falda, os seus olhos encontravam, por cima dos eucaliptos miúdos que formavam rebanho na cauda dos velhos pinheiros, mais largueza de panorama. Agora, tudo dir-se-ia leve, suspenso, atento para um ensaio de transformismo geral. Havia um silêncio frio, que isolava, que tornava distinto o grito de cada ave” (Castro 1959: 307).

Em *Emigrantes*, assiste-se também à sobreposição de espaços e de períodos temporais, em que sobre uns se evocam outros, de cariz psicológico:

“Pouco a pouco, na paisagem tropical sobrepõe-se, para os olhos de Manuel da Bouça, a paisagem da sua terra – da sua aldeia esquecida num recanto de Portugal. E surgiam moinhos revestidos de heras, entre verdes amieiros, numa volta do Caima. Os cafeeiros iam-se transformando em giestas e as «ruas» do cafezal em ínvios caminhos, caminhos que guardavam em cada curva uma recordação da infância, uma saudade da adolescência: o primeiro diálogo de um namoro, o assalto ao pomar do Serrado, o jogo do botão com o filho do Pisco...” (Castro 1959: 442)

## **6. A denúncia da pobreza como causa da emigração**

Em *Emigrantes*, Ferreira de Castro refere-se aos protagonistas chamando-os de “rebanho” indistinto, pobre, obediente, resignado, a ser conduzido para outro continente, a bordo do Darro, formando “o êxodo, pobres de tudo, mas pejados de visões doiradas, rodando, rodando até o mar e deixando atrás de si o tojo crescer em solo que daria pão, para irem fecundar a terra feiticeira” (Castro 1959: 299).

Através da caracterização que é feita, o romancista denuncia a pobreza, a falta de instrução e de cultura dos camponeses que vivem em situações de extrema dificuldade, nas aldeias do Norte e do interior português, tendo como exemplo a sua própria experiência e percurso de vida, identificando-se a si mesmo e convidando o leitor a identificar-se e a solidarizar-se com as famílias portuguesas de emigrantes: “eles, de sapatorras, calças acastanhadas e jaleco de rústicas linhas; elas, de saias mui rodadas e escuras, lenço cabeça, umas de blusa pintalgada, outras enrodilhadas num xaile – e os filhos num novelo de trapos, quase confundidos com a bagagem” (Castro 1959: 365), chamando à atenção para o ruralismo das personagens que se manifesta mesmo em terras estrangeiras: “O ruralismo de Manuel da Bouça extasiava-se ante as largas faixas entrançadas que transportavam automaticamente sacos de café para os navios ali atracados” (Castro 1959: 375) e que antevê, à priori, a impossibilidade de concretização do sonho.

O escritor aborda o fenômeno da emigração como um logro e uma ilusão, perpetrada por homens que enganam outros homens, a custo de dinheiro. Também aí a pobreza, a falta de instrução e de cultura, a par com a ingenuidade, são apontadas como razões pelas quais os emigrantes “só ainda iludidos por outros homens, que os exploram na sua própria terra, afirmam à ingenuidade deles que, mesmo assim rudes, mazorros, primários, encontrarão, neste e naquele trecho do Globo, fabulosas riquezas” (Castro 1959: 285).

## 7. A ambição ingénua e o materialismo

A emigração é representada também como consequência da ambição ingénua do homem que deixa de valorizar o pouco que tem para sonhar com o muito que lhe é impossível alcançar:

“[...] os olhos de Manuel da Bouça já não podiam ver, com alegria, os campos que se estendiam, planos, bem regados, até próximo da igreja velha. Possuí-los, ser seu dono, semear e colher o milho que aloirava aos primeiros calores fortes e, no Inverno, a erva dos lameiros, que formava tapetes sempre húmidos, era o seu único sonho, a grande aspiração da sua vida” (Castro 1959: 289).

O camponês idealiza, assim, cenários e miragens que o levam à decisão de emigrar, porque percebe que “sem sair dali, sem procurar fortuna noutras terras, jamais conseguiria realizar a ambição” (Castro 1959: 289) e porque “o dinheiro brasileiro é que era dinheiro forte” (Castro 1959: 291). Os pobres ambicionam ter uma vida igual à dos ricos: “[...] mordidas as almas por compreensíveis ambições, querem também viver, querem também usufruir regalias iguais às que desfrutam os homens privilegiados. E deslocam-se, e emigram [...] em busca do seu pão” (Castro 1959: 283).

É também à ambição humana que Ferreira de Castro atribui a culpa por diariamente atravessarem o oceano “carregamentos de carne humana, escravos não de implacável senhor, como os de outrora, mas de uma ambição que era mais implacável ainda” (Castro 1959: 352). Contudo, como bem depreendemos de Ferreira de Castro, a ambição ingénua advém da falta de condições dos camponeses, situação que se mantém ao longo do tempo e que, segundo Ferreira de Castro “Se tivéssemos culpas a estabelecer, à Europa as debitáriamos em primeiro lugar” (Castro 1959: 285).

Ora, é esta aparente aceitação da pobreza dos camponeses “gente que trabalhava sem futuro compensador, que trabalhava até à morte, órfã de

todo o conforto, como se o seu destino fosse apenas para a miséria” (Castro 1959: 303), a aparente normalização da clivagem entre ricos e pobres e a aceitação da emigração dos pobres, que durante dezenas de anos tentaram a sua sorte em terras estrangeiras, como um mal necessário, que faz com que o leitor se insurge e se mobilize para reformar a sociedade, cumprindo com a intencionalidade da obra e o carácter reformador da mesma. O escritor obriga-nos, de certa maneira, a tomarmos uma posição face à problemática da emigração: ou estamos com os pobres e lutamos para que tenham melhores condições de vida, ou estamos com os ricos e legitimamos a necessidade e a utilidade da pobreza para manter a ordem social estratificada.

## **8. O sonho americano e a quimera**

No seguimento do que acabámos de defender, a respeito da ambição, esta surge indelevelmente associada ao sonho americano, em *Emigrantes* chamado de “sonho doirado” (Castro 1959: 352) e “aurífera miragem” (Castro 1959: 391), tal é o poder encantatório que a palavra Brasil possui: “palavra mágica, o Brasil exercia ali um perene sortilégio e só a sua evocação era motivo de visões esplendorosas, de opulências deslumbrantes e vidas liberadas” (Castro 1959: 298), poder encantatório que parecia estar encubado desde várias gerações: “aquela ideia residia dentro do peito de cada homem e era gorgulho implacável até nos sentimentos dos mais agarrados ao terrunho. Vinha já dos bisavós, de mais longe ainda; coisa que se herdava e legava, arrastando-se pela vida fora como um peso inquietante” (Castro 1959: 298).

A emigração exerce um fascínio irracional, comparável à cegueira: “Quase todos caminhavam cegamente, fascinados pela resplendência transoceânica do imã; era o mistério, o prestígio do longínquo, a fuga às garras de uma laboriosa miséria” (Castro 1959: 352). Apesar de todo o encantamento, a emigração suscitava também temor pelo desconhecido, num misto de sentimentos contraditórios, como narra o romancista: “como todo o encantamento, amedrontava ao mesmo tempo que atraía” (Castro 1959: 298). O sentimento de medo acaba por ser vencido pela coragem e pelo orgulho social: “mas ele ia provar que não era como os outros; que era capaz de cumprir tudo quanto dizia” (Castro 1959: 292).

## **9. A despedida e a viagem**

O momento da despedida é um momento conturbado, porque constitui um abandono voluntário e, ainda que impelido pelo sonho e pela ambição,

permanece sempre assombrado pelo apego à família, à casa e ao lugar, e pela incerteza de regressar: “E ele, estarrecido, quedou-se a contemplar, a despedir-se de tudo, apatetadamente. A própria casa, apesar de caiadinho de fresco, parecia-lhe triste, trespassada pela mesma amargura que descia da Felgueira e vinha estender-se por todo o vale” (Castro 1959: 334).

Também a viagem é narrada de forma a que o leitor a sinta como uma espécie de *locus horrendus*, em jeito de prenúncio e de preparação para o *pathos* que lhe segue, em terras alheias. O romancista, na narração da viagem, destaca as péssimas condições do barco, a sobrelotação dos ocupantes, a pobreza dos mesmos, as doenças a bordo, a falta de higiene e a promiscuidade a bordo, criando um cenário de miséria e degradação do ser humano, predestinado a um destino em tudo desfavorável e ditado à nascença.

## 10. O medo e o fascínio pelo desconhecido

Superar o medo é, na maioria das vezes, por si só, um facto digno de louvor, na medida em que é um dos sentimentos que suscita maior terror e mais condiciona a vida do ser humano. O autor eleva os emigrantes quase à categoria de herói, na medida em que estes mostram ser capazes de superar os desafios e o medo com que se deparam, colocando as suas vidas nas mãos do acaso, da sorte e do destino, tomando consciência da sua pequenez e insignificância, perante um mundo tão vasto e desconhecido: “cada vez mais humildes e amarfanhados pelo ambiente desconhecido” (Castro 1959: 349).

A emigração é agora sentida do ponto de vista do desenraizamento familiar, da desintegração do meio social, da negação do conhecido e da ausência de perspetiva e da incerteza do futuro, chegando, a nosso entender, a atingir o *clímax* e o sublime, porque comparável ao vazio:

“Agora, ao desligar-se do navio, ao abandonar a móvel ponte transatlântica, Manuel da Bouça sentia uma comoção angustiosa, como que a suspensão de todos os sentidos. Dera-se, dentro do seu peito, uma síncope inexplicável; criara-se, de súbito, um vácuo – um vácuo que era, simultaneamente, expectativa, alvoroço e medo” (Castro 1959: 375).

E, de forma totalmente inusitada e, talvez, tremendamente honesta e fidedigna, resolve esta situação terrífica – um verdadeiro drama existencial – com uma cena totalmente banal, relembrando o valor da vida rural e campesina que fora desprezada: “E foram precisamente os porcos, grunhindo na pocilga e assomando às tabuas o focinho redondo, escuro e voraz, que

deram a Manuel da Bouça a certeza de que não se encontrava num mundo completamente diferente daquele que seus olhos estavam habituados a contemplar” (Castro 1959: 404).

## 11. A exploração do trabalho

O protagonista emigra à procura de melhores condições de vida, para acumular riqueza com o seu trabalho, valorizado e bem pago, tal como lhe fora prometido “O Brasil é um grande país. Lá sabe-se apreciar o trabalho de um homem” (Castro 1959: 311), seguindo a máxima de que “quem trabalha, quem é cumpridor dos seus deveres, sempre alcança o que deseja” (Castro 1959: 386), logo, enriquece, isto porque “a vida é de quem trabalha!” (Castro 1959: 386) e, porque “um homem que trabalha nunca morre de fome” (Castro 1959: 290).

Como constatamos, as referências positivas ao “trabalho”, através da utilização de frases e enunciados sentenciais, acabam por ser subvertidas. Percebe-se o tom irónico e reivindicativo do romancista que transforma um discurso aparentemente positivo num discurso ironicamente sarcástico, pois, na prática, assistimos a um Manuel da Bouça que experienciava exatamente o contrário do que seria expectável, se assumirmos a máxima como verdade absoluta e universal. Este discurso denuncia, logo à partida, o absurdo e a injustiça que é a vida, pois Manuel Bouça percebe que a felicidade e a riqueza não provêm da força do trabalho nem do mérito. Os ricos são-no porque já nasceram ricos, porque enganaram, roubaram ou porque exploraram o trabalho dos outros: “o patrão tem a mania de fazer trabalhar os outros. Por sua vontade, todos trabalhavam de dia e de noite e só quando rebentassem é que ele estaria satisfeito” (Castro 1959: 388).

Esta consciência de injustiça social e de falta de valorização do trabalho é despoletada por Ferreira de Castro que acaba por incitar o leitor a indagar e a refletir sobre o tema, acompanhando os seguintes pensamentos: “Se ali não havia fartura de dinheiro para os pobres, onde é que a havia? Como é que muitos enriqueciam em toda a parte do Mundo? Não era, decerto, com as jornas que um homem ganhava em Portugal, nem com as que ia ganhar ali que se levantava cabeça...” (Castro 1959: 393).

Mais uma vez se expõe e critica a exploração do homem pelo homem e a clivagem social entre os ricos e os pobres: “Mas as facilidades prometidas ao longe traduziam-se, ali, num trabalho rude, sem horário, sem proteção, porque o coronel proprietário queria enriquecer depressa e sabia que, quanto

mais os outros labutassem para ele, maiores caudais arrecadaria” (Castro 1959: 392). O fazendeiro era o “senhor absoluto da terra, à vontade inflexível do qual tudo se curvava, servilmente” (Castro 1959: 433).

Contrariamente ao que seria de esperar, “Anda um homem a labutar toda a vida, para no fim...” (Castro 1959: 448). O autor evidencia o irónico/trágico da situação, quando refere que Manuel da Bouça trabalhara como um negro, poupara como um judeu e só teve dinheiro fruto de um roubo perpetrado a um morto.

## 12. A desilusão e a resignação

Esta descrença na força do trabalho e na justiça social levam a uma profunda desilusão: “Só faz dinheiro quem tem dinheiro. A gente espera, espera e desespera. Eu já não acredito” (Castro 1959: 452). Assiste-se à inutilidade da emigração para quem é pobre, como Manuel da Bouça afirma: “Estou em crer que não há terra boa para os pobres” (Castro 1959: 452), isto porque no Brasil, “como em todo o Mundo, as coisas vão mal. Quase não se ganha para viver” (Castro 1959: 379). É aqui que se desenvolve o logro da emigração e se inicia o processo de reflexão: “Afinal, onde estava todo esse dinheiro do Brasil que ele não via, nem para si, nem para os italianos, nem para os brasileiros que trabalhavam de sol a sol? O que ele enxergava era muita ambição e muitos pobres como em Portugal, como em toda a parte” (Castro 1959: 434).

Perante a consciência da mentira e do logro que é a vida, Ferreira de Castro utiliza o silêncio e a suspensão da palavra, deixando por resolver questões que permanecem sem resposta. A referência ao silêncio intensifica a expressão do sofrimento pela desilusão e amplifica o dramatismo da resignação à injustiça, à inutilidade e ao absurdo que é a vida, na perspectiva de que a existência humana se rege por leis deterministas e fatalistas: de que uns têm sorte e outros não; de que uns nasceram para ser ricos e outros nasceram para ser pobres:

“Mas que é isso? O senhor Manuel a chorar?

– Não, não; vamos lá ao teu patrão. – E apressadamente, envergonhado da fraqueza, ia esmagando, com as costas das mãos, as grossas e mudas lágrimas que rolavam pelas faces.

– Por que chora?

– Por nada... Não é nada...

Cipriano quedou-se a contemplá-lo em silêncio, enquanto ele se levantava.

Depois, com voz fraternal e húmida de emoção:

– É porque esperava outra coisa, não é verdade?

Com esforço, como se as palavras encontrassem grande dificuldade em transpor a garganta, confessou:

– É. Mas que lhe havemos de fazer?” (Castro 1959: 383-384)

Esta visão pessimista do mundo e determinista da condição humana parece resolver-se através da resignação, figuradamente simbolizada pelo homem curvado: “Uns resignam-se logo à situação de elementos supérfluos, de indivíduos que excederam o número, de seres que o são apenas no sofrimento, no vegetar fisiológico de uma existência condicionada por milhentas restrições” (Castro 1959: 283), ou, então, através do suicídio, última e derradeira ação libertadora do jugo da vida: “Às vezes, ao lembrar-me de quanto me custou sair da terra e das lágrimas que a minha mãe ainda hoje chora, sinto vontade de fazer uma asneira – nem eu sei o quê!” (Castro 1959: 384).

### **13. A vida como *fatum***

Ferreira de Castro apresenta a vida dos emigrantes condicionada pelo *fatum*, pois estes “Nascem por uma fatalidade biológica e quando, aberta a consciência, olham para a vida, verificam que só a alguns deles parece ser permitido o direito de viver” (Castro 1959: 283). A vida dos pobres e camponeses evidencia, assim, uma certa inutilidade e uma existência vã: “Nasce o homem e, se não dispõe de riqueza acumulada pelos seus maiores, fica a mais no Mundo. Entra na vida – já se disse e é bem certo – como as feras nos supérfluos antigos circos – para a luta! Luta para criar o seu lugar, luta contra os outros homens, luta pelas coisas mesquinas e não pelas verdadeiramente nobres” (Castro 1959: 284)

A vida dos emigrantes e, na generalidade, do ser humano, decorre aparentemente sem sentido, condicionada pela sorte “– É sorte. Uns têm sorte, outros não têm” (Castro 1959: 381) e pelo destino cruel, onde a constante é a luta e o sofrimento, nas suas variadas formas.

### **14. A saudade**

A saudade é um *tópos* que está sempre presente e incorpora intemporalidade na narrativa e no discurso poético. A “narratologia da ação”

é nestes momentos substituída por uma “narratologia do estado/sentimento”. Ambas desenrolam-se em paralelo, interdependentes, em perfeita simbiose, sendo que uma é causa e a outra é consequência. Nesta perspetiva, a emigração tem como efeitos sentimentos devassadores, sendo a saudade uma constante, geradora de um sofrimento profundo “que até parece que estala o coração” (Castro 1959: 399). A saudade ora parece trazer alegria: “Cada carta que chegava dava-lhe sempre grande alegria. Era a aldeia nativa, eram os seus, era o passado, tudo quanto estava longe, envolto em saudade, a comunicar com a sua alma rústica de expatriado, a torná-la mais delicada, mais propensa ao sentimento e à evocação” (Castro 1959: 421), ora de tristeza: “Depois, vinha a tristeza, a sua mágoa de impotente perante a ambição própria, o desgosto de não ser fácil ganhar rapidamente muito dinheiro no Brasil, para voltar à sua aldeia, como ele pensara” (Castro 1959: 421).

### **15. A infelicidade, a mentira e a vergonha**

A saudade da família, da terra e da vida na aldeia natal deixa mais clara a má decisão de emigrar e que, face à dificuldade do regresso, intensifica ainda mais o sentimento de impotência para solucionar o problema, o que gera uma infelicidade ainda maior, porque imputável a si próprio: “Agora, que o espírito se ligava, por cima dos dias decorridos, à sua partida da aldeia natal, ao amor da mulher e da filha, às ilusões que tecera, a derrota pesava-lhe e ele sentia uma profunda infelicidade” (Castro 1959: 402). Todos os pequenos pormenores da rotina do quotidiano trazem à memória a felicidade de outrora: “Na cozinha, em silêncio, duas lágrimas caíram-lhe dentro da panela”; “Na sua terra, a Amélia tinha sempre a paparoca feita – e mimos e cuidados – quando ele voltava do trabalho. Agora, ele não tinha ninguém... Agora, ele não tinha ninguém...” (Castro 1959: 411). A infelicidade e o sentimento de que se caiu em desgraça transformam-se em ódio que devora.

A mentira que aqui assume o papel de máscara social é, por si só, geradora de infelicidade porque traz consigo a vergonha, o fracasso pessoal e o sentimento de culpa: “Todos nós mandamos dizer que estamos aqui muito bem, que é para a nossa família não se afligir e para não fazermos má figura junto dos conhecidos...” (Castro 1959: 380); “Eu só não volto para a terra porque tenho vergonha...” (Castro 1959: 381).

A vergonha social é aqui igualmente relevante porque é um dos sentimentos trágicos e inibidores de felicidade, tendo em conta que o ser humano é gregário e precisa da validação dos pares: “A ideia de que às vénias

e respeitos dos que o consideram rico sucederiam a frieza e o arrependimento de tantas cortesias, quando a nova da sua pouca sorte no Brasil se arrastasse [...], acabrunhava-o mais do que a sua própria miséria” (Castro 1959: 518), isto porque “lá na terra, quem chega do Brasil tem sempre vergonha de não ser rico” (Castro 1959: 398).

## **16. A revolta e a amargura**

A consciência de ter sido enganado, a exploração no trabalho, as dificuldades económicas, o sofrimento provocado pela solidão e pela saudade, a desilusão e o sentimento de infortúnio conduzem à transformação psicológica de Manuel da Bouça que passa a comportar-se de forma cética, azeda, agressiva: “Nunca da sua boca tinham saído, como agora, tantas palavras agressivas, tantas palavras amargas” (Castro 1959: 455); “cético e azedo” (Castro 1959: 455). Estes sentimentos geram revolta pessoal, social e até política, pois Ferreira de Castro coloca o protagonista Manuel da Bouça como participante na revolução no Brasil, insurgindo-se contra o desgoverno do país: “Anda aqui um homem a trabalhar toda a sua vida para que eles tenham tudo – boas fêmeas, bons automóveis, dinheiro a rodos – e nós nada!” (Castro 1959: 469).

Contudo, o sentimento de revolta persiste e continua atual, como se depreende da seguinte interrogação retórica: “Raio de vida! Mas então se não era na América, onde era a terra em que os pobres podiam levantar cabeça?” (Castro 1959: 511). É com a experiência fracassada que Manuel da Bouça toma consciência de que o sonho americano é um logro e que tudo por que passara fora em vão.

## **17. O arrependimento e o desejo de regressar**

O escritor destaca o arrependimento de Manuel da Bouça em *Emigrantes*: “– Sou muito desgraçado! Sou muito desgraçado, senhor Fernandes! Antes não tivesse saído de casa!” (Castro 1959: 447), arrependimento que subjaz ao desejo de regressar: “E nascia-lhe dessa tristeza, desejo profundo de regressar, saudade nunca sentida tão intensamente. O sol de Portugal parecia-lhe, agora, mais branco e evocava-o a entrar-lhe pelas portas e janelas, a espairecer no quintal, a cobrir a aldeia inteira” (Castro 1959: 442).

Este desejo de regresso à terra natal é, todavia, assombrado pela vergonha social e pelo fracasso: “Pressentia a sua humilhação ao apresentar-

se na aldeia tão pobre como partira, mais pobre ainda, pois já não tinha sequer as courelas; e o amor próprio gritava-lhe que ao vexame era preferível o esquecimento na terra distante” (Castro 1959: 462) e pelo facto de durante a ausência terem havido perdas irreparáveis, como são exemplo a perda de património, o casamento da filha e a morte da esposa de Manuel da Bouça: “Agora, que a filha estava casada com quem ele não queria, que a mulher morrera e as courelas lhe tinham sido tiradas, para quê voltar? Para que os outros se rissem dele? E voltar com o quê? Não, não valia a pena!” (Castro 1959: 461).

Não obstante os sentimentos antagónicos que oscilam entre o querer e o ter vergonha de regressar, assiste-se à formação do processo de decisão, em que o autor nos convida a refletir e a tomar parte da decisão de Manuel da Bouça:

“Pouco a pouco, a morte da mulher, encarada sob novo aspeto, fazia-o admitir outro procedimento: «E se ele fosse? Agora, que era sozinho... Que andava ele ali a fazer? Lá, ainda tinha a casita e o quintal. Com uns dias de jornada ainda iria vivendo. E sempre era melhor! Não aturaria ninguém e estaria em sua casa. Já que tinha de morrer, que fosse lá.»” (Castro 1959: 463)

Ainda em *Emigrantes*, o regresso é descrito pelo autor de forma universal, coletiva, extremamente realista, mas nem por isso menos comovente e mobilizadora:

“Eram muitos os homens que regressavam. Estendiam-se pela amura, sentavam-se, em atitude meditativa, junto da bocarra dos respiradouros, traçavam as pernas sobre os rolos de cordame. Vinham de Montevideu e de Buenos Aires – espanhóis na maioria e alguns italianos. [...] Sonharam uma fortuna conquistada apenas com o braço e o suor do rosto – e trabalharam dia e noite, desbravaram terras, perderam-se nas estâncias, em plena pampa [...]. Trabalharam tanto que se esqueceram de si próprios; e no dia em que se lembraram de que existiam, viram-se miseráveis como quando haviam chegado; mais miseráveis ainda porque já não tinham a ilusão. Estavam enfermos, sugados, envelhecidos, e só lhes restava implorar da morte um adiamento. Muitos deles iam repatriados pelos cônsules; outros tinham somado todas as economias feitas durante os anos de exílio e com elas adquirido lugar por quinze dias naquela pocilga transatlântica” (Castro 1959: 492)

Os emigrantes são reduzidos a seres sofredores, a carne humana, merecedores da nossa comiseração e da nossa revolta perante a sociedade que os

cria, explora e utiliza de forma desumana: “O “Andes” transpunha a barra com o seu carregamento de carne humana, exausta, quase morta, que a América devolia à Europa – homens que dir-se-ia estarem a mais no Mundo e se arrastavam pelos dois hemisférios como se fossem o refugo de outros homens” (Castro 1959: 493).

## **18. O emigrante como apátrida, expatriado e repatriado**

Este tráfico humano desnuda a tragédia psicológica e social dos homens face à sua pátria. Os emigrantes sentem-se apátridas porque abandonados: “Eles continuam a transitar com uma pátria no passaporte, mas, na realidade, sem pátria alguma, pois aquela que lhes é atribuída pertence apenas a alguns eleitos. Para eles, ela só existe quando nos quartéis se recolhem tributos. É assim na Europa e é assim nos outros continentes” (Castro 1959: 283-284).

Na terra que os recebeu, os emigrantes estão expatriados, desenraizados, porque vivem numa pátria que não lhes pertence “uma pessoa chegada a terra que não é sua, é como se andasse às escuras” (Castro 1959: 407) e por esse motivo sentem mais intensamente a falta do seu país: “Só agora, com a vida atirada ao incógnito, eles sentiam, instintivamente, a ligação, nunca até ali compreendida, das aldeias em que nasceram” (Castro 1959 : 350), da aldeia natal, dos familiares e do passado “de tudo o que estava longe, envolto em saudade, a comunicar com a sua alma rústica de expatriado” (Castro 1959: 421).

A condição de repatriado é também introduzida e desenvolvida pelo autor que chama a atenção para a contemplação e tranquilidade despoletadas pelo regresso aos lugares que sempre foram sentidos como seus:

“E de pé, sem descer, o repatriado quedou-se, a contemplar tudo quanto o rodeava. Era a sua vida, o seu passado, a sua casa, o seu quintal, a sua velha cerejeira. Ainda existia a sua velha cerejeira! E também a figueira, também a figueira! Ele olhava como se as árvores e as pedras o compreendessem e vibrassem sob a mesma comoção que o perturbava todo”. (Castro 1959: 499)

Contudo, a aparente inalterabilidade dos espaços rapidamente se desfaz quando Manuel da Bouça percebe que a sua ausência teve consequências ao longo do tempo: “Por toda a parte, no couval, no muro, na vinha, a desolação falava dele, que partira, e de Amélia que morrera” (Castro 1959: 500). Também aqui o regresso é marcado pela tristeza, pela deceção e pelo arrependimento, pois assiste-se a danos que dificilmente poderão ser

reparados: “Ir ao Brasil era como se um homem morresse e ressuscitasse muito tempo depois” (Castro 1959: 499). Manuel da Bouça, repatriado, sentia-se um estranho na sua própria terra, porque ele próprio já não era o mesmo: “Sentia algo que não sabia explicar a si próprio, mas que o divorciava da terra; algo que se intrometera no seu espírito enquanto estivera longe, fazendo dele um homem diferente do que era antes de ir para o Brasil. Sentia-se quase um estranho” (Castro 1959: 513).

O regresso de Manuel da Bouça marca o fim do romance *Emigrantes* e o final é, de certa forma, pícaro, inusitado e sarcasticamente trágico e revoltante, apesar de consentâneo com o desenvolvimento da trama, pois o romancista evidencia que apesar de toda a luta, sofrimento, mérito e resignação de Manuel da Bouça, por ter se aventurado a viajar para outro país, quem enriquece é o Nunes, que nunca saíra da terra, à custa de enganar ingénuos e ambiciosos.

## Conclusão

É nossa convicção que a temática da emigração, de certa forma renovada por Ferreira de Castro, nos anos 20 do séc. XX, e volvidos cerca de cem anos da sua produção, continua e continuará a suscitar interesse pois: “em todo o Mundo, ou em quase todo o Mundo, vão encontrar drama semelhante, porque semelhantes são as leis que regem o aglomerado humano” (Castro 1959: 283).

Cremos ter contribuído para o melhor conhecimento deste autor, neste estudo, tendo-se constatado que este romance constitui um instrumento de transformação social, tendo por base o testemunho pessoal de Manuel da Bouça. Através de *Emigrantes* assistimos ao comprometimento social do autor, cuja intenção é a de apelar à humanidade e à justiça social. Acreditamos de igual forma que trazer para a ordem do dia a temática da emigração é reiterar a universalidade do *tópos* e reafirmar a Literatura enquanto expressão artística privilegiada do Homem, independentemente da sua classe social.

## Referências bibliográficas

- Castro, Ferreira de. 1959. *Emigrantes, Obra Completa*, vol. II. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar.
- Emery, Bernard. 1992. *L'Humanisme Luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*. Grenoble: Ed. Ellug.
- Nobre, Roberto. 1966. *Comércio do Porto* de 26 de julho.
- Sacramento, Mário. 1985. *Há uma estética Neo-Realista?* Lisboa: Vega, 2.ª ed.
- Torres, Alexandre Pinheiro. 1977. *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes Editores.

## **O REI IMAGINÁRIO, DE RAUL BRANDÃO: PROPOSTA DE ANÁLISE**

*Herman José da Cunha Ribeiro (UNL)  
Maria Natália Amarante (UTAD /CEL)*

### **ABSTRACT**

This proposed analysis consists of two parts. The first is a contextualization of the author under study, Raul Brandão (1867-1939), and a brief overview of his works and literary trends. In the second part, the confessional soliloquy *O Rei Imaginário*, one of two monologues written by Raul Brandão in 1923, is analyzed in detail. In this way, the article seeks to present an analysis that is truly illuminating, even at the risk of being innovative. Therefore, in order to achieve these goals, several comparisons and intertextualities are used in a way that reveals, that is, tries to create more clarity about the play *O Rei Imaginário*.

Keywords: Raul Brandão; *O Rei Imaginário*; intertextualities; finissecular.

### **RESUMO**

A presente proposta de análise é constituída por duas partes. A primeira é uma contextualização do autor estudado, Raul Brandão (1867-1939), bem como um breve balanço das suas obras e correntes literárias. Na segunda parte, analisamos mais pormenorizadamente o solilóquio confessional *O Rei Imaginário*, um de dois monólogos escritos em 1923 por Raul Brandão. Dessa forma, o artigo procura apresentar uma análise que seja de facto esclarecedora, arriscando ser de alguma maneira inovadora. Portanto, para alcançar tais objetivos são usadas várias comparações, intertextualidades de forma que revelem, isto é, tentem criar maior clareza sobre a peça *O Rei Imaginário*.

Palavras-chave: Raul Brandão; *O Rei Imaginário*; intertextualidades; finissecular.

Recebido em 7 de julho de 2023

Aceite em 14 de fevereiro de 2024

DOI: 10.58155/revistadeletras.v2i3.451

*A vida começa com gritos de dor de ambos os lados.*

Paulo José Miranda, Aron Klein

*La vida es sueño*

Calderon de la Barca

## **1. Raul Brandão: a obra e o seu tempo**

Raul Germano Brandão é o nome completo de um dos grandes escritores do século XX. Figura esguia, «alto, ligeiramente curvado, olhos enormes do tamanho da existência de milhões de lágrimas do mundo por chorar» (Castilho 2006: 65) com uma capa espanhola deitada sobre o dorso a que o Aquilino Ribeiro chamava «a capinha de Hamlet» (Castilho 2006: 65), nasceu na Foz do Douro a 12 de março de 1867 e morreu no dia 5 de dezembro de 1930. De permeio, podou árvores, abraçou causas e deixou-nos sonhos, gritos, palavras, retratos dos que para quem a vida, na verdade, significava muito pouco. Narrou de maneira elegante e óssea a «verdadeira história [...] a dos gritos» (Brandão 2017: 19), pondo-se ao lado dos pobres e desafortunados.

Entre 1867 e 1930, Raul Brandão transformava-se, assim, no homem do seu tempo, ou melhor, como escreveu: «[...] do meu canto assisti ao desenrolar de toda a tragédia contemporânea» (Brandão 2018: 345). Essa declínio inclui as mudanças esperadas pela aceleração tecnológica devido à revolução industrial e os sucessivos abalos económicos e políticos, como o Ultimato Inglês (1890); a grande crise financeira que levou Portugal à bancarrota (1891); a revolta republicana de 31 de janeiro de 1891, que terminou precisamente no regicídio em 1908 e, dois anos depois, à implantação da República em 1910; a Primeira Grande Guerra; e, por fim, o golpe de estado, a 28 de maio de 1926, que pôs fim à Primeira República Portuguesa e instaurou a ditadura militar – mais tarde, transformada em Estado Novo.

O autor de *Húmus* presenciou toda a tramitação de sintomas que inquietavam a sociedade à época, efeito, claro, das tumultuosas catástrofes da vida política: a descrença no progresso e no racionalismo científico, isto é, a incapacidade da ciência em explicar os fenómenos do homem, «a ciência que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir

até ao fim – bateu num grande muro e parou» (Brandão 1978: 130), mas também o malogrado sentimento sobre as entidades políticas e seus regentes, e o desmoronamento da autoridade religiosa: «A fé cristã embotara-se. Era preciso inventar-se outra coisa» (Brandão 1978: 130) – vários foram os anúncios, no século XIX, à morte de Deus (Marx e Nietzsche).

Raul Brandão foi uma figura preeminente na literatura portuguesa finissecular tanto pela sua posição moral e ética como pelo génio de sua arte que tinha como fito imprimir «febre nos papéis» (Brandão 1978: 17). Há nele e, por conseguinte, na sua obra uma característica particularmente interessante: a sua atualidade, e talvez seja a razão por que, nas simpáticas palavras de Vergílio Ferreira, «não foi descoberto ainda – nem ele próprio possivelmente ou seguramente se descobriu» (Machado 1984: 98). As suas palavras influenciaram dezenas de gerações de escritores portugueses, e, em larga medida, preveem várias teses, as quais, mais tarde, se virão a incluir na corrente filosófica existencialista. Aliás, Raul Brandão é um existencialista *avant la lettre*. Atentemos a uma breve definição sobre o que é o homem existencialista para o professor Eduardo Lourenço, no seu livro *Heterodoxias II*:

«O projeto fundamental do homem existencialista não será o de *saber* mais, o de instituir uma visão capaz de abraçar a totalidade do existente, mas o de *ser mais intensamente aquilo que já se é*, quer dizer, a passagem de uma existência inautêntica a uma autêntica.» (Lourenço 2006: s/p)

Deste modo, Raul Brandão talvez seja o exemplo máximo de escritor e homem que foi mais intensamente aquilo que era, «a do homem que cumpre a existência» (Brandão 2018: 354).

A sua consumação artística – os livros que escreveu – não foram senão, afirma Óscar Lopes, «refunções do mesmo livro [...] Os temas, as personagens, os pequenos motivos e fórmulas estilísticas reaparecem constantemente, em versões sempre mais ou menos retocadas» (Lopes 1987: 346). A sua construção literária incide em sucessivas réplicas melhoradas, quase esboços de uma obra maior, que vem de facto a perfazer o seu auge no seu mais célebre livro, o esplendor da obra e *magnus opus*, *Hímus* (1917). Toda a obra parece quase uma tentativa de chegar a alguma coisa superior, como se quisesse tocar Deus com a terra dos camponeses, ou numa linguagem kierkegaardiana, como se o objetivo fosse o abandono dos estádios estético e ético para o religioso.

O autor é de difícil qualificação, pois sendo um escritor de transição a sua obra assume diferentes correntes literárias. Encarámo-la quase como

uma encruzilhada, quer da nossa história cultural quer de teorias estéticas contraditórias que sub-repticiamente representam as resistências e pensamentos do autor em determinado tempo. Mas há ponto convergente no seu entendimento, a base da sua ficção contém inúmeros ideais sociais revolucionários que significam os «humilhados e ofendidos» dostoievskianos, e é profundamente fulcral ter isso em conta quando analisamos a obra do autor (Machado 1985: 25).

De forma sintética, façamos um breve percurso pela sua obra, visto que para entender a literatura dramática do autor precisamos sobretudo de conhecer o caminho que o levou até lá e que será tema mais adiante com a peça analisada *O Rei Imaginário*.

Brandão, na sua formação e em época de revistas literárias, então muito em voga, fez parte de um grupo – por mais efémera a participação – de boémios portuenses chamado *Os Nefelibatas*.

«Não eram apenas os que andavam nas nuvens, seu primeiro significado; daí os sonhadores, os independentes, os individualistas em arte, os corifeus e prosélitos do grupo que sucedia ao dos parnasianos; eram todos os lunáticos, os que se arredavam das normas habituais, os rebeldes, os iconoclastas, que o público sisudo e conspícuo considerava mais ou menos destrambelhados» (Brandão s/d: s/p)

No meio literário estreou-se com o livro *Impressões e Paisagens* (1890), não mais do que técnicas naturalistas de influência queirosiana e fialhesca. Segue-se *A História dum Palhaço* (1896), refundida mais tarde sob o título *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926), que possui «rebates de consciência da miséria» (Lopes s/d: 178) e um aproximar de elementos decadentistas-simbolistas, corrente de vanguarda francesa de ideal estético, na qual surge em 1889 para designar «uma sensibilidade, uma temática predominante, uma expressão formal» (Pereira 2019: 47).

*O Padre* (1901) é um folheto empenhado em obstar o egoísmo materialista burguês à readquirição da religião apoiada num clero próximo da de Santo Agostinho. Os dois importantes livros *A Farsa* (1902-03) e *Os Pobres* (1906) foram escritos em consequência da miséria económica apoiada numa monarquia enfraquecida, quase em fim de ciclo. Dois anos após a implantação da Primeira República, escreveu *El-Rei Junot* (1912) e, cinco anos depois, a sua obra mais conhecida, *Húmus* (1917), em que a metafísica e os sonhos do seu alter-ego imaginário, *Gabiru*, se destacam e percorrem toda a *vila*. O primeiro e único volume de teatro contém as peças *O Gebo*

e a Sombra, *O Rei Imaginário* e *O Doido e a Morte* (1923), posteriormente acrescentado de *O Avejão* (1927) e *Eu Sou um Homem de Bem* (1927). No mesmo ano é publicado *Os Pescadores* (1923), que estimulou a obra seguinte: *As Ilhas Desconhecidas* (1927), constituídas por *Notas e Paisagens*.

Os três volumes de memórias, escritos com vários hiatos: nas *Memórias Tomo I* (1919), Raul Brandão escreve sobre os acontecimentos históricos nacionais, do último período da monarquia até ao regicídio, e homenageia vários dos seus contemporâneos; nas *Memórias Tomo II* (1925), fala-nos da época turbulenta da implantação da República. Nas *Memórias Tomo III Vale de Josafat* (1933), publicadas postumamente, disserta sobre política dos últimos anos da I República, deixando-nos o seu mais célebre texto *Balanço à Vida*, que principia com uma frase que marca uma posição indubitavelmente maniqueísta sobre o que para ele representava a vida: “Ou a vida é um ato religioso – ou um ato estúpido e inútil” (Brandão 2018: 346). Por fim, o seu último livro chamado *Pobre de Pedir* (1931).

Há indiscutivelmente uma influência de Almeida Garrett, refletindo o autor romântico das *Viagens da Minha Terra* o caráter distinto do romantismo na formação literária de Raul Brandão, que ecoa, por exemplo, o sentido trágico camiliano, o «culto do eu nas suas mais aberrantes e extremas contradições; o jogo de máscaras, isto é, ironia romântica levada às últimas consequências da ambiguidade narrativa» (Machado 1984: 21).

A preeminência dos escritores franceses na influência sobre o meio literário português finissecular é manifesta. Nomeadamente, Victor Hugo, importante na formação inclusive nas ideias, quer literárias quer políticas, sociais, históricas e religiosas. Silva Cordeiro, pensador esquecido e contemporâneo de Brandão, escreveu no seu livro *Ensaios de Filosofia da História* (1882) que Victor Hugo era a figura francesa que servia de modelo supremo para Portugal.

Após o breve percurso cronológico conclui-se as passagens de Raul Brandão pelos primeiros modelos do romantismo oitocentista garrettiano até à passagem pela vanguarda decadentista-simbolista, e vai até, arriscando a sobreposição, à vanguarda do primeiro modernismo da geração Orpheu. Doutrinariamente há de facto inclinação intuicionista bergsoniana, «o instinto desinteressado, consciente, capaz de reflexão sobre o seu objeto e de ampliá-lo indefinidamente» (Russel 2017: 649), mas também semelhanças com Schopenhauer e Nietzsche.

Vergílio Ferreira afirmou certa vez que «toda a obra de Brandão abre um mundo novo», isto é, teve efeito claro de rutura na literatura portuguesa

do século XX. Existe, por conseguinte, na sua obra, articulação notável da reflexão metafísica com a visão expressionista; a busca do sentimento das palavras à tradição romântica; a escrita fragmentária; a quebra do cânone narrativo que vigorava à época sobre o que era prosa e poesia, misturando-as, interpenetrando-as, fragmentando-as de tal modo exemplar que conseguiu desvalorizar a narrativa convencional.

Raul Brandão, arrisque-se, foi um filósofo que escreveu poesia em prosa. Ademais, traduziu os grandes substantivos abstratos em gritos, dores, imagens, monólogos, palavras e, por isso, devemos reverenciar-lhe a sede de verdade, de luta, de toda uma cosmovisão inclinada para esse materialismo histórico, a libertação do homem oprimido que ele tanto esperava e que «mesmo na cova o espero – em que acabe a exploração do homem pelo homem» (Brandão 2018: 354). Gastou a vida a lutar entre sonhos, entre porquês, tal qual a sua mãe que com «nervos e paixão [...] teimou em sonhar, atrevendo-se contra todo o universo» (Brandão 2018: 413) em que a morte foi a sua libertação.

José Gomes Ferreira, no dia 18 de novembro de 1923, dá-nos o seu espanto em palavras, e escreve: «Vi hoje pela primeira vez Raul Brandão. Existe.» (Castilho 2006: 65). A perplexidade ternurenta de Gomes Ferreira denota o peso grandioso do escritor e recorda a magnificência de sua figura, como prova empírica à posterioridade.

## **2. *O Rei Imaginário*, de Raul Brandão**

No dia 17 de maio de 1895, em *Teatro e atores*, espaço de opinião no *Correio da Manhã*, Raul Brandão escreveu: «O teatro aborrece e irrita. Em lugar de ser um espetáculo simples e que emocione, como o de uma árvore que se enche de flor, é uma coisa complicada e embrirrenta». É efetivamente aqui que o autor traça a sua insatisfação com o estilo de teatro representado à época. A crítica é feroz e espelha os ataques insistentes de Bernard Shaw ao teatro vitoriano. O que se encenava, pois, de acordo com Raul Brandão, eram tão-só «peças decorativas do sr. Lopes de Mendonça até à simplicidade complicada e embrirrenta do sr. Shwalbach» (Brandão 1986: 173) que, aovê-las, lhe provocava um enjoativo e repudiante sentimento. Tudo isso era insuficiente, logo «não se encontra [nas peças à época] uma palavra, um grito, que exprima a dor, uma cena que nos faça estremecer, perder a personalidade, nos dê risos a valer ou verdadeiras lágrimas» (Brandão 1986: 173); ao invés insistiam em dizer o que Polónio celebremente um dia recebeu de Hamlet:

«palavras, palavras, palavras». Todo esse teatro era inumano e, por isso, alheado dos problemas sociais: «Essas peças não são humanas. Quero lá saber eu das duquesas que dizem coisas engracadas e da história decorativa de velhos imbecis?» (Brandão 1986: 174).

Raul Brandão trouxe para o teatro os temas universais, a condição humana *in totum*, os grandes abstratos: Vida, Sonho, Amor, Ódio, Fome, Ambição, a Quebra, Miséria, etcetera.

Sentimos nessa fase que autor começava a ser mais do que mero espectador e a ganhar o gosto pela arte dramática que, segundo ele, era «tudo o que nos faça pensar, sonhar, que nos comova e nos ensine, que, com simplicidade, empolgue e faça pensar na dor dos que sofrem» (Brandão 1986: 10). Aproximava-se, assim, do teatro pela via da crítica.

É na crónica de 1895 – pelo menos é a mais preeminente e que marca de facto uma resistência – que Raul Brandão cairá numa intensa oposição às peças convencionais, penteadas e supérfluas. Cria, então, uma rutura e exige um teatro que espolete a emoção no público, em que este possua uma parte ativa na dialéctica do jogo cénico. Ao contrário de muitos dramaturgos, Brandão não defendia uma corrente estética nem qualquer estilo, mas valorizava veementemente uma «atitude ética dos autores e dos atores perante o seu trabalho, em detrimento das regras e das convenções» (Martins 2007: 31). Há uma passagem digna de nota e que concomitantemente é quase síntese de defesa do que seria o teatro para Raul Brandão, quando escreve, numa crónica no *Correio da Manhã* a 31 de dezembro de 1985, que:

«o teatro é tudo, deve ser tudo o que nos faça pensar, sonhar, ter enxurradas de lágrimas: o que nos comova e nos ensine: tudo o que, com simplicidade, empolgue e faça pensar na dor dos que sofrem. Que importa que o drama tenha dois ou tenha mesmo um único personagem, que o ato tenha só uma cena e dure dez minutos, contando que nos faça bater mais rijo o coração ou nos absorva, fazendo-nos perder a personalidade?» (Brandão 1986: 184)

Ainda sobre o papel do ator e autor, diz o seguinte:

«Os actores parece que não vivem para aquilo: estão aborrecidos e gastos [...] Eis a que se reduz a questão: a obrigar o público a assistir a peças mal feitas e mal representadas. É cómodo. Não se trabalha, não é necessário pensar-se, estudar-se, sofrer-se a cada momento, passar a vida inteira a pensar no papel a representar, na peça a escrever, nos tipos a criar. [...] O que fazer? É afinal simples. Trabalhar, passar a vida a estudar, gastar meses para ver um tipo, para dizer com simplicidade. Escrever peças onde a Vida ou o Sonho entrem. Ter simplesmente talento» (Brandão 1986: 181)

Na verdade, a sua ideia de teatro consubstancia-se no que Stanislavski propunha no seu livro *A Criação de um Papel* (1995):

«Dentro de todas as palavras, e em cada uma delas, há uma emoção, um pensamento, que produziu essa palavra e justifica a sua presença. As palavras vazias são como cascas de nozes sem miolo, são conceitos sem conteúdo. São inúteis. [...] Enquanto o ator não for capaz de preencher cada palavra do texto com emoções vivas, o texto do seu papel permanecerá morto» (Stanislavski 1995: 107).

Verifica-se que Stanislavski «advoga pela experiência aquilo que Raul Brandão intui como espectador e dramaturgo atento ao estilo de representação» (Martins 2007: 37).

Além de tudo, Raul Brandão defendia um teatro popular e humano ao jeito de Rachilde, e não só para «os jornalistas, nem para as burguesas serigaitas lidas em Daudet» (Brandão 1986: 175).

Em resultado dessa insatisfação, Raul Brandão decide ele mesmo enveredar pela arte dramática e sozinho escrever as suas peças de teatro. Desse intenso labor dramático, prefigura *O Rei Imaginário*, a peça dileta que David Mourão-Ferreira diz ser

«uma verdadeira obra-prima do género, comparável apenas a certos monólogos de Tchékhov – mas levando-lhes a palma na genial superação [...] das digressões marginais e no sábio doseamento – em que todo o monólogo deve consistir – de elementos líricos, narrativos e dramáticos» (Castilho 2006: 409)

Nesse solilóquio confessional, a personagem Teles, «homem de sobrecasca no fio e botas cambadas» (Brandão 1987: 121) apresenta-se como um antigo magistrado condenado e, por isso, enviado para o calabouço. É idiossincrático no autor a criação de personagens inspiradas na angústia, revolta e dor. A sua dramaturgia mais não é do que a transmigração da sua obra em prosa para a forma dramática, isto é, sabe-se que um escritor está sempre a escrever o mesmo livro, ainda que com livros diferentes. *O Rei Imaginário*, por exemplo, é um prolongamento – um grito mais demorado – de um monólogo interior do seu alter-ego K. Maurício, no livro *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*: «Como a vida me repele, cada vez mergulho mais fundo no sonho. Sonho mais, sonho acordado. Ando aos tropeços na vida. O sonho é o único refúgio que me resta» (Brandão 1978: 106). Até podemos concluir que o Teles, personagem de *O Rei Imaginário*, é

K. Maurício levado à boca de cena, ou seja, à vida, ao real. O monólogo interior, usado em barda por Raul Brandão nas mais diversas artes literárias, surge com Edouard Dujardin, curiosamente, aliás, muito antes de Joyce, com o objetivo de questionar o teatro naturalista *per se*. Daí surge um teatro novo de génese simbolista. Tratar-se-á de um teatro sonho, platónico – da Ideia – em que as «categorias do tempo e do espaço se transformam, ou são abolidas» (Barata 1991: 307). Esse teatro simbolista encontrará o expoente na dramaturgia de Maurice Maeterlinck com a «ausência de elementos descritivos, elementos decorativos pouco precisos [...] A originalidade residia ainda na correspondência entre os conflitos interiores das personagens» (Barata 1991: 308).

A peça *O Rei Imaginário* trata exatamente do conflito interno da personagem Teles entre a própria consciência, isto é, o diálogo entre o *Eu* e o seu duplo. Raul Brandão para

«asseverar a verosimilhança do monólogo, apresentado como um diálogo entre o *eu-profundo* e o *eu-social* [...] utiliza como recurso a loucura, enquanto em *Um Homem de Bem* a embriaguez justifica a exteriorização da voz interior [...]. Seguem-se, assim, as convenções de um teatro realista que “só admite o monólogo quando é motivado por uma situação excepcional (sonho, sonambulismo, embriaguez, efusão lírica)”» (Martins 2007: 55).

O autor faz questão por duas vezes de introduzir no monólogo frases que comprovam o intuito do autor em mostrar essa verosimilhança (convenção de teatro realista), mas também apontar que o devaneio da personagem, a sua loucura, vem do interior – do eu-profundo – e não de uma substância exterior que provocasse isso: «Não, nunca bebi, não bebo nada senão água por causa do fígado» e, mais adiante, sublinha novamente: «Palavra que não bebo senão água» (Brandão 1987: 122). Há até na personagem alguns vislumbres de estupenda lucidez como nos mostra a seguinte frase: «A minha imaginação é ridícula, mas ampara-me. Se não fosse ela já tinha estoirado para aí a um canto» (Brandão 1987: 121).

Raul Brandão utiliza neste monólogo o processo característico da representação expressionista ao projetar na personagem as suas próprias visões interiores, do mesmo modo que se serve do grotesco e do visionarismo fantasmático, do seu «obsessivo idioleto literário, a surrealizante subversão do real pelo *sonho* e pelo *grito*», do uso de metáfora exagerada e da «linguagem inaudita, louco-lúcida, e incisiva, e perturbante, entrando na carne em epilepsias de som, d’emotividade mordente, de vertiginosidade paradoxal e

maquiavélica» (Pereira 2019: 188). Mas no próprio ato criativo, Raul Brandão trabalha com a dor, usa-a como instrumento de criação, comprovando-se de facto a aproximação a Schopenhauer.

Esta peça, *O Rei Imaginário*, é representada num só acto constituído por um monólogo, mas tampouco é pretexto para menosprezá-la, pois «o mérito de uma obra literária ou artística não se afere por padrões quantitativos» (Brandão 1987: 38) como podemos comprovar em obras de Tchekov, como *Os Malefícios do Tabaco* ou *A Última Gravação* de Beckett, mas também de Strindberg, Sartre, Pirandello, Ionesco. Raul Brandão em 1985 já corrobora essa posição dizendo que era irrelevante «o drama ter dois ou ter mesmo um único personagem, o ato de ter só uma cena e durar dez minutos, contando que nos fizesse bater mais rijo o coração» (Brandão 1987: 38).

Somos obrigados, quando fazemos a leitura de *O Rei Imaginário*, a levar em conta o outro monólogo *Eu Sou um Homem de Bem*, escrito quatro anos depois e que representa o reverso da personagem Teles, ou seja, as personagens de cada monólogo são a antítese uma da outra apesar de possuírem, interiormente, a mesma luta de consciência, no sentido de ser o Homem por si só uma figura contraditória, dualista. Percebemos que o Teles de *O Rei Imaginário* literariamente é uma personagem redonda, modelada a que se podem juntar, de modo comparativo, as personagens de Stendhal, Tolstói, Dostoiévski, em contraposição às personagens-tipo.

*O Rei Imaginário* propõe-nos uma diversidade de problemas num número reduzido de páginas. O solilóquio da personagem Teles leva-nos para o interior de uma vida que acabou de cair em degradação moral e social, mas, apesar disso, tenta erguer-se, por via de um mecanismo catártico muito particular: o sonho. Como se pode apurar nesta passagem: “É com este sonho grotesco que levo a vida, é sonhando que tenho suportado a desgraça. Vingo-me assim e julgo-me feliz [...] Sonho que sou rei... Caio de degradação em degradação e sonho sempre, sonho mais.” (Brandão 1987: 121). Esta passagem é muito semelhante à do livro *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvores* sugerindo-se a sua ligação: «Queres ser rei? Queres vingar-te?... Sonha!» (Brandão 1978: 22). Nessa perspectiva de encontrar no Sonho uma espécie de mecanismo catártico, temos também o exemplo de José Rodrigues Miguéis no livro *Um Homem Sorri à Morte com Meia Cara* (1959), narrativa autobiográfica que ilustra precisamente esse suposto poder:

«Lembro-me de que, fechando os olhos, sonhava encontrar-me algures, entre rochas nuas e quentes de sol, a banhar-me no *bassin* de águas frescas duma cascata que desabava de cima. Esta fantasia, inúmeras vezes repetida, era

refrigerante e avigorava-me. Dava também longos passeios imaginários, fazia projetos de viagens e excursões [...]. Ousarei aconselhar esta terapêutica da fantasia aos que sofrem numa cama?» (Migueis 1959: 34-35)

É curioso que José Rodrigues Miguéis tenha usado o termo terapêutica da fantasia para designar o Sonho, isto é, a fuga de nós mesmos e da realidade em si como um dos poucos suportes da existência. É de facto essa terapia que leva a personagem Teles a aguentar a desgraça: «Como pude suportar a vida? Sonhando, sonhando sempre...» (Brandão 1987: 121), a aguentar perdas familiares, da sua mulher: «via-a morrer e suportei essa dor sonhando»; da sua filha: «eu metia-a por minhas mãos no caixão de aluguer! [...] sonhava que era rei, e rei absoluto»; a vergonha social: «habituei-me à vergonha de pedir»; e quanto mais desgraçado mais intenso o sonho: «quanto mais degradado mais sonho». (Brandão 1987: 121). Esse é precisamente o elemento simbólico que define a peça. *O Rei Imaginário* é uma elegia ao poder do Sonho, de como ele é capaz de fazer suspender momentaneamente a dor. Possui também «a força que derruba muros e provoca a mudança de perspetiva que permite olhar a vida do outro lado e virar a existência quotidiana do avesso». (Mateus s/d: 6)

Ao avançar na peça assiste-se a uma tentativa de conversão da personagem: «Agora é que eu devia ser juiz, porque aprendi e sei que atrás de cada ser há outro ser e de cada homem que conhecemos outro homem ignorado» (Brandão 1987: 121). Culminará na declaração: «Encontrei-me. Não tenham pena de mim.», que logo é desmontada com a frase seguinte: “Sou o Teles que toda a gente conhece – e sou rei» (Brandão 1987: 121). Demonstra claramente esse problema de identidade que é muitas vezes posto em causa: «Agora não passo do Teles» (Brandão 1987: 121) como se tivesse andado na vida a ser outra coisa mais, como se a função de magistrado se sobrepuasse à sua verdadeira identidade, ou seja, fosse em tempos mais juiz que Teles.

Esse antigo magistrado revela precisamente a má-consciência burguesa, alheada do *outro*, que só despertará quando enclausurado no calabouço, a queda ao interior de si mesmo. Ele desce socialmente até ao fundo do mais abjeto estado social, o que lhe proporcionará «um olhar que vindo de baixo, do *bathos* onde mora o grotesco, se configura como um ponto de vista *outro* sobre o mundo» (Mateus s/d: 8). Note-se que *grotesco* não é aqui usado como sinónimo de algo disforme, mas de categoria estética e modo de representação.

A experiência absurda da personagem é individual, pertence-lhe somente a ela, altera-se, pois, quando existe o movimento de revolta, esse desvio do trilho, gerando a consciência de ser coletivo:

«Outra coisa me persegue [...] outra coisa em que não tinha pensado, porque o juiz julga segundo o código e a lei, e eu julgaria segundo outro fantasma que está a meu lado, segundo outro homem que tenho encontrado em mim e nos outros [...]. Tudo corre bem quando se vai pela vida fora metido entre duas paredes e sem se olhar para o lado [...]. Mas só quem sai do caminho trilhado é que sabe do que é capaz» (Brandão 1987: 123).

O sofrimento da personagem é transversal à peça, pois a ausência deste implica a falta de interrogação, isto é, a não-reflexão. O sofrimento, como o absurdo, no corpus brandoniano, é sempre instrumento de indagação, de conhecimento, de revelação de si mesmo. Esse confronto com a dor leva a personagem Teles à tentativa de dar conta de si mesmo. Porém, esse processo de conscientização não se realiza tal como acontece à personagem principal, no livro de Tolstói, *A Morte de Ivan Ilitch*, em que a consequência da queda da personagem é determinante para esse estado de consciência, para dar conta de si, coisa que não acontece em Teles, como podemos observar no final da peça: «(E prossegue absorto no devaneio.) Eu sou rei, vês? Compreendes o que eu sou? Sou rei, meu amigo, e rei absoluto. Sim, sim... absoluto! (E fica a cismar fazendo gestos e falando em sonho): – anh? Olá! – (Enquanto o pano desce.)» (Brandão 1987: 123), ou seja, continua imerso na inconsciência, no seu sonho.

A personagem Teles lembra o «homem de cicatriz abdominal em cruz» que a páginas tantas do mesmo livro de José Rodrigues Miguéis parece «não acatar» a regra do jogo a que foi sujeito, continuando «apegado às leis da vida normal [...] a sua condição sem esperança [...] tudo o que, para ele, era responsabilidade. [...] O seu egoísmo era o dos vivos, ou dos que teimam em parecê-lo.» (Miguéis 1959: 118). O Teles representa esse pensamento trágico, esse jogo entre o absurdo e a busca de sentido, a incapacidade da serenidade na procura da dor, idêntica à personagem de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvores*. Não escrevesse Raul Brandão sobre K. Maurício que «o Sonho, a incapacidade de equilibrar as duas vidas – a vivida e a sonhada, fizeram desta criatura um ser curioso» (Brandão 1978: 129). Isto é o puro retrato do pequeno-burguês sonhador e ex-magistrado, o Teles.

Por último, e não menos importante, repare-se no título da peça *O Rei Imaginário*. O artigo definido «o» que precede «Rei Imaginário» mostra muito claramente o tipo de sonhador que Brandão tanto estima. Não é qualquer rei imaginário, é aquele tipo em específico, isto é, aquele exato sonhador que Brandão pretende mostrar.

*O Rei Imaginário* é um grito metafísico, uma peça imensa que se podia

explicar pela frase de génio de Tolstói, no livro *A Morte de Ivan Ilitch*: “E se toda a minha vida estivesse errada.» (Tolstói 2008: 86). E se, de facto, a nossa vida estivesse errada? Que faríamos? Sonhávamos? Pois bem, esta peça dramática em um acto de Brandão não é senão uma viagem profunda ao interior de nós mesmos – ao interior do humano.

## Referências bibliográficas

- Barata, José Oliveira. 1991. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Brandão, Raul. 1978. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Lisboa: Seara Nova.
- . 1986. *Teatro*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- . 2013. *A Pedra Ainda Espera Dar Flor*. Lisboa: Quetzal Editores.
- . 2018. *Memórias*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Castilho, Guilherme. 2006. *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: INCM.
- Feijó, António e Figueiredo, João, e Tamen, Miguel. 2020. *O Cânone*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Lopes, Óscar. 1987. *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: INCM.
- Lourenço, Eduardo. 2006. *Heterodoxia II – Escrita e Morte*. Lisboa: Gradiva.
- Machado, Álvaro Manuel. 1984. *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Presença.
- Martins, Rita. 2007. *Raul Brandão: Do Texto à Cena*. Lisboa: INCM.
- Migueis, José Rodrigues. 1959. *Um Homem Sorri à Morte com Meia Cara*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Pereira, José Carlos Seabra. 2019. *As Literaturas em Língua Portuguesa*. Lisboa: Gradiva.
- Rebelo, Luiz Francisco. 1979. *O Teatro Simbolista e Modernista (1890 – 1939)*. Lisboa: ICP.
- Rosa, Vasco. 2017. *Raul Brandão: A Vida e o Sonho*. Lisboa: E-primatur.
- Russel, Bertrand. 2017. *História da Filosofia Ocidental*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Saraiva, António e Lopes, Óscar. 2001. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Silva, Vítor Aguiar. 2009. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Simões, Vítor (1999): *Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Lello.
- Stanislavski, Constantin (1995): *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Tolstói, Lev. 2008. *A Morte de Ivan Ilitch*. Lisboa: Leya.



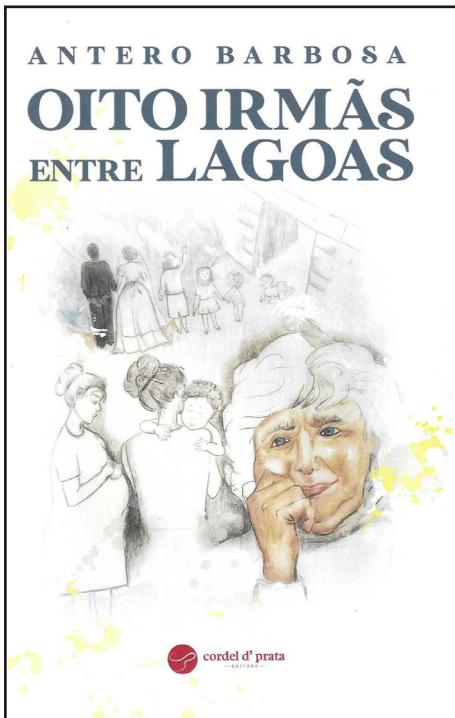
## RECENSÕES



**Antero Barbosa: *Oito Irmãs entre Lagoas*. Carnaxide: Cordel d'Prata, 2024. 287 pp. Ilustrações de Cidália Pinto.**

*José Barbosa Machado (UTAD / CEL)*

DOI: 10.58155/revistadeletras.v2i3.620



Antero Barbosa é sobretudo um poeta, mesmo quando escreve prosa narrativa. E este seu livro, *Oito Irmãs entre Lagoas*, é uma narrativa poética, não só pelo estilo, cuja sintaxe, o léxico e a combinação das palavras releva das técnicas poéticas, mas também pela forma como trata os assuntos que, centrando-se no real quotidiano, tocam o imaginário mítico.

Dividido em quatro secções com um título específico (“Oito Irmãs”, “Aprendiz de Narrador”, “Entrelagoas” e “Lídia tal Denise”), o romance (se é que de romance se trata, pois o autor e/ou a editora não o rotulou) desenvolve-se em dois locais distintos: o campo e a cidade. O campo será uma

aldeia algures próxima das vivências do autor (talvez no concelho de Marco de Canaveses, norte de Portugal, embora nenhum indício o possa esclarecer nem isso tem grande importância) e a cidade do Porto. São entre estes dois lugares que os narradores (os dois nomeados, pois há um terceiro, que se pode identificar com a voz do autor) falam das suas vivências e das personagens suas conhecidas ou por si recriadas.

O primeiro narrador, Jaime Bastos, na secção que abre o livro, conta a história das “Oito Irmãs”, pela voz do narrador-autor (chamemos-lhe assim, pois este narrador fala do próprio Jaime em terceira pessoa). Pai Moraes, um lavrador da velha guarda, prometeu a si próprio, à família e aos conhecidos levar ao altar as suas oito filhas ainda virgens. E fez tudo o que estava ao seu

alcance para que isso assim ocorresse, não dispensado os meios dissuasórios da violência doméstica, da ameaça, da espionagem – «recorre a tudo e a todos para saber de todas as passadas das filhas» (Barbosa 2024: p. 62) e da vigilância constantes para o conseguir. Tirando uma filha ou outra que, mais por inabilidade própria do que por medo ao pai, as raparigas acabaram desfloradas antes de chegarem ao altar, enganando assim o pai vigilante. «A todas e uma olha Pai Morais, e ufano oferece sem que o percebam, esse vulto de mulher almejado, [...] pronto para o sacrifício do leito noturno» (2024: 42). Na figura de uma das filhas, Eva, «que figura as oito juntas, Pai Morais vê a figura da honra, são vinte anos de castidade que hoje se dá à pura perda, é um castelo inviolado que ele ergueu para que os noivos, no dia certo, possam fazer ruir pedra a pedra» (2024: 42).

A virgindade das filhas, para a honra de um homem como Pai Morais, é uma questão essencial: «Se a virgindade consiste na não invasão fálica da vagina, Pai Morais tem a certeza de que são virgens as mulheres que doa aos noivos» (2024: 65). Sabe que algumas das filhas trocaram uns beijos e uns abraços com os namorados, «mas o ninho que se abriga dentro das saias está invulnerado ainda que roçagado» (2024: 65). Vão engano, embora ele afiance aos vizinhos, de cara lavada, que «das oito filhas que Deus lhe deu, todas casadas e nenhuma desdenhada, entregou-as aos maridos como de Deus as recebera» (2024: 65). Para ilustrar o pouco efeito que tão severa vigilância teve, o narrador ocupa-se a ilustrar as aventuras amorosas de cada filha e depressa se conclui que todas se esforçaram por sujar as barbas do pai.

Emancipadas as raparigas, morto o pai e a esposa, o narrador visita a velha casa abandonada e é a partir dessa visita que decide escrever a história da casa, do proprietário, da esposa do proprietário e das oito filhas: «faço primeiro a visita, sem horário nem plano, nem chamada, guiado por um acaso daqueles que se seguem a almoço de domingo, e só depois arquiteto este simulacro de convocatória de minha exclusiva iniciativa» (2024: 21).

As outras três secções do livro são longas reflexões, quer do Tomás de Barros, quer do seu amigo Saul, que entra como segundo narrador, num discurso próximo da poesia, acerca da vida no campo e da vida na cidade, do ato de escrever (a segunda secção, como referimos, intitula-se “Aprendiz de Narrador”), as vivências amorosas e sexuais de ambos e os casos de que ouviram falar. As oito filhas do Pai Morais vão aparecendo, como contraponto, numa tocata e fuga onde se cruzam espaços, tempos e personagens.

Na secção “Aprendiz de Narrador”, temos ora a voz de Tomás de Barros, ora a de Saul. Distinguimos as deste último pelas páginas ou passagens em

ítalico. Sobre o primeiro, seu amigo pessoal, diz Saul: «Escritor, conheço muitos, a maioria *light*, Jaime Bastos é de todos o mais clássico embora com pretensões poligráficas. (20024: 108). Face às partes da obra em que temos o Jaime Bastos como narrador – «Jaime Bastos autor apócrifo do evangelho de Pai Morais» (2024: 110) –, é de crer que este seja o alter-ego de Antero Barbosa, não sendo de desprezar que Saul seja também ele um alter-ego, ou, à boa maneira pessoana, um heterónimo, face às diferenças de enunciação que podemos encontrar.

As lagoas, palavra que faz parte do título da obra, tem a sua simbologia. «O Jaime, escritor convicto, criou a teoria de que entre duas épocas de vida – por exemplo, entre a era das filhas de Pai Morais e a nossa atual – se formam lagoas, lagoas de águas mortas, que só a memória, em metáfora de barco, pode decifrar» (2024: 117). Fazendo lembrar Bachelard nas suas reflexões acerca das águas mortas e paradas dos lagos na obra *L'Eau et les Rêve*, encontramos afirmações como esta: «A lagoa morta encerra nos seus fundos os mortos entretanto falecidos, os vivos que se tornam mortos por terem envelhecido ou envilecido, e os vivos atuais que escondem passados em terrenos de omissão» (2024: 117). A água parada é para Bachelard «une substance pleine de réminiscences et de rêveries divinatrices» (1942: 122).

Na secção “Entrelagoas”, há uma série de reflexões sobre a escrita e a linguagem. Afirma um dos narradores (provavelmente o que representa a voz do autor) que «as personagens são semânticas» (2024: 185). Para que as personagens vivam, «é preciso reduzi-las a letras. Voltar ao almofariz. Mas as letras são impotentes e impróprias. Nenhuma vogal, nem todas as vogais uma a uma, logram traduzir esse mundo» (2024: 185). As consoantes a mesma coisa. Nem umas nem outras são capazes de «retratar esse mundo» (2024: 186). «Todavia, são elas, juntas e em dança, que podem originar o milagre» (2024: 186), formando palavras e estas formando frases. «É a frase, na pauta vazia em que nasce a escrita, vivendo de uma diversa linfa que é a grafia, que pode reviver esses mudos mundos mortos» (2024: 186).

Embora, a nível intertextual, o livro comungue temas e motivos de outras obras e autores, podemos encontrar as seguintes referências literárias diretas: a poesia trovadoresca (2024: 222), Gomes Eanes de Zurara e João de Barros (2024: 189), Camilo Castelo Branco (2024: 241 e 251), José Régio (2024: 145), *Aparição* de Vergílio Ferreira (2024: 221), Balzac (2024: 268) e *O Paraíso das Damas* de Émile Zola (2024: 266-272). Esta última obra é de crucial importância, pois o autor vai aí buscar a personagem Denise Baudu e insere-a na última secção do livro, “Lídia tal Denise”. Assim como a Denise

zoliania abandonou a sua aldeia e foi para Paris, assim Lídia abandonará a aldeia das oito irmãs para se radicar na cidade do Porto. Lídia alimenta Jaime Bastos de histórias de mulheres que lhe servirão para o livro: «Jaime Bastos aproveita a chuva que cai, em baracos, para o confronto entre as mulheres que serão carne deste livro. As mulheres de Lídia, as de Denise e as oito irmãs virgens da aldeia da blusa branca» (2024: 272).

Terminamos com um breve apontamento sobre o estilo. Quando descreve a vida na aldeia, o autor utiliza algum vocabulário de fundo popular, como *pojadura*, *preguiceira*, *beber até às barbas*, *não lhe estão borradas as barbas*, *rebo*, *presigo*, *chiadoiro*, etc., que faz lembrar Aquilo Ribeiro ou até Camilo. Algumas frases evidenciam o lado poético do autor, pelo seu inusitado e pela sua musicalidade: «As finas agulhas do vento ganham garganta» (2024: 49); «caminha no lajedo do lugar-comum» (2024: 138); «Jaime para e depara, avança quase empurrado, está tenso e pretenso» (2024: 161); «muito mais sóbrio que o sombrio Jaime Bastos» (2024: 163); «acendem um quadro na minha frente. Na minha fronte» (2024: 165); «atividade teatral das pessoas devindas personagens, impregnadas de percentagens várias de máscara» (2024: 166); «Estou na rua para o café que dá parto de partida à tarde de domingo» (2024: 143). Por fim, é com alguma frequência que faz uso seguido da conjunção *e*: «e desregramento e vitória e crueza» (2024: 165); «A água passa a ribeiro e a rio e a mar» (2024: 165), «esta pele é sexuada, de mãos vista e vestida e despida» (2024: 216); etc.

Estas *Oito Irmãs entre Lagoas* de Antero Barbosa confirmam a existência de um escritor de voz original, infelizmente pouco conhecido dos meios literários nacionais, que merece mais atenção dos estudiosos e, sobretudo dos leitores que estejam cansados da literatura *light*, que o próprio aliás critica e da qual se afasta, dando a entender que a literatura é muito mais do que uma historieta mal contada. É o reflexo da vida, numa lagoa que é a memória, onde tudo vai ter e tudo se mistura.

### **Referências bibliográficas:**

- Bachelard, Gaston. 1942. *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'Imagination de la Matière*. Paris: Librairie José Corti.  
Barbosa, Antero. 2024. *Oito Irmãs entre Lagoas*. Carnaxide: Cordel d'Prata.

**Alcina Moreira: *O Gato Sapato e as suas Aventuras***  
**Braga: Editorial Flamingo, 2024, 56 pp.**

*Maria Luísa de Castro Soares (UTAD / CEL)*

DOI: 10.58155/revistadeletras.v2i3.655



A obra *O Gato Sapato e as suas Aventuras*, de Alcina Moreira, publicada em 2024, inscreve-se no panorama contemporâneo da literatura para a infância, distinguindo-se pela simbiose entre intencionalidade pedagógica e imaginação narrativa. O enquadramento paratextual permite compreender desde logo a adequação autoral ao género: como se lê no apêndice do livro, “a autora tem o curso do Magistério Primário [...]” e, posteriormente, fez a “licenciatura em Humanidades na Universidade Católica Portuguesa” (p.52). O percurso profissional de Alcina Moreira confere à obra um fundamento sólido do ponto de vista didático,

reforçado pela colaboração de Paulo Lopes, ilustrador e professor do 1.º e 2.º CEB na área de Educação Visual e Tecnológica.

Enquanto coletânea de contos breves, o livro integra-se na tradição moderna da literatura para a infância, que resulta de um longo processo de mudanças, adaptações, criações, inovações desde o século XVIII. Alcina Moreira preserva elementos essenciais desse legado, nomeadamente a dimensão formativa e a valorização de princípios humanistas – “liberdade, igualdade, fraternidade” – que estruturam a visão do mundo oferecida ao leitor infantil.

As histórias promovem a exploração da imaginação e o desenvolvimento emocional e cognitivo das crianças, respondendo às suas inquietações e sublinhando valores como a cooperação, o respeito e a amizade. A intencionalidade pedagógica é assumida de forma clara, sem prejuízo da leveza narrativa que torna a leitura acessível e prazenteira.

No que se refere à estrutura narrativa, a obra é composta por vinte e três histórias independentes, organizadas segundo uma lógica alfabética: em cada conto, o Gato Sapato vive uma aventura acompanhado por duas crianças, um menino e uma menina, cujos nomes começam pela mesma letra do alfabeto, de A a Z. A exceção das letras K, W e Y constitui um ponto a rever em futuras edições, sobretudo num contexto em que estas letras integram oficialmente o alfabeto português.

As histórias incidem sobre experiências quotidianas do universo infantil, desde “O Gato Sapato foi ao mercado” até “O Gato Sapato foi andar de bicicleta”. Esta variedade garante um amplo repertório vocabular e sociocultural, contribuindo para aprendizagens em áreas como Português, Estudo do Meio e Expressões.

Do ponto de vista do discurso, predominam a narração e a descrição; o tempo narrativo surge frequentemente resumido, o que simplifica o enredo e favorece a leitura autónoma por leitores iniciantes.

Destacam-se nesta recensão quatro narrativas exemplares, histórias particularmente representativas da estética e da função educativa do livro. A abertura da obra com “O Gato Sapato foi ao mercado” apresenta um cenário expressivo e sensorial: “No mercado, havia todas as cores do arco-íris. As flores, os legumes, os peixes, os animais, as pessoas tinham tantas cores! E as palavras? Elas voavam por todos os lados. Eram grossas, fininhas, altas, baixinhas e andavam todas juntas” (pp. 4-5). Esta passagem revela um trabalho cuidado da linguagem, valorizando recursos estilísticos como a enumeração e a personificação (“as palavras [...] voavam por todos os lados”). Por fim, a queda do protagonista advém precisamente do impacto dessas palavras animadas: “O Gato Sapato caiu e ficou no chão, porque um grupo de palavras muito altas e grossas esbarraram nele” (p. 5). A história culmina com o riso e o nascimento de uma amizade entre os meninos e o gato, reforçando a tónica afetiva e positiva.

A narrativa “O Gato Sapato foi ver o mar”, dando relevo à letra *G* do alfabeto, introduz noções científicas de forma lúdica – a salinidade da água ou o ciclo da água – favorecendo a interdisciplinaridade pedagógica entre o Português e o Estudo do Meio. No desfecho da narrativa, “o menino Gino e a menina Gina ajudaram-no a levantar-se e ficaram amigos” (p. 16). Os três protagonistas, menino, menina e gato “riam-se muito [...]. Depois de brincarem na água, foram para casa muito felizes” (p. 16). Este final reforça de forma clara os valores de cooperação, camaradagem e solidariedade.

O conto “O Gato Sapato foi ao Teatro” é uma história que introduz elementos estéticos e artísticos, abrindo espaço a uma literacia cultural pre-

coce. As palavras dos atores adquirem uma qualidade sinestésica: “As palavras dos atores eram coloridas e leves, leves, voavam por toda a sala e era lindo de ouvir” (p. 36). A leveza contagia o protagonista: “O Gato Sapato sentiu-se tão leve como as palavras e começou a flutuar pela sala. E ria-se [...]. E riam, riam muito. E até dançavam!” (p. 36). De igual interesse sobre a artes da ilusão e da imaginação é aquela história em que o “O Gato Sapato foi ao cinema”. Em ambas, a fantasia reforça o maravilhoso e cria uma ponte entre a imaginação infantil, o teatro e a sétima arte do cinema.

Dignas de referência são também as ilustrações do livro, as imagens de Paulo Salvador Lopes que enriquecem significativamente a leitura, configurando-se como um álbum narrativo que amplia o texto e apoia a compreensão. O uso expressivo da cor, a representação do riso – elemento recorrente – e a clareza visual tornam as histórias acessíveis mesmo para leitores em fase pré-alfabética. As ilustrações cumprem uma função cognitiva que potencia a interpretação e a associação texto-imagem.

Quanto aos méritos, a obra evidencia: um equilíbrio eficaz entre o *prodesse* e o *delectare* (instruir e agradar) de feição horaciana; propugna a valorização do companheirismo, da amizade e da cumplicidade; tem uma estrutura pedagógica clara que favorece a aprendizagem do alfabeto, o enriquecimento lexical e o desenvolvimento emocional.

Como apontamento crítico, a ausência das letras K, W e Y – atualmente integradas no alfabeto – limita a completude do projeto. A recomendação da criação de três narrativas adicionais parece pertinente, sobretudo tendo em conta a presença crescente dessas letras no universo cultural português e lusófono.

*O Gato Sapato e as suas Aventuras* é, em suma, uma contribuição relevante para a literatura portuguesa destinada à infância. Concilia imaginação, rigor pedagógico e sensibilidade estética, oferecendo aos leitores mais jovens não apenas histórias divertidas, mas também fundamentos para a formação ética, emocional e linguística. As aventuras do Gato Sapato, sempre marcadas pelo riso, pela amizade e pela partilha, fazem desta obra uma leitura valiosa, capaz de enriquecer o universo literário das crianças e de apoiar educadores no processo de alfabetização e desenvolvimento integral.

